

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»

Уральский гуманитарный институт  
Кафедра фундаментальной и прикладной лингвистики и текстологии

На правах рукописи

Степанова Алена Николаевна

ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ КАК КОГНИТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ  
И МЕХАНИЗМ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НЕСТАНДАРТНЫХ ЭМОЦИЙ  
В ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

5.9.8. – Теоретическая, прикладная  
и сравнительно-сопоставительная лингвистика

Диссертация на соискание ученой степени кандидата  
филологических наук

Научный руководитель  
Бабенко Людмила Григорьевна,  
д. филол. наук, проф.

Екатеринбург – 2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
ГЛАВА 1. ПАРАДОКС И ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ В НАУЧНОМ ОСВЕЩЕНИИ .....	15
1.1. Понятие парадокса в гуманитарных науках .....	15
1.2. Парадокс в лингвистике: основные подходы и проблемы .....	25
1.2.1. Традиционные взгляды на парадокс .....	25
1.2.2. Когнитивный подход к парадоксу и парадоксальности в современной лингвистике .....	36
1.3. Поэтические высказывания с эмотивной семантикой в аспекте парадоксальности .....	43
1.3.1. Противоречивость и аномальность поэтической речи как источник парадоксальных высказываний .....	43
1.3.2. Лексика эмоций и ее потенциальная парадоксальность .....	52
Выводы по главе 1 .....	61
ГЛАВА 2. ЛОГИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ И СТРУКТУРНЫЕ ОСНОВЫ ПАРАДОКСАЛЬНОСТИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ.....	64
2.1. Обзор материала исследования и модель работы с ним .....	64
2.2. Статистический анализ частотности использования эмотивов- номинативов в парадоксальных сочетаниях .....	69
2.3. Семантическое противоречие как основа парадоксального высказывания .....	74
2.3.1. Семантическое противоречие в парадоксальных сочетаниях различного уровня.....	74
2.3.2. Реализация логико-семантических отношений в парадоксальных высказываниях .....	87
2.4. Моделирование парадоксальных высказываний, включающих эмотивы-номинативы .....	100
Выводы по главе 2 .....	103

ГЛАВА	3.	МЕХАНИЗМЫ	РЕПРЕЗЕНТАЦИИ	
ПАРАДОКСАЛЬНЫХ ЭМОЦИЙ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ .....				106
3.1. Парадоксальная характеристика при репрезентации эмоций в поэтической речи .....				106
3.1.1. Нестандартные эпитеты как проявление парадоксальной характеристики эмоций .....				106
3.1.2. Нестандартный источник эмоции как проявление ее парадоксальной репрезентации .....				110
3.1.3. Нестандартное внешнее выражение эмоции как проявление ее парадоксальной репрезентации .....				113
3.1.4. Нестандартная модальная интерпретация эмоций в аспекте парадоксальности .....				117
3.2. Совмещение противоположных эмоций как механизм их парадоксальной репрезентации .....				123
3.2.1. Модели совмещения противоположных эмоций .....				123
3.2.2. Механизм ментальной интеграции как основа совмещений противоположных эмоций .....				132
3.3. Парадоксальная реализация метафорических моделей в поэтической речи .....				139
3.3.1. Метафорическая модель «живое существо – эмоция» .....				139
3.3.2. Метафорическая модель «человек – эмоция» .....				145
3.3.3. Метафорическая модель «вещество – эмоция» .....				148
3.3.4. Метафорическая модель «пространство – эмоция» .....				156
3.3.5. Метафорическая модель «предмет – эмоция» .....				160
3.3.6. Прочие метафорические модели .....				165
Выводы по главе 3 .....				169
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....				172
СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ И ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....				176

## ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено изучению репрезентации эмоций, основанной на парадоксальности, в поэтической речи конца XX – начала XXI века в структурно-семантическом и когнитивно-дискурсивном аспектах. Исследование выполнено в русле Уральской семантической школы.

**Актуальность и степень разработанности темы.** Актуальность исследования обусловлена тем, что парадоксальность как явление рассматривается в аспекте современных подходов к изучению языка, что обеспечивает полипарадигмальность работы. Парадоксальные высказывания с эмотивной семантикой, извлеченные из Национального корпуса русского языка (далее – НКРЯ), анализируются с позиций структурно-семантического подхода, а также с когнитивно-дискурсивной точки зрения. Обращение к когнитивно-дискурсивному аспекту изучения парадоксальности обусловлено антропоцентрической направленностью современной лингвистики, в частности обращенностью к процессам, происходящим в сознании человека и находящим отображение в том числе в поэтических текстах. Парадокс с этой точки зрения является интересным явлением, поскольку он представляет собой результат интерпретации сознанием окружающего мира и его отображения в языке.

В настоящее время в лингвистике активно разрабатывается когнитивное направление, которое на современном этапе развития науки о языке может считаться одним из ведущих. Некоторые явления языка и речи, к анализу которых мы обращаемся в данной работе, такие как метафора, которая «вышла из ведения риторики, где она изначально бытовала как один из тропов, перешагнула за границы лингвостилистики <...> и переместилась в достаточно комплексную лабораторию» [Телия, 1988, с. 5], достаточно подробно исследованы в рамках когнитивного подхода (Н. Д. Арутюнова, А. Н. Баранов, Э. В. Будаев, М. Джонсон, Н. А. Илюхина, Э. Кассирер, Дж. Лакофф, Э. Маккормак, М. В. Никитин, Х. Ортега-и-Гассет, П. Рикер, А. П. Чудинов).

Парадокс, являющийся предметом изучения различных дисциплин, в том числе и науки о языке, в лингвистике преимущественно рассматривается со стилистической точки зрения, то есть как художественный прием [см., например: Берсенева, 2009; Гиоева, 2012; Курбайтаева, 2015; Овсянников, 1961; Пигаркина, 2017; Семен, 1986; Шпекторова, 1975]; в подобных исследованиях обычно анализируется роль парадокса в художественном тексте и средства его создания или же выявляются типы парадоксов в произведениях конкретного автора. В то же время с точки зрения когнитивного подхода к анализу языка парадокс изучен недостаточно. Хотя в последние годы в ряде статей и диссертаций парадокс и парадоксальность рассматриваются в когнитивном аспекте [см., например: Заботина 2010; 2011; Ляпон, 2001; Плясунова, 2011; Тармаева, 2014а; 2014б; Темянникова, 1998], данные исследования в основном касаются частных вопросов либо частных разновидностей парадокса, тогда как единая теория парадоксальности как явления когнитивного плана на данный момент не разработана.

Появляющийся в современной лингвистике интерес к парадоксу во многом обусловлен его специфическими когнитивными признаками. Парадокс как проявление нестандартного течения мысли обладает особой значимостью для изучения внутренних психических процессов. По словам Е. Д. Смирновой, «парадоксы играют роль того окошка в доменной печи, которое позволяет заглянуть в скрытую от обычного взгляда лабораторию познавательной деятельности» [Смирнова, 1993, с. 152]. Действительно, интерпретация парадоксального высказывания предполагает воссоздание оригинальной логики, основанной на противоречии, которой придерживался его автор. В то же время и сам парадокс представляет собой результат интерпретации окружающего мира, передавая индивидуальное знание о чем-либо, поскольку, по замечанию В. Шмида, он отражает не столько реально существующее противоречие, сколько результат субъективного взгляда его автора на мир [см. об этом: Шмид, 2001, с. 11].

Соответственно, парадокс в когнитивном аспекте интересен тем, что в нем отражается преодоление противоречия в процессе познания чего-либо. Специфика парадокса заключается в том, что он, с одной стороны, является результатом мыслительной деятельности автора, с другой – побуждает к ней читателя. Так, по словам М. В. Ляпон, «парадокс обладает двойной смысловой энергией: он одновременно и продукт мысли, и сильнодействующее средство, способное инициировать мысль» [Ляпон, 2001, с. 91].

Таким образом, когнитивный подход к парадоксу предполагает его рассмотрение как способа выражения и передачи нового знания. Поскольку материалом данного исследования выступают поэтические высказывания с эмотивной семантикой, это новое знание оказывается связано с миром внутренних переживаний человека. Парадоксальность же в таком случае может быть рассмотрена как особая когнитивная стратегия, направленная на получение, обработку и передачу нового знания о мире человеческих эмоций, которое не может быть выражено в непротиворечивой форме.

**Теоретико-методологическую базу диссертации** составили исследования в рамках таких направлений, как:

– когнитивная лингвистика (Н. Д. Арутюнова, Л. Г. Бабенко, А. Н. Баранов, Н. Н. Болдырев, Т. В. Булыгина, В. З. Демьянков, А. А. Залевская, Н. А. Илюхина, В. И. Карасик, Е. С. Кубрякова, Дж. Лакофф и М. Джонсон, Е. С. Кубрякова, Т. Г. Скребцова, Р. М. Фрумкина, Ж. Фоконье, А. Д. Шмелев и др.);

– теория дискурса, в первую очередь – работы, затрагивающие проблемы художественного дискурса, а также вопрос о соотношении текста и дискурса (Н. Ф. Алефиренко, В. З. Демьянков, В. И. Карасик, В. В. Фещенко, В. И. Тюпа и др.);

– теория текста (В. Г. Адмони, Л. Г. Бабенко, Н. Г. Бабенко, Н. С. Болотнова, И. Р. Гальперин, Ю. М. Лотман, Л. Н. Мурзин, Т. Б. Радбиль, Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский и др.);

– теоретические проблемы семантики (Ю. Д. Апресян, Н. Д. Арутюнова, В.В. Виноградов, М. А. Кронгауз, И. А. Мельчук, М. В. Никитин, Е. В. Падучева, Ю. С. Степанов, В. Н. Телия, А. А. Уфимцева, Д. Н. Шмелев и др.);

– лингвистическая теория эмоций (Л. Г. Бабенко, Я. А. Волкова, С. Г. Воркачев, В. З. Демьянков, С. В. Ионова, В. И. Карасик, О. Д. Тарасова, В. И. Шаховский и др.).

**Цель исследования** – изучение парадоксальности как когнитивной стратегии и особого механизма, направленного на познание сложных, внутренне противоречивых явлений.

Достижение цели предполагает решение следующих **задач**:

1. Изучить взгляды современных лингвистов на парадоксальность и возможные подходы к ее изучению, обосновав представление о парадоксе и парадоксальности как о явлениях когнитивного плана.

2. Выявить в текстах, представленных в поэтическом корпусе НКРЯ, парадоксальные сочетания, включающие лексику, номинирующую эмоции.

3. Проанализировать обнаруженные парадоксальные высказывания со структурно-семантической точки зрения и выявить основные модели парадоксальных сочетаний эмотивной лексики, характерные для поэтической речи.

4. Выявить статистические закономерности парадоксальной репрезентации эмоций в поэтической речи конца XX – начала XXI века.

5. Выявить когнитивные стратегии и механизмы парадоксальной репрезентации эмоций, характерные для поэтической речи конца XX – начала XXI века.

6. Выделить наиболее распространенные метафорические модели, встречающиеся в парадоксальных сочетаниях эмотивной лексики.

7. Проанализировать парадоксальные высказывания с когнитивной точки зрения, рассмотрев их в аспекте действия механизма ментальной интеграции.

**Объектом исследования** являются парадоксальные сочетания лексем с эмотивной семантикой в поэтической речи.

**Предмет исследования** составляет парадокс как явление когнитивно-дискурсивного плана, обнаруживающееся на уровне нестандартной внешней и внутренней синтагматики в поэтической речи.

Исследование проводится на **материале** поэтических текстов, созданных в конце XX – начале XXI века, которые включают в себя лексику с эмотивной семантикой. Выбор временных рамок связан с предположением, что для современной поэзии, во многом ориентированной на эксперимент, на нестандартное использование языковых единиц, парадоксальная репрезентация эмоций окажется достаточно характерной. Обращение к изучению сочетаний с эмотивной лексикой обусловлено актуальностью проблемы вербальной репрезентации эмоций, которая, по словам В. И. Шаховского, «...является в современной лингвистике тем исследовательским фокусом, где перекрещивается ряд ее парадигм: коммуникативная, когнитивная, текстовая, прагматическая, культурологическая, категоризационная и др.» [Шаховский, 2008, с. 24].

**Источником материала** является поэтический корпус русского языка [НКРЯ, электр. источник]. Подбор материала осуществлялся на основе семантического поиска в Поэтическом корпусе Национального корпуса русского языка (далее – НКРЯ). В ходе работы был задан подкорпус, включающий поэтические тексты, созданные с 1975 по 2024 гг. (с точным вхождением), в котором представлены стихотворения поэтов указанного периода, относящихся к разным направлениям и течениям: М. Айзенберга, Б. Ахмадулиной, Н. Горбаневской, С. Кековой, Б. Кенжева, Б. Рыжего, Г. Сапгира, Д. Самойлова, О. Седаковой и др. Общий объем подкорпуса составил

14 750 текстов и 1 598 095 слов. Поисковые запросы основывались на имеющейся в корпусе семантической разметке (Семантика – Непредметные имена – Таксономия – Психическая сфера – Эмоция); результат поиска составил 5663 текста, в которых было обнаружено 10 397 случаев употребления эмотивов-номинативов. Всего в ходе исследования было выявлено и проанализировано 507 парадоксальных высказываний, содержащих лексику, номинирующую эмоции.

**Методы и методология исследования.** В работе используется комплекс методов, включающий в себя как общенаучные методы, так и собственно лингвистические. В исследовании применяются такие общенаучные методы и приемы, как методы анализа, синтеза и описательный метод. Среди собственно лингвистических методов следует отметить методы лингвистического анализа текста, применявшиеся для интерпретации материала – фрагментов поэтических текстов; контекстологический анализ, когнитивно-дискурсивный анализ и элементы компонентного анализа, которые использовались для обнаружения скрытых семантических противоречий. Также в работе применялись элементы лингвостатистического метода, позволившего выявить частотность использования различных эмотивов в парадоксальных сочетаниях, а также частотность различных механизмов парадоксальной репрезентации эмоций.

**Рабочая гипотеза** исследования заключается в том, что парадоксальные сочетания эмотивной лексики обладают когнитивным потенциалом, являясь способом выражения знания, в том числе индивидуального, о мире внутренних переживаний человека. Особенно характерны подобные высказывания для поэтической речи, что позволяет считать их дискурсивной характеристикой поэтического дискурса.

**Научная новизна** исследования обусловлена, во-первых, выбором материала, ранее не являвшимся предметом научного изучения, что определяется тройным фокусом исследования: теория парадокса, эмоции, поэтическая речь. Во-вторых, новизна связана с опытом принципиально нового

подхода к парадоксу и парадоксальности. В отличие от традиционного взгляда на данные явления, парадокс и парадоксальность рассматриваются не как объекты изучения стилистики, а как явления когнитивно-дискурсивного плана. Парадоксальность в исследовании рассматривается как особая когнитивная стратегия, позволяющая получать и передавать знание, выраженное в противоречивой форме и соответствующее внутренне противоречивому явлению – например, комплексной эмоции, являющейся результатом интеграции оппозитивных эмоций. Парадокс, в свою очередь, понимается как частный лексико-семантический механизм реализации данной стратегии, представляющий собой особый формат репрезентации внутренне противоречивого знания.

**Теоретическая значимость** исследования обусловлена рассмотрением механизма концептуальной интеграции как возможной основы парадоксального высказывания. Так, появление парадоксального противоречия в поэтическом тексте связано с механизмом ментальной интеграции в том случае, если результатом соединения двух и более эмоций, так или иначе противопоставленных друг другу, становятся комплексные эмотивные концепты. Также в работе осуществляется моделирование парадоксальных высказываний, представленных в поэтических текстах, в частности предложена типология моделей совмещения противоположных эмоций. Выделены механизмы парадоксальной репрезентации эмоций, обнаруживающиеся в поэтической речи, такие как парадоксальная характеристика, совмещение противоположных эмоций, а также нестандартная реализация метафорических моделей. Кроме того, уточнено понятие «парадокс» применительно к материалу диссертации.

**Практическая значимость** работы заключается в возможности использования материалов и результатов исследования при разработке курсов по теории текста, когнитивной лингвистике, лингвистической семантике, а

также курсов, связанных с лингвистическим изучением эмоций (в частности, лингвопсихологии).

**Достоверность результатов исследования** обеспечивается, с одной стороны, объемом материала, составляющего 507 парадоксальных высказываний с эмотивной семантикой. С другой стороны, она достигается тем, что исследование осуществлялось с опорой на научные труды по когнитивной лингвистике, теории дискурса, лингвистической семантике, теории текста, лингвистической теории эмоций. Общий объем изученной литературы составляет 199 источников.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Парадоксальность как когнитивно-дискурсивная стратегия репрезентации нестандартных эмоций распространена в поэтических текстах, принадлежащих разным авторам, относящимся к различным направлениям. Относительно высокая частотность таких контекстов (около 5% от общего количества контекстов, включающих эмотивы-номинативы) позволяет заключить, что парадоксальность высказываний с эмотивной семантикой может рассматриваться как дискурсивная характеристика поэтической речи.

2. Парадоксальность обнаруживается на различных уровнях – от слова до целого текста, хотя наиболее частотны парадоксы на уровне словосочетания и предложения. Парадоксальные высказывания, содержащие лексику, номинирующую эмоции, характеризуются низкой степенью предсказуемости, а их маркером может быть присутствие в тексте нескольких эмотивов, наличие антонимов, лексем с семантикой совместности, а также оценочной лексики, противительных союзов и т. д.

3. Базовые и комплексные эмоции представлены в парадоксальных высказываниях не симметрично. Комплексные эмоции, совмещающие в себе целый ряд переживаний (такие как ревность, зависть, злорадство и др.), реже получают парадоксальное переосмысление, поскольку они изначально обладают сложной внутренней структурой. Базовые эмоции, такие как радость, счастье,

печаль, любовь, в большей степени способны включаться в сочетания парадоксального характера, так как в поэтической речи они могут приобретать индивидуальные смыслы, которые находят отражение в их парадоксальной репрезентации, а также интегрироваться в переживание комплексного характера.

4. С точки зрения оценочного знака эмоции представлены в парадоксальных высказываниях симметрично: положительные и отрицательные эмоции одинаково часто получают в поэтической речи парадоксальное переосмысление, хотя последние при этом более разнообразны. Наиболее часто в парадоксальных высказываниях встречается такая эмоция, как любовь, что объясняется ее противоречивостью, тем, что она может быть источником как положительных, так и отрицательных эмоций.

5. Обнаружены различные механизмы парадоксальной репрезентации эмоций. Наиболее частотным механизмом оказывается парадоксальная характеристика эмоции, заключающаяся в приписывании ей нехарактерного признака, в том числе метафорического. На втором месте по распространенности находится совмещение противоположных эмоций, которое может проявляться в их соединении в единое комплексное, внутренне противоречивое переживание, а также в парадоксальном сближении оппозитивных эмоций. Совмещение эмоций реализуется с помощью ряда моделей, среди которых наиболее распространенными являются субстантивно-конъюнктивная, генитивная и адъективная конструкции. Более редким случаем парадоксальной репрезентации эмоций является метафоризация. В случае обращения к этому механизму обычно используются стандартные метафорические модели («вещество – эмоция», «живое существо – эмоция», «предмет – эмоция» и др.), но реализация этих моделей при этом оказывается парадоксальной.

6. Внутренняя структура парадоксального высказывания может быть основана на механизме ментальной интеграции. В основе парадокса могут лежать как ментальные слияния противоположных эмоций, находящихся в оппозиции друг к другу, но при этом создающих общее эмотивное пространство

(темно-синей смеси любви и горя (Б. Кенжеев); в тоске веселой (И. Жданов); нежная злоба (Н. Горбаневская); равнодушные отчаянья (Н. Коржавин) и др.), так и интеграция эмотивных и неэмотивных смыслов, наиболее явно обнаруживающаяся в метафорах.

7. Парадоксальные высказывания с эмотивной семантикой, обнаруживающиеся в поэтической речи, не только выполняют стилистическую задачу, но и оказываются значимыми с когнитивной точки зрения как способ выражения и передачи новых знаний о мире эмоций. Такое знание нередко носит индивидуальный характер и может быть связано с нестандартной интерпретацией эмоции, с установлением отношений тождества между оппозитивными эмоциями или с изображением внутренне противоречивого переживания комплексного характера. В связи с этим можно говорить о парадоксальности как об особой когнитивной стратегии, направленной на получение и передачу знания о внутренне сложных, противоречивых явлениях.

### **Апробация**

Основные положения и результаты исследования обсуждались на XXVII и XXVIII Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (МГУ, 2020 и 2021 гг.), на IV международном молодежном Конвенте «Гуманитарное знание и искусственный интеллект: стратегии и инновации» (УрФУ, 2020), на Всероссийской научной конференции молодых ученых «Наука. Технологии. Инновации» (НГТУ, 2020 и 2021), на Всероссийской научной конференции молодых ученых «Язык. Культура. Личность» (Самара, 2020), на Первом международном форуме молодых русистов «Terra Rusistica» (Псков, 2020), на Всероссийской научной конференции молодых ученых «Актуальные проблемы филологии» (УрГПУ, 2021), на VII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Уфа, 2022), на III Казанском международном лингвистическом саммите (Казань, 2022), на III международной конференции

молодых исследователей «Русский язык в евразийском культурном пространстве» (Сургут, 2023), на Всероссийской научной конференции с международным участием «Когниция, коммуникация, дискурс: современные аспекты исследования» (Тамбов, 2023), на Всероссийской научной конференции «Теоретическая семантика и практическая лексикография: Словарь. Дискурс. Корпус» (Екатеринбург, 2023; Екатеринбург, 2024).

По итогам исследования опубликованы 11 работ, 3 из которых – в изданиях, определенных ВАК РФ и Аттестационным советом УрФУ.

### **Структура исследования**

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка цитируемой и используемой литературы. Во Введении описываются основные параметры исследования: обосновывается его актуальность, устанавливаются объект и предмет, определяются цель и задачи, методы и методология, новизна, теоретическая и практическая значимость, а также приводятся положения, выносимые на защиту. В теоретической главе исследования рассматриваются взгляды современной лингвистики на такое явление, как парадокс, предпринимается попытка рассмотреть его в когнитивно-дискурсивном ключе, а также обосновывается выбор материала исследования. Вторая и третья главы носят исследовательский характер. Вторая глава посвящена анализу парадоксальных сочетаний, обнаруживающихся в поэтической речи, с позиций логико-семантического и структурного подхода; в ней также представлены попытки моделирования парадоксальных высказываний. В третьей главе рассматриваются основные механизмы парадоксальной репрезентации эмоций, обнаруживающиеся в поэтическом дискурсе. В Заключении приводятся выводы, сделанные по итогам исследования, и рассматриваются основные рекомендации и перспективы.

## **ГЛАВА 1. ПАРАДОКС И ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ В НАУЧНОМ ОСВЕЩЕНИИ**

Проводимое диссертационное исследование находится на стыке трех лингвистических направлений – теории парадокса, лингвистической теории эмоций, исследований поэтической речи, – которые и нашли отражение в теоретической главе. Поскольку понятие парадокса является центральным для исследования, значительная часть главы посвящена рассмотрению истории становления данного понятия и основным подходам к его изучению в различных дисциплинах гуманитарного цикла, прежде всего в философии, литературоведении и лингвистике. В главе рассматриваются основные вопросы, которые решаются при лингвистическом изучении парадокса, и выделяются основные подходы к нему. В связи с тем, что исследование предполагает анализ парадокса в лингвокогнитивном аспекте, особое внимание уделяется тому, как данный подход может быть реализован применительно к парадоксу и парадоксальности. В отдельном параграфе дается характеристика лексики эмоций и рассматриваются особенности поэтической речи, побудившие нас выбрать в качестве материала исследования парадоксальные высказывания с эмотивной семантикой, обнаруживающиеся в поэтическом корпусе НКРЯ.

### **1.1. Понятие парадокса в гуманитарных науках**

Парадокс – сложное и многомерное явление, имеющее множество толкований и изучающееся различными науками, каждая из которых дает парадоксу свое определение, причем чаще всего не одно. Парадокс представляет интерес как для гуманитарных наук (философия, лингвистика, литературоведение, эстетика), так и для точных. Работы, связанные с изучением парадокса, есть, например, в такой отрасли знания, как формальная логика.

С точки зрения формальной логики, парадокс определяется следующим образом: «... парадоксальное высказывание или явление противостоит

некоторому ортодоксальному мнению, которое естественно было бы называть презумпцией. Таким образом, парадокс есть разрушение презумпции» [Успенский, 2002, с. 153]. Это определение содержит одну из значимых черт парадокса, которая объединяет большую часть взглядов на данное явление – парадокс «противостоит», то есть противоречит чему-либо. Представление о том, чему «противоречит» парадокс, может различаться, но идея противоречия остается.

Парадокс наиболее активно изучается гуманитарными науками, в частности философией. Первым из подходов к парадоксу – как с точки зрения хронологии, так и с точки зрения значимости – следует признать именно философский: понятия парадокса и парадоксальности появились еще в философии Древней Греции, и современные представления о них в значительной степени основываются на работах Аристотеля и Платона.

Роль парадокса в греческой философии, как отмечает М. П. Мур, была довольно значительной. Данный термин «исторически использовался, чтобы описывать необычное и загадочное» [Moore, 1988, с. 15], причем в это понятие включались и необъяснимые с точки зрения науки того периода природные явления, или так называемые «парадоксы природы» – землетрясения, затмения и т. п., а наука о парадоксах считалась «"второй после космогонии" (учения о том, что такое мир и как он появился) среди всех "тем для рассуждений"» [Moore, 1988, с. 15]. Позднее парадокс несколько меняет свое значение: парадоксальность понимается уже не как противоречие на уровне реальности, а как противоречие, обнаруживаемое на уровне абстрактных идей. Как об этом пишет М. П. Мур, «наука диктует, что противоречия нереальны, что их не существует в природе: они обнаруживаются в идеях, а не в вещах» [там же, с. 17].

В античной философии отношение к парадоксу было скорее негативным, так как считалось, что парадокс свидетельствует о наличии ошибки в рассуждении. В «Метафизике» Аристотеля утверждается: «Основная аксиома

и первый принцип знания: невозможно, чтобы одно и то же было присущим и не было присущим одному тому же, и притом в одном и том же отношении» [Аристотель, 2006, с. 118]. Парадоксальное противоречие, связанное с утверждением двух противоположных смыслов, нарушает эту аксиому, следовательно, рассуждение, приводящее к парадоксу, содержит в себе ошибку. Соответственно, для того чтобы рассуждение привело к истинному знанию, нужно найти и исправить эту ошибку, то есть разрешить парадоксальное противоречие.

На современном этапе развития науки отношение к парадоксу заметно меняется. Парадокс воспринимается уже не только в отрицательном ключе (как результат ошибки в рассуждении), но и в положительном – как «двигатель» знания, способствующий появлению новых взглядов, новых идей: «Ускорение процесса развития науки привело к тому, что парадоксальность стала одной из характерных черт современного научного познания. Если еще сто лет назад П. воспринимаются как досадное препятствие на пути познания, то сейчас стало ясно, что наиболее глубокие и сложные проблемы нередко встают в остропарадоксальной форме» [Касавин, 2004]. А. К. Сухотин отмечает, что наиболее перспективными являются те сферы знания, где наблюдается наибольшее число противоречий: «К парадоксам следует воспитывать в себе особые симпатии. Ведь в них обнажаются “горячие точки” науки, пункты ее наиболее вероятных продвижений вперед» [Сухотин, 1980, с. 237]. Таким образом, в настоящее время парадокс из нелогичного рассуждения, ошибки превратился в научную проблему, разрешение которой может стать источником нового знания.

В связи с этим активизировалось изучение парадокса в различных областях науки, в частности, в философии. В современной философии не существует единого взгляда на парадокс; предлагаются два его понимания – узкое и широкое: «Парадокс <...> – в широком смысле: утверждение, резко расходящееся с общепринятым, устоявшимся мнением, отрицание того, что

представляется “безусловно правильным”; в более узком смысле – два противоположных утверждения, для каждого из которых имеются убедительные аргументы» [Касавин, 2004]. Оба понимания парадокса содержат современный взгляд на этот феномен, так как в обоих случаях он содержит противоречие, требующее нового взгляда на уже известное явление: «Ввиду того что парадоксы обнажают скрытые концептуальные противоречия и переводят их в прямые и открытые, они, согласно законам творческого мышления, помогают при развитии новых идей и концепций» [Непейвода, 2010, с. 194].

В более узком понимании парадоксы представляют собой особого рода научные проблемы; например, в философии широко известны парадокс лжеца, парадокс «корабль Тесея», парадокс «Деревенский парикмахер» Б. Рассела и т. д. [см. об этом: Философский энциклопедический словарь, 1983]. Подобного рода частные парадоксы появляются в различных отраслях знания: в экономике (парадокс ценности, парадокс Джевонса), физике (парадокс кота Шредингера), биологии (парадокс Дженкинса) и мн. др. Эти парадоксы обусловлены противоречием уже не на логико-философском уровне, а на уровне действительности; парадоксальным оказывается не высказывание, а факт.

Парадокс в более широком понимании исследуется философами в том числе и как языковое явление, что сближает философию с лингвистикой. Ж. Делез, выстраивая свою «Логика смысла» на основе парадоксов, отмечает, что «...парадоксы внутренне присущи языку, и вся проблема в том, чтобы знать, может ли язык функционировать, не принимая во внимание устойчивость таких сущностей» [Делез, 1998, с. 107]. В концепции Ж. Делеза парадокс понимается как языковая сущность, являющаяся как бы «вечным двигателем» мышления и позволяющая выйти к новому смыслу: «Однако, именно здесь происходит дарование смысла – в области, предшествующей всякому здравому смыслу и всякому общезначимому смыслу. Ибо здесь, в муках парадокса, язык достигает своей наивысшей мощи» [Делез, 1998, с. 113].

Несмотря на существование различных точек зрения, большая часть исследователей сходится в том, что ключевым признаком парадокса является наличие противоречия. Ф. Лаку-Лабарт утверждает, что противоречие в парадоксе связывается с соединением не просто различных, а именно противоположных явлений, причем каждое из них должно являться крайней точкой, крайней степенью: «Вот почему формула парадокса всегда состоит из двойной превосходной степени: чем безумнее, тем мудрее; самое безумное есть самое мудрое. Парадокс определяется бесконечной сменой, или гиперболическим тождеством, противоположностей» [цит. по: Platt, 2016, с. 3]. Таким образом, степень парадоксальности прямо пропорциональна интенсивности содержащегося в нем противоречия.

Характерное для древнегреческой логики и философии представление о парадоксальном противоречии как об ошибке в размышлении (возможно, намеренной) выводит на первый план вопросы, связанные с разрешением парадокса, то есть преодолением ошибки в рассуждении. Представление об ошибочности парадокса основывается на том, что он нарушает принцип непротиворечивости, поскольку связан с утверждением двух противоположных смыслов. Соответственно, парадоксу, нарушающему эту аксиому, отказано в функции выразителя знания. Этим объясняется специфика подхода Аристотеля к парадоксу: «В то время как Аристотель классифицировал парадокс таким образом, он не видел особых преимуществ в его использовании. Скорее он обсуждал различные способы разоблачить ошибочность парадокса в риторическом споре [Moore, 1988, с. 16]. Соответственно, одной из важнейших проблем была проблема опровержения парадокса.

Такой подход получил в философии довольно широкое распространение. Так, ряд более поздних исследований парадокса продолжает попытки снять парадоксальное противоречие путем указания на ошибочность размышлений. С этой точки зрения показательной является теория логических типов Б. Рассела, направленная на разрешение парадоксального высказывания путем выделения

нескольких логических уровней. Эта теория подходит для ряда парадоксов, противоречивость которых «возникает из смешения логических уровней» [Norricks, 1989. с. 555]. Данная теория позволяет снять парадоксальное противоречие в тех случаях, когда высказывание носит метаязыковой характер, как, например, в парадоксе лжеца.

В рамках философии существует и иной подход к парадоксу, связанный с отказом от попыток разрешить заключенное в нем противоречие, при этом принципиальная двойственность, противоречивость парадокса оценивается как благо. Данный подход появляется намного позднее традиционного и осуществляется в рамках постнеклассической философии. Одним из ярких представителей такой точки зрения является Ж. Деррида. Об этом пишет П. Г. Платт: «Для Деррида <...> критически важным философским шагом было противостоять разрешению парадокса. Деррида пытался “провести критическую операцию против ... диалектики гегельянского типа ..., поскольку гегелевский идеализм состоит именно в смягчении бинарных оппозиций классического идеализма, в разрешении противоречия в третий термин”» [Platt, 2016, с. 5]. Еще один философ, разделявший такой подход – М. Фуко: «Как и Деррида, Фуко отстаивал важность – фактически, плодотворный характер – парадокса и противоречия» [там же, с. 7].

Таким образом, можно заключить, что в рамках философии не выработано единого представления о парадоксе, а существующие подходы к его изучению могут в некоторый степени противоречить друг другу.

Парадоксальность может рассматриваться не только как явление философского плана, но и как эстетическая категория, значимая для различных видов художественного творчества [см., например: Барсукова, 1997]. Тем не менее для эстетики данное понятие не является центральным, что приводит к появлению различных трактовок парадокса, не обязательно складывающихся в единую теорию и нередко противоречащих друг другу. Например, парадоксу уделяется определенное внимание в сборнике «Абсурд и вокруг», где его

соотношение с абсурдом понимается по-разному. Так, по О. Бурениной абсурд осмысливается как художественный прием, который «раскладывается на ряд приемов и принципов, главным содержанием которых является экспликация противоположных, рассудочно несоединимых фактов» [Буренина, 2004, с. 191]. Среди этих приемов называется и парадокс, получающий статус приема создания абсурда. В то же время в рамках этого же сборника А. Циммерлинг предпринимает попытку развести понятия «абсурд» и «парадокс», утверждая, что для изучения двух этих явлений необходимы различные дисциплины: для парадокса – логика, для абсурда – эстетика [см. об этом: Циммерлинг, 2004, с. 289]. Абсурд, таким образом, представляет собой явление эстетического плана, а парадоксальность обнаруживается скорее в мышлении и познании. При этом А. Циммерлинг отказывается как от традиционного философского подхода к парадоксу, так и от подхода, связанного с философией анализа языка. В итоге парадокс признается не столько принадлежностью языка, сколько способом отобразить противоречия, существующие в действительности: «Остается третий путь – объяснить парадокс не законами употребления знаков, а структурой самого мира» [там же, с. 290].

Указанный выше путь, где парадоксальное высказывание получает «истинностное значение, если (и только если) для него может быть построен логический универсум, связанный с миром отношением достижимости» [там же, с. 291], возможен в пространстве текста и поэтому оказывается перспективным для гуманитарных наук, изучающих текст, – лингвистики и литературоведения.

Несмотря на то что обе эти дисциплины обращаются к анализу текстовой парадоксальности, взгляды на парадокс как на объект изучения лингвистики и как на объект филологического исследования различны. В литературоведении существует особый взгляд на парадокс и парадоксальность, согласно которому парадоксальность предстает как характеристика художественного мира определенного автора. Такое понимание парадокса значительно шире, чем

в лингвистике: подобный парадокс «может функционировать как явление логико-понятийного плана и формировать содержательную сторону художественного целого» [Сибирцева, 2012, с. 9].

В то же время литературный парадокс более ограничен, так он как чаще всего рассматривается на материале произведений одного или нескольких авторов. В таком ключе рассматривает парадокс В. А. Якунин в работе, посвященной творчеству О. Мандельштама, цель которой – «не столько описать структуру и ассоциативно-семантический диапазон парадоксальной поэтики данного автора, сколько установить ее имманентную эволюцию, выявить характер изменений в парадоксальной мотивной динамике каждого периода творчества О. Мандельштама» [Якунин, 2002, электр. ресурс]. Такой подход позволяет предложить классификацию парадоксов, проследить эволюцию и даже разработать теорию парадокса, но эта теория будет применима лишь для творчества конкретного автора.

В исследованиях, посвященных парадоксу как литературному явлению, предлагаются классификации парадоксов, применимые исключительно к творчеству определенного автора. Такой подход связывается со сложностью этого явления: «Полиаспектность парадокса обуславливает трудность создания классификации парадоксов в целом, и, в частности, в литературе. Наиболее продуктивный путь решения этого вопроса исследователи видят в создании типологии парадоксов применительно к творчеству отдельного автора» [Сибирцева, 2012, с. 11]. Например, Е. И. Сибирцева, рассматривая парадоксы в творчестве О'Генри, с семантической точки зрения выделяет такие их разновидности, как парадокс героя, парадокс заблуждений, парадокс несостоявшегося счастья, а со структурной – двойной парадокс, «зеркальный парадокс», парадокс-пуант [Сибирцева, 2012, с. 11].

В зарубежной науке изучение парадокса в рамках литературоведения преимущественно опирается на риторический подход. Материалом для изучения литературного парадокса традиционно служат произведения таких авторов, как

О. Уайльд, Б. Шоу, О'Генри, причем при анализе их текстов парадоксальность нередко сводится исключительно к стилистическому уровню текста, утрачивая эпистемический характер. При таком подходе, например, О. Уайльд воспринимается «всего лишь как поставщик блестящих эпиграмм» [Breuer, 1993, с. 224], а его парадоксы – как остроумные высказывания, призванные эпатировать публику, но не несущие в себе глубокого смысла. В связи с этим появляются критические и научные работы, целью которых является пересмотр роли парадокса в художественных текстах и придание ему эпистемической значимости.

В ряду исследований такого рода следует отметить эссе К. Брукса, относящегося к школе Новой критики, озаглавленное «Язык парадокса». В нем К. Брукс стремится противопоставить традиционному представлению о парадоксе как об одном из широкого ряда риторических приемов, служащих исключительно для украшения речи, иное понимание его роли в тексте. К. Брукс рассматривает парадокс и парадоксальность как принципиально важную черту поэтического языка и поэзии в целом, стремясь доказать, что «язык поэзии – это язык парадокса» [Brooks, 2004, с. 28]. Тогда как традиционно парадокс рассматривается как проявление остроумия, софистический прием, допустимое лишь в низких жанрах – сатирах и эпиграммах, К. Брукс стремится избавиться от этого предубеждения, утверждая не только допустимость, но и принципиальную неустранимость парадокса из языка поэзии.

В настоящее время можно говорить о формировании дискурсивного взгляда на парадокс, связанного с рассмотрением его как принципиальной характеристики определенного дискурса. Так, К. Брукс отмечает неустранимость парадокса из поэтического дискурса: «Именно для ученого истина требует языка, избавленного от любого следа парадокса; очевидно, что истина, которую изрекает поэт, может быть достигнута лишь с позиции парадокса» [Brooks, 2004, с. 28]. Для того, чтобы показать принципиальную парадоксальность поэзии, он обращается к анализу стихотворений У. Водсворта, С. Т. Кольриджа, Дж. Донна.

Так, К. Брукс обнаруживает, что стихотворения У. Водсворта, несмотря на намеренную простоту его языка, парадоксальны с точки зрения сюжета. Таким образом, расширяется понятие парадокса: он рассматривается не только на вербальном уровне (уровне высказывания), но и на уровне ситуации.

Несмотря на попытки К. Брукса придать парадоксу более высокий статус, описав его как явление дискурсивного уровня, традиционное риторическое представление о парадоксе сохраняется до сих пор. Тем не менее в настоящее время появляются работы, в которых представление о парадоксе выходит за рамки традиционного подхода. Так, например, Р. Брейер рассматривает с этой позиции произведения О. Уайльда. Согласно анализу Р. Брейера, в ранних «парадоксальных» произведениях Уайльда, таких, как «Преступление лорда Артура Севила» и «Портрет господина У. Г.» парадокс обнаруживается на уровне сюжета, а в более поздних («Портрет Дориана Грея») преобладают вербальные парадоксы афористического характера [Breuer, 1993]. В пьесах же, в первую очередь в «Как важно быть серьезным», обнаруживается синтез этих аспектов, что приводит к появлению более глубоких, эпистемически значимых парадоксов, определяющих все произведение [там же].

Парадокс как явление дискурсивного уровня рассматривается в монографии П. Г. Платта «Шекспир и культура парадокса». Выбор текстов Шекспира в качестве материала исследования обусловлен, вероятно, «непрекращающимся интересом Шекспира к оспариванию предположений и ортодоксальности» [Platt, 2016, с. 1]. Парадокс здесь предстает как основополагающая характеристика культуры (в данном случае – культуры эпохи Ренессанса) и в то же время как средство выражения знаний о противоречивых, внутренне сложных явлениях: «Я утверждаю, что ренессансная культура парадокса обеспечила Шекспира словарем и концептуальной основой для того, чтобы представить головокружительное множество взглядов на любовь, пол, знание и истину» [Platt, 2016, с. 1]. Можно сказать, что в представлении П. Г. Платта парадоксальность может выступать и основополагающей чертой

отдельного типа дискурса: он пишет, что, сталкиваясь с противоречиями в художественном тексте, читатели оказываются «в присутствии парадоксального дискурса: дискурса, в котором противоположности могут сосуществовать, а точки зрения могут варьироваться» [Platt, 2016, с. 1].

## **1.2. Парадокс в лингвистике: основные подходы и проблемы**

### **1.2.1. Традиционные взгляды на парадокс**

В лингвистике существуют различные подходы к изучению парадокса, среди которых можно условно выделить стилистический, когнитивный, игровой и т. д. Кроме того, в научно-популярной литературе, посвященной лингвистическим проблемам, обнаруживается понимание парадокса как факта действительности – в данном случае, языкового факта, – не всегда объяснимого, но интересного, занимательного, требующего особого изучения (см., например: [Одинцов, 1988; Успенский, 2006]). Но, поскольку парадокс в таком понимании обнаруживается не на уровне текста,

Наиболее традиционным и разработанным в лингвистике является понимание парадокса как категории стиля [Ганеев, 2001; Пигаркина, 2017; Семен, 1986; Шпекторова, 1975 и др.]. Е. А. Пигаркина дает общее представление о парадоксе и парадоксальности как об объекте изучения стилистики: «Под текстовой парадоксальностью в стилистике понимается многоаспектное явление, объединяющее разнообразные лексические средства, которые находятся по отношению друг к другу в семантической оппозиции, участвуют в создании нестандартных смыслов и порождают неоднозначную интерпретацию текста» [Пигаркина, 2017, с. 49]. В данном определении отражены основные вопросы, которые интересуют исследователей при таком подходе к парадоксу, в частности, это стилистические функции парадокса и способы его языкового воплощения.

Парадокс как объект изучения стилистики, в отличие от литературного парадокса, обычно не ограничивается изучением произведений одного автора,

что позволяет смотреть на парадокс более глобально. В целом стилистическое понимание парадокса неоднородно: он рассматривается то в узком понимании – как высказывание, стоящее в одном ряду с афоризмами и крылатыми выражениями, то в более широком – как особый стилистический прием.

Первая точка зрения обнаруживается в «Литературном энциклопедическом словаре», где под парадоксом понимается «изречение или суждение, резко расходящееся с общепринятым, традиционным мнением или (иногда только внешне) здравым смыслом (ср. антитетичные эпитеты парадоксальный и ортодоксальный, т. е. правоверный)» [ЛЭС, электр. ресурс]. При этом понятие парадокса предельно сужается и рассматривается преимущественно как средство создания комического эффекта: отмечается, что парадокс «нередко облекается в остроумную форму и как разновидность остроты принадлежит сфере афористики и обретает свойства комического» [там же].

В современной лингвистике наиболее распространено второе понимание парадокса, встречающееся, например, у Г. Я. Семен: «Парадокс является определенной словесной композицией и как фигура речи используется в различных функциональных стилях, несет в себе большой заряд стилистической информации, является одним из эффективных средств воздействия на читателя» [Семен, 1986, электр. ресурс].

Н. Ю. Шпекторова отмечает особенности парадокса, позволяющих включить его в ряд стилистических приемов: «Парадокс является характерной чертой стиля ряда писателей, обладает высокой степенью непредсказуемости, является носителем так называемой “стилистической информации”, содержание которой составляют такие качества речи как образность, выразительность, акцентирование признаков, широкий диапазон различных эмоциональных окрасок» [Шпекторова, 1975]. Таким образом, парадокс выполняет функции, характерные для стилистических приемов, и его рассмотрение в ряду подобных приемов является вполне закономерным.

В то же время, по замечанию Э. Б. Темянниковой, «большинство исследователей не включают парадокс в общий репертуар собственно лингвистических приемов. Подобно гротеску парадокс рассматривается как литературный прием или как форма художественного представления, элемент риторики» [Темянникова, электр. ресурс]. Таким образом, несмотря на активное изучение парадокса с точки зрения стилистики, его статус как стилистического приема признается далеко не всеми исследователями. Так, например, В. П. Москвин [Москвин, 2007] не включает понятие парадокса в свой словарь выразительных средств; в «Лингвистическом энциклопедическом словаре» парадокс также не рассматривается, хотя, например, близкое ему понятие «оксюморон» представлено в обоих словарях, что, вероятно, объясняется большей определенностью данного понятия.

В зарубежной литературе также доминирует стилистический подход к парадоксу, в рамках которого рассматривается его функционирование в контексте и стилистический потенциал. Так, Г. Мэтьюс указывает, что, в то время как в лингвистике парадокс рассматривается в первую очередь как форма образности, то, «что в философии, вероятно, чаще всего называется парадоксом, вообще не является образным утверждением; скорее это заключение, что *p* выражает очевидно абсурдное или противоречивое следствие некоего иного очевидно допустимого понятия, теории или утверждения» [Mattews, 1974, с. 136]. Соответственно, в лингвистике акцент обычно делается на стилистическом потенциале парадоксального высказывания, тогда как в философии – на характере логического противоречия, лежащего в его основе.

Рассмотрение парадокса в стилистическом аспекте выводит на первый план функциональный аспект его изучения. Наиболее распространено представление о том, что основная функция парадокса заключается в создании комического эффекта. Так, исследователи отмечают, что обусловленное традицией изучение парадокса с точки зрения теории комического «привело

к рассмотрению функции создания комического эффекта как единственной функции парадокса, к отрицанию возможности использования его с каким-либо другим заданием» [Семен, 1986, электр. ресурс], хотя это далеко не единственная цель, которой может служить парадокс. В частности, он может выполнять функцию доказуемости и использоваться с целью убеждения, способствовать интеллектуализации высказывания и придавать ему афористичность, отражать противоречия действительности [см. об этом: Семен, 1985, с. 107–138].

В ряде отечественных исследований парадокс рассматривается как остроумное высказывание, комическое по своей природе. Об этом говорит Г. Я. Семен: «Нельзя не отметить и тот факт, что парадокс наряду с остротой и каламбуром всегда был предметом изучения теории комического» [Семен, 1986, электр. ресурс]. В связи с этим достаточно большое количество исследований обращается именно к этой стороне парадокса.

В рамках теории комического парадокс рассматривается в коллективной монографии «Языковые механизмы комизма» из серии «Логический анализ языка» [Языковые механизмы комизма, 2007]. Одновременно с этим исследователи признают, что парадокс не обязательно вызывает смеховую реакцию. Так, Е. Г. Драгалина-Черная, обращаясь к психологическим основам восприятия парадокса, указывает на необязательность смеховой реакции, что отражено в названии написанной ей главы: «Смеяться или плакать? Парадокс как несмешная шутка» [Драгалина-Черная, 2007]. М. В. Ляпон также отмечает «серьезную» сторону парадокса и его когнитивный потенциал: «Пример из Цветаевой нельзя назвать шуткой – здесь остроумие другого качества: это философская максима, размышление. Парадоксы такого типа не вызывают веселого смеха; это смех-разоблачение, ирония над стереотипами человеческого поведения вообще и самоирония, но такие построения дают возможность проследить за развертыванием мыслительной операции парадоксалиста» [Ляпон, 2007, с. 322].

Следует также упомянуть о связи парадокса с языковой игрой. Р. Р. Норрик указывает, что в рамках риторического подхода к парадоксу существует тенденция рассматривать его как разновидность языковой игры, что, по оценке исследователя, «может быть верным во многих отношениях, но определенно не всегда, и что в любом случае требует дальнейшего объяснения» [Norrick, 1989, с. 551]; интересно, что такая тенденция активна в отечественной лингвистике. При этом парадоксы, направленные исключительно на создание языковой игры, могут оцениваться исследователями по-разному. Например, Г. Мэтьюс отзывается о них так: «...таким образом, парадоксы, реконструкция которых является простой и очевидной, – это вырожденные парадоксы. Они вырожденные, поскольку основываются на каламбурах» [Matthews, 1974, с. 139]. Таким образом, парадокс, чтобы привлечь внимание исследователя, должен обладать не только формальными признаками парадокса (наличием противоречия), но и некоторой смысловой глубиной.

В отечественной лингвистике понимание парадокса как разновидности языковой игры можно обнаружить в работах А. Д. Бутаковой, Т. А. Гридиной, В. З. Санникова и др. [Бутакова, 2015; Гридина, 2011, 2012; Санников, 2002]. Так, например, Т. А. Гридина, исследуя парадокс на материале детской речи, предлагает понимание парадокса как «результата лингвокреативной деятельности ребенка, осуществляемой на основе механизмов языковой игры» [Гридина, 2012, с. 6]. Парадокс в детской речи может быть результатом как намеренной языковой игры, так и ненамеренной, случайной, связанной с недостаточной речевой компетенцией ребенка. В обоих случаях парадокс является проявлением продуктивного языкового мышления, направленного на генерирование новых способов номинации.

В. З. Санников, рассматривая парадоксальное высказывание в книге «Русский язык в зеркале языковой игры», понимает его как намеренное нарушение одного из постулатов Грайса – постулата истинности (искренности)

[Санников, 2002, с. 412], поскольку в парадоксе целенаправленно обыгрывается противоречивость высказывания.

С точки зрения стилистики по-разному рассматриваются не только общие вопросы, касающиеся понимания парадокса и выполняемых им функций, но и более частные проблемы, такие как соотношение парадокса и других стилистических приемов, построенных на основе противоречия. Ряд подобных приемов довольно широк: помимо парадокса, к нему могут быть отнесены зевгма, оксюморон, алогизм, контраст, антитеза. Между перечисленными понятиями, разумеется, существует достаточно отличий: объем синтагмы, характер противоречия, лежащего в основе высказывания, а также наличие или отсутствие разрешения этого противоречия и т. д. Так, например, антитеза, в отличие от парадокса, не предполагает разрешения исходного противоречия, поскольку ее суть, напротив, заключается в его акцентировании. При этом исследователями могут наблюдаться сходства между парадоксом и смежными явлениями; так, например, сходство зевгмы и парадокса заключается в том, что оба эти приема основаны на алогизме [см. об этом: Семен, 1986, электр. ресурс].

В ряде статей Е. А. Яшиной [Яшина, 2009; 2010; 2011], посвященных алогизму как особенности поэтической речи, парадокс рассматривается как одно из средств его создания наряду с зевгмой, оксюморонами и т. п. При этом алогизм понимается достаточно широко и включает в себя нарушения не только законов логики, но и нарушения на уровне лексической сочетаемости. Так, к проявлениям алогизма относится, например, соединение в синтагматическом ряду лексики, относящейся к различным смысловым сферам, или слов с противоположной оценочной характеристикой. Название «алогизм» в данном случае представляется нам не вполне оправданным, поскольку в парадоксальном высказывании чаще всего прослеживается определенная логика, позволяющая соединять несоединимое, непротиворечивую интерпретацию.

Наиболее дискуссионным является вопрос о соотношении парадокса и оксюморона. Многие исследователи обращают внимание на общие черты этих

явлений [Овсянников, 1961; Шмид, 2001; Яшина, 2010], но традиционно они рассматриваются как отдельные феномены. Так, например, Е. А. Пигаркина отмечает, что между этими явлениями существует принципиальное различие, заключающееся в том, что «в оксюмороне объединяются явления, которые не могут быть объединены друг с другом логически, например: в мертвой тишине, унылый оптимист, честный воришка, а в парадоксе присутствует противопоставление, которое находит подтверждение в реальности» [Пигаркина, электр. ресурс]. Е. В. Павлович противопоставляет парадоксальные высказывания и оксюмороны, опираясь на особенности их синтаксического строения [Павлович, 1979, с. 239]. Чаще всего основным отличием считается то, что оксюморон, в отличие от парадокса, с формальной точки зрения представляет собой сочетание двух эксплицитно противоречащих друг другу компонентов, тогда как парадоксальное высказывание может быть достаточно развернутым, а лежащее в его основе противоречие не всегда может быть очевидным и опираться на несовместимость значений составляющих его лексем.

Е. А. Яшина, напротив, отмечает схожие черты парадокса и оксюморона: «... характерные особенности парадокса, а именно, наличие противоречия, одновременная реализация отношений контраста и тождества, создание алогизма окружающего контекста, а также необычная трактовка привычного явления, свойственны как парадоксу, так и оксюморону». В то же время эти явления, при всей своей схожести, различаются: «Однако отождествление приемов парадокса и оксюморона, проводимое в некоторых исследованиях, представляется неприемлемым, поскольку ведет к смешению средств создания алогизма, реализуемых на разных структурно-синтаксических уровнях: парадокс – на уровне одного или нескольких предложений, оксюморон – на уровне словосочетания» [Яшина, 2010, с. 827].

Некоторые исследователи считают нецелесообразным разделять парадокс и оксюморон, рассматривая их как разные степени проявления одного и того же

явления – противоречивости. Например, В. В. Овсянников понимает оксюморон «как парадокс в потенции» [Овсянников, 1961, с. 17]. В. Шмид рассматривает оксюморон как усеченный вариант парадокса: «Парадокс (с его синтаксической редукцией – оксюморонами – т. е. “остро режущей глупостью”, от слов οξύς “острый” и μωρος “глупый”) содержит некое противоречие (между двумя сторонами бытия или двумя точками зрения), замедляет понимание, приводит воспринимающего в напряжение, вызывает усиление мышления и в итоге ведет к обнаружению скрытой истины, которая разоблачает «доксу», показывая ее иллюзорность» [Шмид, 2001, с. 11].

Вопрос о соотношении парадокса и оксюморона находит отражение и в зарубежных работах, посвященных парадоксу. Этот вопрос затрагивает, в частности, Х. Руис, сопоставляя такие риторические фигуры, как ирония, парадокс и оксюморон. Согласно Х. Руису, ирония носит внетекстовый характер, апеллируя к экстратекстуальному контексту, тогда как оксюморон и парадокс функционируют в рамках конкретного текста. Парадокс и оксюморон, в свою очередь, также различаются, поскольку «... парадокс обладает пропозициональным измерением, в то время как оксюморон функционирует на уровне предиката» [Ruiz, 2015, с. 200].

В данной работе нам представляется целесообразным рассматривать оксюморонные высказывания как частный случай парадокса, поскольку нас интересуют в первую очередь не структурные, а семантические и когнитивные особенности высказываний, содержащих внутреннее противоречие. К числу таких особенностей относится, например, отмечаемая некоторыми исследователями принципиальная разрешимость оксюморона, также сближающая его с парадоксом: «В оксюмороне противоречие ощущается, а затем разрешается. Если оно не ощущается, то это не оксюморон, а если не разрешается, то – бессмыслица» [Павлович, 1979, с. 240].

Объем понятия «парадокс» также является дискуссионным вопросом. Так, ряд исследователей понимает парадокс как высказывание. Например,

Е. А. Пигаркина определяет парадокс следующим образом: «...парадокс – это неожиданное, непривычное (хотя бы по форме) суждение (высказывание, предложение), резко расходящееся с общепринятым, традиционным мнением по данному вопросу» [Пигаркина, 2017, с. 43]. И. В. Павлович понимает парадокс еще более узко, отмечая особый синтаксис парадоксальных высказываний: «X и Y должны быть связаны не непосредственно, а через глагол-связку плюс *это* или через другие элементы, выполняющие сентенциальную функцию» [Павлович, 1979, с. 239]. Другие исследователи понимают парадокс шире и включают в это понятие не только высказывание, но и более мелкие и более крупные языковые единицы. Например, А. А. Курбайтаева считает, что парадокс – «это функциональная единица от слова до сверхфразового единства» [Курбайтаева, 2015, с. 102]. Такое понимание парадокса является наиболее распространенным, хотя парадокс чаще всего обнаруживается на уровне словосочетания и предложения. Некоторые исследователи настолько расширяет рамки данного понятия, что парадокс практически приравнивается к любому отступлению от языковой нормы, и может обнаруживаться даже при соблюдении языковых норм: «Примеры парадоксов можно найти буквально на каждом уровне языка: на уровне слова (строчные и прописные буквы в слове; слова, грамматический род которых противоречит их естественному полу; этимологические парадоксы), словосочетания (тавтологичные и оксюморонные сочетания, парадоксальные фразеологические единицы) и предложения (пословицы, поговорки, сентенции и афоризмы)» [Берсенева, электр. ресурс].

Таким образом, представления о парадоксе в современной лингвистике неоднозначны и даже противоречивы. Несмотря на существование различных точек зрения, можно выделить несколько положений, с которыми согласны большинство исследователей, например, наличие в парадоксе какого-либо противоречия, а также его потенциал как средства преодоления инерции мышления и создания нового смысла, поскольку «противоречивый характер

репрезентации провоцирует дальнейшую работу мысли» [Берсенева, электр. ресурс].

В частности, общепризнанным является утверждение о том, что противоречивость парадоксального высказывания чаще всего проявляется на уровне семантики, тогда как, например, грамматические нормы языка обычно не нарушаются: «Парадоксу можно дать следующее определение: это грамматически правильное высказывание, характеризующееся логико-семантической противоречивостью компонентов, выражающейся в противоречивой форме и содержании» [Курбайтаева, 2015, с. 102]. Наличие противоречия на логико-семантическом уровне, таким образом, понимается как один из ключевых признаков парадокса. Так, Г. Я. Семен пишет о двух видах оппозиций, которые могут функционировать в парадоксе: «Имплицитной является оппозиция между логической нормой высказывания и словом или группой слов, использование которых превращает его в парадокс», а эксплицитная обнаруживается «в самом парадоксальном высказывании между двумя частями одного предложения или несколькими предложениями» [Семен, 1986, электр. ресурс].

Подобная оппозиция может быть связана с несовместимостью лексических значений слов в синтагматическом ряду. Так, Б. Ю. Норман рассматривает в качестве парадоксов высказывания, где «... в рамках одного предложения сочетаются слова, "противопоказанные" друг другу, это и создает основу для речевого парадокса» [Норман, 2006, с. 151]. Таким образом, в рамках лингвокреативного подхода непривычная сочетаемость может рассматриваться в качестве средства создания парадоксального высказывания. При этом «эффект соединения несоединимого может достигаться с участием самых разных синтаксических средств» [Норман, 2006, с. 151].

Изучение парадокса как стилистической категории сопровождалось изучением средств его репрезентации. Ряд этих средств перечислен в работе Г. Я. Семен: «Средствами создания парадокса являются антонимы, как

разнокорневые, так и аффиксальные, отрицание, антитеза, преобразование ФЕ [фразеологических единиц]» [Семен, 1986, электр. ресурс]. Парадоксальная сочетаемость также может быть результатом использования этих средств, в частности, это касается антонимов и преобразования фразеологизмов. Например, оксюморон, который рассматривается как разновидность подобного парадокса, обычно создается путем соединения антонимичных слов.

Рассмотрение парадокса как лингвистического явления предполагает также обращение к вопросу его интерпретации. В. З. Демьянков, говоря об интерпретации речи, указывает на ее двойственный характер: «Если эту речь нужно продуцировать, внутренний мир интерпретируется в виде речи. Когда же речь задана как объект восприятия – интерпретируется она» [Демьянков, 1994, с. 30]. Парадокс также обладает этой двойственностью, так как предстает одновременно и как результат интерпретации (со стороны автора), и как объект интерпретации (со стороны читателя).

На самом деле внутренняя структура парадокса еще более сложна, так как интерпретация, предлагаемая автором и читателем, является актом вторичного познания, объектом которой является «не сам объективный мир, а знания о мире, то, как он репрезентирован в коллективном сознании, т. е. проецированный мир» [Болдырев, 2018, с. 253]. Таким образом, осмысление парадокса читателем становится интерпретацией третьего порядка: первый уровень интерпретации носит первичный характер и представляет собой «коллективное видение мира человеком как социумом» [Болдырев, 2018, с. 259], второй уровень – это переработка коллективных знаний о мире автором текста, а третий – осмысление этого текста читателем.

По словам В. З. Демьянкова, «в каждом элементарном акте речи и когниции есть элементы статики (синхронии) и динамики – диахронии, подвижности системы, ее изменения, приспособления к перерабатываемому объекту в конкретном окружении» [Демьянков, 1994, с. 30]. Парадокс представляет собой одновременно акт речи и когниции: познавательная

активность автора проявляется в создании парадоксального противоречия, а читателя – в его разрешении, соответственно, активный характер интерпретации становится эксплицитным.

### **1.2.2. Когнитивный подход к парадоксу и парадоксальности в современной лингвистике**

Антропоцентрическая направленность современной лингвистики, в частности, ее когнитивная направленность, обуславливают интерес к процессам, происходящим в сознании человека, в связи в чем можно говорить о возрождении интереса к парадоксу. Парадокс с этой точки зрения является результатом интерпретации сознанием окружающего мира и его отображения в языке и может рассматриваться как особый способ получения и выражения знаний о мире. Так, Е. В. Левченко, говоря о восприятии парадокса, отмечает: «Психологическое содержание парадокса состоит в противоречии между опытом субъекта и воспринимаемым объектом. При восприятии парадоксальных описаний возникновение противоречия обусловлено объединением в объекте восприятия взаимоисключающей по отношению к опыту субъекта информации, то есть информации о двух взаимоисключающих состояниях объекта (ситуации)-прообраза» [Левченко, 1991, с. 47]. Парадокс, таким образом, возможно понимать как новое знание, противоположное уже имеющемуся.

В связи с этим в последнее время в отечественной лингвистике развивается когнитивный подход к парадоксу [Заботина 2010; 2011; Ляпон, 2001; Плясунова, 2011; Смирнова, 1993; Гармаева, 2014а; 2014 б; Темянникова, 1998 и др.]. Эта точка зрения способствует обогащению теории парадокса: по словам С. В. Плясуновой, «когнитивный подход к парадоксу позволяет открыть новые аспекты его изучения и описания в рамках новой научной парадигмы», поскольку с помощью этого подхода становится возможным «снятие противоречий между объектом исследования, динамическим по своей природе, и традиционно принятым статическим методом его исследования» [Плясунова 2011, с. 185].

Развитие этого подхода к парадоксу связано, с одной стороны, с активным развитием когнитивной лингвистики в целом, с другой – с особенностями самого парадокса, который может пониматься как отражение особенностей человеческого мышления, поскольку, «как показывают последние исследования в социальной психологии, человеческое сознание, его внутренний, ментальный мир имеют черты парадоксальности» [Заботина, 2010, с. 34]. Парадоксальность, таким образом, может рассматриваться как явление когнитивного плана, связанное с процессами обработки и передачи информации.

В. И. Тармаева пишет, что «парадокс провоцирует разум, побуждает нас к активному мышлению, познанию сути вещей. Ему свойственна определенная двусторонность, двойственность, и, что особенно характерно, он обладает специфическими когнитивными свойствами» [Тармаева, 2014, с. 43–44]. М. В. Ляпон также отмечает, что парадокс представляет определенный интерес для когнитивной лингвистики, поскольку «обладает двойной смысловой энергией: он одновременно и продукт мысли, и сильнодействующее средство, способное инициировать мысль» [Ляпон, 2001, с. 91].

С этой точки зрения парадокс интересен связью с механизмами мышления человека: «Дело не в том, чтобы блокировать парадоксы, вводя определенные запреты и ограничения: важно выявить, о каких несогласованностях в нашей познавательной системе они говорят. Парадоксы играют роль того окошка в доменной печи, которое позволяет заглянуть в скрытую от обычного взгляда лабораторию познавательной деятельности, увидеть приемы и принципы, обычно остающиеся вне поля зрения и, казалось бы, столь самоочевидные, что мы их принимаем без обоснования» [Смирнова, 1993, с. 152].

Несмотря на очевидный исследовательский интерес к парадоксу как когнитивному явлению, работы в этой области по большей части касаются частных аспектов и раскрывают только одну из сторон парадокса. Так, например, Е. Н. Заботина выявляет когнитивные модели парадоксов, основанные на фреймовом подходе, В. И. Тармаева рассматривает фразеологический парадокс,

М. В. Ляпон обращается в первую очередь к исследованию парадоксов в поэтической речи. В названных выше работах объектом изучения является парадокс как высказывание, продукт когнитивной деятельности, тогда как парадоксальность – которая может пониматься как эстетическая категория или ключевое свойство парадокса – освещена в научной литературе значительно меньше.

Нам представляется, что парадоксальность может рассматриваться не просто как свойство парадокса, а как особая когнитивная стратегия. Данный термин может пониматься достаточно широко: «Стратегия – это некоторый способ приобретения, сохранения и использования информации, служащий достижению определенных целей в том смысле, что он должен привести к определенным результатам» [Брунер, 1977, с. 136]. Д. Н. Павлов указывает, что помимо подобного широкого понимания когнитивной стратегии может существовать понимание более узкое, обусловленное задачами конкретного исследования: «Сложность и многоаспектность данного понятия осложняет выведение универсального определения, существующие на настоящий момент дефиниции представляют собой либо слишком общую, либо наоборот – слишком частную трактовку исследуемого понятия. Разумный баланс между двумя полюсами может быть найден в виде двух определений: более общего – для решения общетеоретических задач, и частного – для решения практических задач каждого конкретного исследования» [Павлов, 2006]. Так, в рамках нашего исследования когнитивная стратегия рассматривается в узком смысле – как способ репрезентации знания о мире человеческих эмоций в поэтическом тексте. Парадоксальность в таком случае может пониматься как особая когнитивная стратегия, позволяющая работать с тем знанием, которое не может быть выражено непротиворечивым образом. При этом важной оказывается принципиальная неразрешимость парадоксального противоречия: даже если парадокс в поэтическом тексте удастся разрешить, его интерпретация будет противоречить традиционным представлениям о той или иной эмоции.

В зарубежной литературе также обнаруживаются попытки рассмотреть парадокс как когнитивный феномен, связанный с переосмыслением функций парадокса как риторической фигуры. В 1980-е годы появляются публикации, рассматривающие парадоксальность как категорию познания и мышления, а не только стиля, в которых обнаруживается влияние идей эпистемической риторики. Несмотря на то что в этих работах освещается когнитивный аспект понятия «парадокс», понятия «когнитивный» и «когниция» по отношению к парадоксу в них практически не используются, что, вероятно, объясняется тем, что когнитивная лингвистика тогда еще окончательно не сформировалась как самостоятельная научная дисциплина.

Одной из работ такого рода является статья М. П. Мура, который рассматривает не только парадокс, но и риторику в целом как способ получения новых знаний о мире: «Риторические фигуры, такие, как, например, парадокс, выражают знание, которое вносит уникальный взгляд в общее представление о риторике как о способе познания» [Moore, 1988, с. 15]. Специфика парадокса как средства получения и выражения знания о мире, с точки зрения М. П. Мура, обусловлена его уникальными эпистемическими качествами: полученное с его помощью знание является не общепринятым, а абсолютно новым. Парадокс, таким образом, предстает как «риторическая фигура, которая бросает вызов традиционным основам риторического действия. Он заставляет читателя и слушателя воспринимать нечто иное и даже противоположное общепринятым убеждениям, отношениям и ценностям; он побуждает аудиторию осмыслить “новое” знание и иную реальность» [Moore, 1988, с. 15]. Тем не менее, указывая на когнитивный потенциал парадокса, М. П. Мур все же воспринимает его в первую очередь как стилистический прием.

Н. Р. Норрик в статье «Как понимается парадокс» также обращается, по сути, к когнитивным процессам порождения и осмысления парадоксальных высказываний. Его подход основывается на традиционном понимании парадокса как выразительного средства. При этом Н. Р. Норрик осознает недостаточность

и даже неудовлетворительность такого подхода, поскольку он не позволяет описать процессы, происходящие в сознании при когнитивной обработке парадокса. Приводя пример парадокса и описывая реакцию на него слушателей, Н. Р. Норрик пишет: «Теперь, чтобы одобрительно посмеяться над очевидным противоречием, говорящие должны проделать своего рода быструю обработку информации, которая позволит рассматривать его как намеренный парадокс, обладающий второй, согласованной интерпретацией. Тем не менее ни традиционная риторика, ни недавние прагматические и поэтические описания парадокса не освещают этот вид обработки в хоть сколько-нибудь интересном ключе» [Norrick, 1989. с. 555]. Исследователь пытается заполнить эту лакуну и вскрыть процессы, происходящие в сознании во время когнитивной обработки парадокса (то есть, по сути, выявить стратегии его интерпретации), при помощи экспериментальных методов: респондентам предлагается перефразировать парадокс таким образом, чтобы разрешить противоречие [см. об этом: Norrick, 1989].

Рассмотрим еще одну теорию в рамках когнитивной лингвистики, которая, хотя и не связана с парадоксальностью непосредственно, может быть полезна для интерпретации парадоксальных высказываний. Нам представляется, что когнитивный подход к парадоксу как совмещению противоположных понятий, утверждений или ценностей частично может быть реализован в рамках теории ментальных пространств Ж. Фоконье. Несмотря на то что Ж. Фоконье не занимается собственно проблемами парадокса, он указывает на противоречивость мышления, когда пишет о том, что значения формируются когнитивными структурами, а не только грамматическими и лексическими характеристиками слов: «... язык, наряду с другими видами экспрессии и концептуального фрейминга, служит мощным средством побуждения динамических интерактивных смысловых конструкций, которые находятся далеко за пределами всего, что эксплицитно дается в лексических и грамматических формах. Это не проблема неопределенности или

двусмысленности, это сама природа нашей системы мышления» [Fauconnier, 1998, с. 258]. Таким образом, мышление человека по своей природе подразумевает противоречивость и многозначность.

Ментальные пространства, согласно Ж. Фоконье, представляют собой особые мыслительные структуры, которые сложным образом взаимодействуют между собой: «Они множатся по мере развития дискурса, сопоставляются друг с другом крайне запутанным способом и обеспечивают абстрактную ментальную структуру для смещения привязки, точки зрения и фокуса, позволяя нам в любой момент направить наше внимание на очень частные и простые структуры, сохраняя при этом сложную структуру, сеть связей в рабочей памяти и в долговременной памяти» [Fauconnier, 1998, с. 258]. Нам представляется, что с помощью теории ментальных пространств можно описать, как происходит процесс разрешения противоречия в парадоксе, результатом которого становится непротиворечивая интерпретация парадоксального высказывания. При таком подходе каждая сторона парадоксального противоречия предстает как особое ментальное пространство, а процесс осмысления парадокса можно раскрыть через описание взаимодействия этих пространств.

Подобную попытку описать процесс когнитивной обработки парадокса в рамках теории ментальных пространств можно обнаружить в статье Х. Руиса «Пересмотр парадокса и оксюморона» [Ruiz, 2015]. Он разделяет парадоксы на вербальные, в которых противоречие обнаруживается на уровне языковых единиц, и ситуационные, противоречие в которых связано с внеязыковой реальностью.

По мнению Х. Руиса, вербальный парадокс и процесс его разрешения выглядит следующим образом: «Вербальный парадокс представляет собой два или более понятия, которые порождают входные пространства, чьи концептуальные структуры противопоставлены друг к другу. Для того, чтобы разрешить это противоречие, посредством операций аккомодации и интеграции создается проективное пространство таким образом, что структура очевидно

противопоставленных входных пространств оказывается возможной в данном контексте; из этого пространства мы можем вывести контекстуальные эффекты, порождаемые высказыванием» [Ruiz, 2015, с. 200]. Таким образом, согласно Х. Руису, в основе процессов порождения и восприятия парадокса лежат когнитивные процессы интеграции и аккомодации ментальных пространств.

### **Рабочее определение парадокса как когнитивного явления**

Опираясь на изученные подходы к парадоксу, сформулируем его рабочее определение, которое будет использовано в данном исследовании. Для начала укажем признаки, характерные для парадоксального высказывания:

1. Противоречивость. Первостепенным признаком парадокса является наличие противоречия на логико-семантическом уровне, что отмечается большинством исследователей. В парадоксе могут отражаться как реально существующие в действительности противоречия, так и те, которые связаны с несовпадением индивидуально-авторского знания о том или ином фрагменте действительности с общепринятыми представлениями о нем.

2. Интенциональность. Поскольку в данной работе парадоксальные высказывания рассматриваются на материале поэтического текста – текста подготовленного, представляющего собой сложноорганизованный смысл, примем за аксиому то, что противоречие в стихотворном тексте создается автором намеренно. Этот признак позволяет отличить парадоксальное высказывание от речевой или логической ошибки, которые также могут содержать противоречие, но допущенное ненамеренно.

3. Низкая степень предсказуемости. Парадоксальное высказывание должно быть неожиданным по форме, что определяется наличием противоречия, соответственно, одним из признаков парадокса следует считать нестандартную сочетаемость. Это позволяет отличить собственно парадоксальное высказывание, например, от прецедентных текстов, которые сами по себе могут обладать парадоксальностью, но при их цитировании, транслировании в виде

готовых формул эта парадоксальность оказывается стертой. В то же время трансформация прецедентного текста может носить парадоксальный характер, поскольку она сопровождается нарушением читательского ожидания.

4. «Когнитивная значимость». Нам представляется, что роль парадокса в тексте, в том числе поэтическом, не ограничивается его стилистическими функциями, поскольку он обладает особым когнитивным потенциалом. Парадоксальность при таком подходе может пониматься как когнитивная стратегия, позволяющая передавать внутренне сложное, противоречивое знание о каком-либо фрагменте действительности.

Таким образом, в качестве рабочего можно сформулировать следующее определение: парадокс – поэтическое высказывание с низкой степенью предсказуемости, характеризующееся внутренним логико-семантическим противоречием, наличие которого позволяет передавать индивидуальное знание о том или ином фрагменте действительности. Такое понимание парадокса несколько шире, чем представление о парадоксе как о фигуре речи, и позволяет рассматривать в парадоксальном ключе не только парадокс в стилистическом его понимании, но и метафоры, оксюморонные сочетания и прочие средства художественной выразительности, в которых может быть обнаружено явное или неявное противоречие на уровне логико-семантических отношений.

### **1.3. Поэтические высказывания с эмотивной семантикой в аспекте парадоксальности**

#### **1.3.1. Противоречивость и аномальность поэтической речи как источник парадоксальных высказываний**

В. В. Фещенко отмечает, что в рамках теоретической лингвистики «одной из наиболее актуальных областей является в настоящее время пересечение лингвистики и теоретического изучения поэтического языка» [Фещенко, 2009, с. 21]. Поэтическая речь интересна тем, что для нее характерна «реализация возможностей, существующих в “естественном” языке» [Фещенко, 2009, с. 23],

то есть она обладает большей свободой. Это обнаруживается в том числе на уровне основных текстовых категорий, в частности на уровне связности.

И. Р. Гальперин, рассуждая о категории связности текста, отмечает: «Однако, как известно, логическая связность текста не тождественна связности текста вообще, поскольку текст может допускать противоречия, несоответствия, разрывы и пр. <...>» [Гальперин, 2006]. Это наблюдение особенно справедливо для поэтической речи, поскольку противоречие здесь может быть намеренным и выполнять определенные текстовые функции, и тогда оно оказывается не только допустимым, но и существенно значимым для текста.

В связи с этим ряд исследователей обращается к изучению текста в аспекте его противоречивости и аномальности. Н. Д. Арутюнова рассматривает это понятие довольно широко: «Противоречивость – понятие неоднородное. Под него подводятся несходные между собой явления: логическая контрадикторность – недопустимость сопричастия в тексте как единовременном продукте одного говорящего утверждения и отрицания одной мысли, несовместимость семантических компонентов, несоответствие синтаксических связей семантическим отношениям <...> В этих и подобных случаях в семантике текста создается конфликтная ситуация. Конфликт может быть неразрешим, но полезен для лингвиста; он доказывает присутствие глубоко скрытых смысловых компонентов, ответственных за аномалию» [Арутюнова, 1990, с. 3]. Таким образом, противоречивость текста, которая потенциально делает его парадоксальным, проявляется, по Н. Д. Арутюновой, преимущественно на уровне логико-семантических отношений.

В наиболее общем виде под аномалией понимается «нарушение правила употребления какой-то языковой или текстовой единицы» [Апресян, 1990, с. 50]. И. М. Кобозева и Н. И. Лауфер выделяют ряд показателей аномалий, которые предстают «в виде разнообразных лексических и грамматических нарушений: ошибок в употреблении видов, неправильного построения сочинительных

конструкций, искажений модели управления, нарушений всех видов сочетаемости лексем» [Цит. по: Радбиль, электр. ресурс]. В зависимости от того, на каком из уровней языковой системы обнаруживается нарушение, Т. В. Радбиль выделяет пять групп языковых аномалий, среди которых нас наиболее будут интересовать лексико-семантические, основанные на нарушении сочетаемости, поскольку парадокс в значительной степени сближается именно с ними.

Эта разновидность аномалий содержит в себе то же логическое противоречие, которое наблюдается в парадоксе: «Чем дальше отстоят по смыслу лексические единицы в словосочетании друг от друга, чем несовместимее сферы, к которым они относятся, тем очевиднее просматривается нарушение логико-семантической валентности лексических единиц, входящих в его состав» [Яшина, 2011, электр. источник]. Следует также отметить, что лексико-семантические аномалии, основанные на системе правил и запретов, ограничивающих сочетаемостные возможности слова, частотны в художественной и особенно поэтической речи, поскольку «... в процессе творческого использования языка эти запреты постоянно нарушаются в стилистических целях» [Апресян, 1995, с. 621].

Аномалии вообще и аномалии как художественный прием, то есть намеренное нарушение тех или иных правил языка, могут оцениваться по-разному; так, согласно одной из точек зрения, «... по своей, так сказать, “языковой сути” аномалии в естественном языке не отличаются от многих тропов, стилистических приемов и фигур в режиме эстетического использования языка. Их различие лежит лишь в сфере авторской интенциональности (намеренное или ненамеренное использование)» [Радбиль, электр. ресурс]. Подобной точки зрения придерживается Ю. Д. Апресян: «...по своей внутренней структуре многие стилистические фигуры (в частности, метафоры и оксюмороны) принципиально не отличимы от языковых ошибок» [Апресян, 1995, с. 621]. В связи с этим высказывание, содержащее противоречие на логико-

семантическом уровне, «оценивается нами как содержащее либо стилистический прием, либо сочетаемостную ошибку в зависимости от нашей оценки не самого этого предложения, а намерений его автора» [Апресян, 1995, с. 621].

Таким образом, несовместимость семантики языковых единиц, характерная для языка, может преодолеваться в речи, в частности, в художественном тексте. При этом появляются парадоксальные контексты, содержащие нестандартное сочетание слов, высказываний, морфем, то есть проявления окказиональной синтагматики на разных уровнях языка. Это обусловлено тем, что поэтическая речь отличается более свободной сочетаемостью, на что указывает М. В. Никитин: «Свобода экстенционально-импликационных и коллокационных норм сочетаемости, позволяемая естественным языком, максимально используется поэзией. Нестандартность семантической комбинаторики, своеобразие и широта лексической сочетаемости составляют одну из отличительных особенностей поэтического языка. Более того, поэзия, по-видимому, непрерывно развивается в этом направлении, и каждый ее последующий этап отличается все большей свободой семантического синтаксиса. Совершается постоянное расширение “допусков” сочетаемости, сочетание семантически “несовместимых десигнатов” становится все более привычным приемом» [Никитин, 1974, с. 173]. При этом нарушение норм сочетаемости приобретает когнитивную ценность: «Поступая таким образом, поэт не просто “облегчает душу выражением”, но выполняет общественно необходимую познавательную-языковую функцию – функцию интеграции концептов и элементов объективного мира в глобальном сознании» [Там же, с. 174].

В связи с этим именно в поэтической речи следует ожидать значительного количества аномальных, парадоксальных высказываний. Действительно, в поэзии устанавливаются отношения между явлениями, далеко отстоящими друг от друга, на что указывает Ю. М. Лотман, отмечая, что принцип сходств и различий, на котором строится система языка, в поэтической речи «получает

значительно более универсальный характер: элементы, которые в общеязыковом тексте выступают как несвязанные, принадлежа к различным структурам или уровням структур, в поэтическом контексте оказываются сопоставленными или противопоставленными» [Лотман, 1996, с. 47].

Т. В. Радбиль также говорит о целесообразности аномальных явлений, то есть отмечает, почему они допустимы в речи: «С одной стороны, закономерно существует тенденция к интегрированию возникающих аномалий, т. е. к их устранению путем рациональной интерпретации (небуквальное, идиоматичное осмысление возникших тавтологий и противоречий) и коммуникативно-прагматической «легитимизации». С другой стороны, язык идет по пути расширения сферы допустимости аномальных и противоречивых явлений, по пути усиления возможности выразить противоречивое и порою абсурдное содержание. Естественным полигоном для реализации этой «диалектики аномальности» выступает художественная речь, публицистическая речь, политический дискурс и некоторые особые режимы обыденной коммуникации» [Радбиль, электр. ресурс].

Таким образом, категория аномальности получает особое преломление в художественной речи: «Именно в художественном тексте “разрешены” многие отклонения от норм естественного языка в его нехудожественном режиме функционирования, многие противоречивые или тавтологические высказывания. Применительно к художественному тексту само понятие аномалий и девиаций имеет свою специфику» [Там же]. Более того, аномальность может признаваться неотъемлемой чертой поэтической речи: «В каком-то смысле можно утверждать, что художественный текст предполагает аномальность как специфичную черту своего устройства, которая вытекает из специфики эстетической интенциональности авторов в плане отношения к языку своих произведений» [Там же].

Ю. М. Лотман, рассматривая поэтический текст как «особым образом организованную семиотическую структуру» [Лотман, 1996, с. 28], говорит об

особом языке поэзии: «На заре словесного искусства возникло категорическое требование: язык литературы должен отличаться от обыденного, воспроизведение действительности средствами языка с художественной целью – от информационной. Так определилась необходимость поэзии» [Там же, с. 35]. Этот язык отличается особенностями на уровне синтагматики, поскольку здесь «действует стремление к “разбалтыванию” связей, возрастающей минимализации запретов», хотя «сама эта возрастающая неупорядоченность ряда есть одновременно возрастающая упорядоченность другой – поэтической – структуры» [Лотман, 1996, с. 35]. Таким образом, снятие семантических ограничений, «запретов» оказывается «высокозначимым семантическим элементом» [Там же].

Снятие ограничений проявляется в первую очередь на уровне нестандартной синтагматики: «... в поэзии нарушается принцип соблюдения запретов на сочетание тех или иных элементов текста» [Лотман, с. 114]. Важно заметить, что это не черта исключительно современной поэзии, а вневременное свойство поэтической речи в целом: «Вряд ли это можно считать свойством только поэтического языка XX века» [Там же].

По Ю. М. Лотману, особенность поэтической речи заключается в том, что ее подчинение правилам языка и – одновременно – дополнительным ограничениям, отличающим поэзию от не-поэзии, не снижает ее информативность, а, напротив, повышает ее. «Каким образом наложение на текст дополнительных – поэтических – ограничений приводит не к уменьшению, а к резкому росту возможностей новых значимых сочетаний элементов внутри текста?» [Лотман, 1996, с. 46]. В связи с этим Ю. М. Лотман утверждает: «Исходным пунктом изучения стиха является сознание парадоксальности поэзии как таковой» [Лотман, 1996, с. 45].

Особый, аномальный язык поэзии позволяет передавать особое знание, что невозможно осуществить с помощью нормативных языковых средств. Так, Т. В. Радбиль говорит «о необычайной эвристичности концептуальных

аномалий, которые оказываются не “болезнью языка”, а единственно возможным и даже необходимым средством языковой концептуализации нетривиального, диалектически противоречивого и многослойного содержания» [Радбиль, 2007, с. 264]. Именно эта способность аномалий «... наделяет их значительным потенциалом языковой экспрессивности, что широко эксплуатируется в эстетическом режиме применения языка как на уровне обыденной коммуникации (парадоксы, каламбуры, оксюмороны и пр.), так и на уровне художественной речи. Коммуникативно-прагматический смысл активного использования концептуальных аномалий состоит в активизации когнитивного потенциала адресата, который как бы приглашается поучаствовать в увлекательном интеллектуальном приключении в области небуквальной интерпретации нетривиальных и неочевидных, глубоко запрятанных смыслов» [Радбиль, 2007, с. 264].

Аномальность поэтического текста, проявляющаяся в «отклонении от норм структурного ожидания», в некоторых случаях способна создавать новые смыслы: «Художественный текст создает вокруг себя поле возможных интерпретаций, порой очень широкое» [Лотман, 1996, с. 123]. Это касается и парадоксальных высказываний, функционирующих в поэтической речи. Таким образом, поэтическая речь представляет собой интересный материал для исследования парадоксов. Тем не менее это огромный массив текстов, и, поскольку поиск парадоксов едва ли может быть полностью автоматизирован и требует ручной обработки материала, необходимо сильнее сузить материал исследования. Этому может способствовать обращение к определенной группе лексики, которая обладает высокой потенциальной парадоксальностью.

Помимо общих признаков текста, таких, как связность и членимость, художественный текст обладает рядом отличительных черт, в том числе связанных со спецификой синтагматики. Одной из таких характеристик является предложенная В. Г. Адмони категория синтагматической напряженности. Под синтагматическим напряжением он понимает «то напряжение, которое

возникает в синтагматическом (т. е. речевом) ряду в процессе развертывания этого ряда как соотношение между его предшествующими и последующими компонентами» [Адмони, 1969, с. 16].

Чтобы заинтересовать читателя, художественный текст должен держать его в постоянном напряжении. По словам В. Г. Адмони, это достигается за счет напряженности, существующей между языковыми единицами: «Художественный текст, если он подлинно художественный, должен заинтересовать, как бы “взять за душу” читателя уже с самых первых строк и усиливать интерес – то в большей, то в меньшей мере, порой с “ретардацией” – в дальнейшем движении текста вплоть до его завершения» [Адмони, 1994, с. 129].

Еще одна важная черта художественной речи заключается в соединении и нанизывании смыслов, то есть в присутствии в тексте «многослойности значений, лексических и грамматических, налегающих друг на друга (батизматические структуры)», которая проявляется в том числе «в наращивании метафорических и отвлеченных значений лексем и отдельных отрезков текста» [Адмони, 1994, с. 131]. Эта особенность также «работает» на создание напряженности и, соответственно, оказывает определенное воздействие на читателя.

При том, что все художественные тексты обладают этими характеристиками, они проявляются в них в различной степени. Как отмечает В. Г. Адмони, именно лирическое стихотворение является «едва ли не чистейшим выражением сути художественного текста, его сверхкульминацией» [Там же, с. 134]. Таким образом, именно в поэтической речи максимально отражены особенности художественного текста, в том числе синтагматическая напряженность. Поэтическая речь, следовательно, характеризуется максимальной смысловой нагрузкой при сравнительно небольшом объеме текста.

В некоторой степени идее синтагматической напряженности соответствует понятие Ю. Н. Тынянова «теснота стихового ряда» [Тынянов]. Ю. М. Лотман

также пишет об особом напряжении, которое существует в художественной речи, что в некоторой степени перекликается с идеями В. Г. Адмони. Но это напряжение понимается не как особенность отношений между элементами синтагматического ряда, а более глобально – «как напряжение между семантической структурой языка искусства и естественного языка» [Лотман, электр. источник].

Такое напряжение наиболее явно проявляется в сочетаниях, основанных на нарушении тех или иных правил языка, особенно в тропах, поскольку «характер тропов в значительной мере вводит нас в семантическую структуру художественного языка поэзии как особой структуры. Из этого, с одной стороны, вытекает то, что система тропов определяется общей структурой художественного и идейно-философского мышления данного писателя, с другой – тем, что система тропов функционально однородна с другими типами художественной синтагматики. Не случайно в тех жанрах, где развит метафоризм (например, в бессюжетной лирике), менее сильное развитие получает сюжетная организация текста (синтагматика сверхфразовых единиц), и обратно» [Лотман, электр. источник].

Говоря об отражении мышления автора в художественном тексте, следует также отметить следующую особенность: «Сущность лирической поэзии <...> выдвигает на первый план в структуре лирического сообщения точку зрения говорящего. Лирика в этом смысле эгоцентрична. Но этот эгоцентризм есть проявление антропоцентризма человеческого взгляда на мир» [Ковтунова, 1986, с. 18]. Поэтическая речь, таким образом, репрезентирует индивидуальное знание, которое может обладать парадоксальным характером и быть либо внутренне противоречивым, либо противоречащим языковой картине мира.

Принципиально важной чертой поэзии является стремление к выразительности и экспрессивности, что проявляется в том числе в обращении к миру эмоций, на что указывает В.И. Карасик: «...поэзия представляет собой общение особого рода, насыщенное глубинными эмоциональными

переживаниями и выражаемое в эстетически маркированных языковых знаках» [Карасик, 2009, с. 26].

### **1.3.2. Лексика эмоций и ее потенциальная парадоксальность**

В настоящее время все более актуальным оказывается обращение к изучению лексики, номинирующей явления внутреннего мира человека. В связи с этим в лингвистике выделяются отдельные направления, изучающая закономерности репрезентации эмоций в языке, – эмотиология, а также более молодая дисциплина – лингвопсихология, идеи которой развивает В. З. Демьянков. Разумеется, многие вопросы, связанные с лингвистикой эмоций, еще только поставлены, но не решены: «До сегодняшнего дня проблемы научного описания эмоций во всех областях знания относятся к числу сложнейших видов исследований, к которым современная наука только приступила» [Ионова, 2019а, с. 125].

Повышение исследовательского интереса к данной сфере обусловлено проявлением общей тенденции к антропоцентризму в гуманитарных науках. В связи с этим закономерно, что лингвистическое рассмотрение эмоций неразрывно связано с другими дисциплинами, в первую очередь с психологией и когнитивистикой. Эмоции как явления внутреннего мира человека являются естественным предметом психологии, а связь эмоций с когнитивными процессами обеспечивает связь лингвистики эмоций с когнитивистикой.

В психологии принято различать эмоции, являющиеся реакцией на внешние раздражители, и чувства, представляющие собой более устойчивые эмоциональные состояния. При этом чувства могут пониматься как результат эволюции эмоций: «Высший продукт развития эмоций – чувства, которые возникают в онтогенезе как результат обобщения ситуативно проявляемых эмоций» [Леонтьев, 1978, с. 169]. В лингвистических исследованиях данное различие обычно не проводится, поскольку в них, в отличие от психологических трудов, генезис внутренних переживаний обычно не является предметом

изучения. В связи с этим понятия «эмоции» и «чувства» в лингвистике могут использоваться как синонимы, хотя традиционно чаще используется первое из них, тогда как второе в меньшей степени обладает терминологическим характером и потому используется реже.

Известно утверждение Ф. Данеша о том, что «Cognition and emotion go hand in hand» [цит. по: Ионова, 2019, с. 126], в соответствии с которым рациональному познанию обязательно сопутствует эмоциональное. Соединением рационального и эмоционального познания мира связь эмоций с познанием не исчерпывается: в когнитивном аспекте «эмоции – особая, своеобразная форма познания и отображения действительности» [Бабенко, 1989, с. 6]. Эмотивы-номинативы также интересны в аспекте рационального познания, поскольку номинирование тех или иных чувств, их концептуализация и категоризация представляют собой осмысление эмоциональных переживаний, то есть являются результатом когнитивной обработки.

Таким образом, тесная связь лингвистического изучения эмоций с иными «человекоцентричными» науками обеспечивает ее междисциплинарность: «Эмоциональная сфера языка и речи с начала ее изучения в разных науках оценивалась как наиболее сложная, неопределенная, требующая выхода за привычные научные рамки и дисциплинарные пределы» [Ионова, 2019а, с. 124]. В то же время именно внеязыковой характер эмоций, требующий междисциплинарного подхода к их изучению, затрудняет их изучение с лингвистической точки зрения: «... являясь прежде всего предметом психологии, физиологии и философии, эмоции по-прежнему в большей степени являются предметом исследования данных дисциплин и в меньшей степени – лингвистики» [Шаховский 2009, с. 7]. Тем не менее на начальных этапах изучение лексики сферы эмоций осуществлялось преимущественно без учета междисциплинарности предмета исследования, то есть эмотивы рассматривались преимущественно в рамках системы языка средствами структурно-семантического подхода.

Такой подход позволил описать место лексики, обслуживающей сферу эмоций, в системе языка. Так, было выявлено, что она неоднородна: в ее рамках выделяются две группы, которые принято называть «лексика эмоций» (номинарирующая) и «эмотивная лексика» (экспрессивная). В основе выделения этих групп лежит то, какое место занимает эмотивность в структуре значения: с у номинативов с эмотивностью связана категориально-лексическая сема, а у экспрессивов эмотивность обнаруживается на уровне дифференциальных сем или коннотаций. Эти две группы изучены довольно неравномерно, поскольку в первую очередь лингвистов интересует лексика, связанная с выражением эмоций, в то время как эмотивы, выполняющие номинативную функцию, значительно реже оказываются предметом специального рассмотрения, хотя у слов данной группы «эмотивные смыслы эксплицитны, более устойчивы, стабильны» [Бабенко, 1989, с 12].

В качестве примера подхода, ориентированного на изучение эмотивов-экспрессивов, можно привести лингвистическую теорию эмоций, развиваемую В. И. Шаховским и его последователями в ряде монографий и статей. Данная теория сосредоточена на системном изучении способов выражения эмоций в языке, речи и тексте, а также в различных типах дискурса. В первую очередь интересует категория эмотивности в языке. При этом, опираясь на психолингвистические исследования, В. И. Шаховский отмечает, что «деление словарного состава языка на эмоциональный и нейтральный неоправданно, поскольку любое слово дискурсивно и может быть эмоционально заряженным» [Шаховский 2009, с. 14]. С этой точки зрения (известной как «концепция панэмоциональности») любое слово потенциально является предметом эмотиологии.

В настоящее время обнаруживается интерес к изучению взаимосвязи языка и эмоций, к рассмотрению явлений, находящихся на стыке лингвистики и психологии. Так, в рамках лингвопсихологии – название вводит В. З. Демьянков, – осуществляется «исследование предмета психологии (человеческой

ментальности, эмоций, сознаний, перцепции) лингвистическими методами, через призму обыденного языка» [Демьянков, электр. ресурс]. Изучение внутреннего мира человека и происходящих там процессов осуществляется посредством лингвистики, что сближает лингвопсихологию с когнитивной наукой. Об этом же пишет Л. Г. Бабенко, отмечая, что лингвопсихология «предметно пересекается с психологией и методологически взаимодействует с когнитологией» [Бабенко, 2020, с. 264]. Междисциплинарность и когнитивная направленность, а также несомненная антропоцентричность делают лингвопсихологию перспективной наукой.

Задачи, которые должна решать лингвопсихология, и ее цель формулирует В. З. Демьянков: «Наша задача состоит в том, чтобы методами контрастивной лексической семантики выяснить, какова семантика терминов человеческой духовности. Рассмотрев же, как реально употребляются эти термины в классической и современной художественной (то есть, не профессиональной психологической) литературе, мы документируем и исследуем не только расхожие мнения данного этноса о духовности, но и востребованность выразительного потенциала языка в характеристике этой духовности. Сопоставив результат с употреблением терминов в психологии, мы поможем психологам установить, насколько далеко они в своем исследовании отошли от обыденных представлений» [Демьянков, электр. ресурс]. Таким образом, материалом для лингвопсихологии может являться в том числе художественная речь, а предметом изучения – репрезентация в ней «терминов человеческой духовности», то есть лексики, номинирующей эмоции.

Изучение парадоксальных контекстов интересно производить на материале лексики эмоций, так как в художественной речи они обычно «... одновременно обозначают эмоции и характеризуют их в определенном синтагматическом окружении, поэтому фразы с эмотивной лексикой обычно распространены, развернуты» [Бабенко, 1989, с. 90]. Развернутость таких фраз отнюдь не случайна, поскольку «мы часто пользуемся одним и тем же словом

для обозначения разных переживаний, так что их действительный характер становится ясным только из контекста. В то же время одна и та же эмоция может обозначаться разными словами» [Додонов, 1975, с. 23].

При конкретизации эмоций в контекстах такого рода «усложняются и способы отображения эмоций в языке, расширяются номинативные возможности изображения различных аспектов человеческих чувств» [Бабенко, 1989, с. 134]. Таким образом, парадокс как проявление нестандартной синтагматики можно рассматривать на материале эмотивной лексики. Еще одним доводом в пользу выбора в качестве «условия отбора» лексики эмоций является часто сопровождающая эмотивность категория оценки, обладающая применительно к эмоциям спецификой, которая будет рассмотрена далее.

Ни в психологии, ни в лингвистике в настоящее время не существует единой общепринятой классификации эмоциональных переживаний. Обычно выделяется ряд базовых эмоций – эмоциональных доминант, которые носят универсальный характер (например, *счастье, любовь, тоска, злость* и др.), но перечень таких эмоций у каждого автора индивидуален; так, в частности, К. Изард [Изард, 2006] выделяет 10 (11) базовых эмоций, а Л. Г. Бабенко включает в «Алфавит эмоций: словарь-тезаурус эмотивной лексики» 39 базовых эмоций.

Помимо базовых эмоций, существуют более сложные переживания комплексного характера, объединяющие в себе две и более базовых эмоции. С. В. Ионова отмечает значимость подобных сложных переживаний: «онтологически именно смешанные эмоциональные явления составляют основу психической реальности человека» [Ионова, 2019б, с. 64]. Комплексные эмоции далеко не всегда получают однословное наименование, поскольку они обладают более индивидуальным характером, чем базовые переживания: «Однако семантическое пространство языка не покрывает полностью отражаемый мир эмоций, и его эмотивный потенциал исчерпывается, как только объектом вербализации выступают явления, отражающие естественную

психодейтельность человека во всей ее сложности, гибкости и разнообразии оттенков» [Ионова, 2019б, с. 65].

Для описания комплексных эмоций может использоваться механизм ментальной интеграции. Так, Л. Г. Бабенко рассматривает комплексные эмотивные концепты, основанные «на слиянии двух и более эмотивных концептов» [Бабенко, 2019, с. 33], выделяя возможные структуры таких концептов. В качестве одной из разновидностей выделяются оппозитивные структуры, в рамках которых ментальная интеграция осуществляется «на основе дизъюнкций, отображающих универсальные отношения тождества или противоположности» [Там же, с. 35]. Именно эта разновидность наиболее интересна с точки зрения парадоксальности, так как здесь обнаруживается слияние противоположных эмотивных смыслов.

С. В. Ионова также рассматривает комплексные переживания как следствие действия механизма ментальной интеграции: «Комплексные эмоциональные состояния – тип сложных эмоциональных состояний как результат их слияния и сверхсуммативности, в результате которых образуется качественно новый объект, не сводимый к эмоциональным свойствам соединяемых элементов. Новый эмоциональный объект предстает в виде “сложного эмотивного концепта” [Филимонова, 2007], синтезированной формы, объединяющей однородные или разнородные эмоциональные компоненты, образованные в результате действия механизма концептуальной интеграции» [Ионова, 2019б, с. 70].

Специфика изучения эмотивов заключается в том, что исследователи нередко обращаются к вопросу о взаимодействии эмотивности с иными категориями: «Эмотивная лексика традиционно изучается с учетом таких категорий, как оценочность, экспрессивность, образность, причем связи ее с оценкой являются наиболее тесными» [Бабенко, 1989, с. 9]. Это происходит не случайно: в семантической структуре эмотивов «обязательно присутствует дифференциальный компонент *оценочность*, обусловленный познавательной

сущностью эмоций, основанной на оценке» [Бабенко, 2021, с. 22]. Таким образом, в семантической структуре эмотивной лексики значительную долю занимает оценочный компонент, хотя в различных группах эмотивной лексики он организован по-разному: для эмотивов-экспрессивов свойственна собственно оценка, а эмотивы-номинативы характеризуются «совмещением оценочного и дескриптивного смыслов» [Там же, с. 10].

Классификация эмоций с точки зрения оценочного знака может считаться универсальной для всех языков. Говоря о природе человеческих переживаний, Б. И. Додонов отмечает как неотъемлемую характеристику эмоций их противопоставленность с точки зрения оценочного знака: «Другая важная ее черта – неоднородность и противоречивость ее проявления. Дело в том, что эмоции, выполняя свое назначение оценки действительности с точки зрения ее способности удовлетворить те или иные нужды человека или помешать их удовлетворению, неизбежно делятся на два полярные класса: приятные и неприятные, переживаемые как “наслаждение” и как “страдание”» [Додонов, 1978].

Многие базовые эмоции характеризуются полярностью, то есть способностью вступать в оппозицию с другими базовыми эмоциями: «исходные эмотивные смыслы пронизаны антонимическими связями и фактически обозначают крайние полюса одного чувства» [Бабенко, 1989, с. 28]. В связи с этим Л. Г. Бабенко, ориентируясь на оценочный характер эмоций в языке, считает возможным представить мир человеческих эмоций в виде ряда оппозиций, отмечая, что «именно чувства-антагонисты, как ни странно, составляют гармоническое равновесие внутреннего мира человека. Душа человека бьется между полюсами любви – ненависти, добра – зла, радости – горя и других чувств» [Бабенко, 1989, с. 28].

В то же время эмоции едва ли могут быть однозначно интерпретированы с точки зрения их оценочной характеристики. В психологии также нередко используются понятия «положительные» и «отрицательные эмоции», хотя не все

исследователи готовы с этим согласиться. Так, К. Изард отказывается принять такой принцип классификации эмоций, указывая на индивидуальный характер переживаний, обусловленный контекстом ситуации: «...несмотря на обывательское деление эмоций на положительные и отрицательные, истинный знак конкретного эмоционального переживания можно определить только с учетом общего контекста» [Изард, 2006, с. 57].

Таким образом, необходимо отметить, что эмоции не всегда можно однозначно приписать оценочную характеристику; в первую очередь это касается сложных, комплексных переживаний. В качестве примера эмоций, оценочная квалификация которых затруднена, можно привести сочувствие, сострадание и т. п., поскольку, с одной стороны, они предполагают наличие определенной симпатии, положительного отношения к объекту-источнику эмоции, с другой – они представляют собой негативные, мучительные для субъекта эмоции переживания, вызванные чужими страданиями.

Кроме того, говоря об оценочной интерпретации эмоций, следует также учитывать субъективный фактор. Так, Б. И. Додонов, обращаясь к примерам из художественной литературы, отмечает, что эмоция и ее субъективная оценка не всегда совпадают: «Выступая в своей оценочной функции, печаль (грусть) всегда представляет собой отрицательную оценку действительности. И в то же время, оказывается, она же может выступать в качестве положительной ценности. Эта возможность коренного расхождения “личностного смысла” одной и той же эмоции в роли оценки и в роли ценности лучше всего демонстрирует необходимость различения этих ее ролей» [Додонов, 1978, с. 28]. Оценочный компонент, содержащийся в семантике эмотива, и субъективная оценка эмоции могут не совпадать, что приводит к парадоксальной оценочной интерпретации положительной эмоции как отрицательной и, напротив, отрицательной как положительной. При этом обнаруживаются случаи, когда «положительную ценность для личности может образовать и пара полярных эмоций» [Додонов, 1978, с. 28?], то есть противоположные

с точки зрения оценки эмоции оказываются тождественными в ином отношении. Такое тождество противоположностей представляет собой то не что иное как парадокс.

С. Л. Рубинштейн также отмечает противоречивость и парадоксальность оценочной дифференциации эмоций: они «обычно отличаются полярностью, т. е. обладают положительным или отрицательным знаком: удовольствие – неудовольствие, веселье – грусть, радость – печаль и т. п. Оба полюса не являются обязательно внеположными. В сложных человеческих чувствах они часто образуют сложное противоречивое единство: в ревности страстная любовь уживается с жгучей ненавистью» [Рубинштейн, 1984, с. 153]. Несмотря на то что эмоции в наивной картине мира скорее полярны, они, тем не менее, не обязательно взаимоисключают друг друга, а могут существовать одновременно, образуя парадоксальное, внутренне противоречивое переживание.

Рассматривая эмоции в связи с деятельностью и потребностями человека, С. Л. Рубинштейн замечает: «Одно и то же событие может <...> оказаться снабженным противоположным – положительным и отрицательным – эмоциональным знаком. Отсюда часто противоречивость, раздвоенность человеческих чувств, их амбивалентность. Отсюда также иногда сдвиги в эмоциональной сфере, когда в связи со сдвигами в направленности личности чувство, которое называет то или иное явление, более или менее внезапно переходит в свою противоположность» [Рубинштейн, 1984, с. 155]. Субъективный характер эмоциональных переживаний, позволяющий по-разному оценивать одно и то же событие, а также динамический характер эмоций, способных сменять друг друга, таким образом, служат источником их противоречивой, парадоксальной оценочной интерпретации.

Разумеется, перечисленные особенности эмоций находят отражение и в поэтических текстах. В связи с этим Б. И. Додонов признает ценность художественной литературы как материала для психологических исследований эмоций: «несмотря на вполне законный в других обстоятельствах скептицизм,

который серьезные исследователи вправе питать к аргументации, построенной на материале художественной литературы, в данном случае был бы совершенно неоправданным. Здесь мы имеем дело не с выдумкой, не с фантазией, а именно с фактами высокой оценки художниками определенных переживаний. А то, что получило оценку (верную или ошибочную – неважно), есть признанная ценность» [Додонов, 1978, с. 28]. В свою очередь, функционирование лексики эмоций в тексте, в том числе поэтическом, вызывает особый интерес, поскольку «именно человек, его внутренний мир, духовные искания и переживания всегда составляли и составляют центр литературного произведения» [Бабенко 1989, с. 102].

### **Выводы по главе 1**

1. Парадоксы широко распространены в различных видах текста и дискурса и, соответственно, представляют интерес для широкого ряда дисциплин (философии, логики, эстетики, лингвистики, литературоведения), каждая из которых предлагает свое понимание парадокса, причем не обязательно одно, и различные подходы к его анализу. В рамках лингвистики можно выделить три основных подхода к парадоксу: стилистический, когнитивный и игровой.

2. В лингвистике наиболее широко распространен стилистический взгляд на парадокс, предполагающий его рассмотрение как средства художественной выразительности (Г. Я. Семен, Г. А. Пигаркина, Н. Ю. Шпекторова и др.). При таком подходе обычно рассматриваются текстовые функции парадокса, выделяются его типы, а также он сопоставляется с другими выразительными средствами. К стилистическому подходу к данному явлению примыкает игровой (Т. А. Гридина, В. З. Санников), связанный с рассмотрением парадокса как одного из способов создания языковой игры в речи и тексте.

3. В настоящее время растет интерес к изучению парадокса не только как выразительного средства, но и как явления когнитивного плана, представляющему собой особую форму выражения знаний о мире (Е. Н. Заботина, М. В. Ляпон, С. Ф. Плясунова, В. И. Тармаева, Э. Б. Темянникова и др.). С этой точки зрения «когнитивность» парадокса заключается в его способности репрезентировать внутренне противоречивое знание. В связи с этим можно говорить о парадоксальности как об особой когнитивной стратегии, позволяющей получать и передавать знание такого рода.

4. Анализ различных определений парадокса позволяет считать его основополагающим признаком наличие какого-либо противоречия (между «доксой» и высказыванием, между ожиданием и реальностью, между имеющимся знанием и новыми фактами, между семантическими компонентами слов в синтагматическом ряду и т. д.), в связи с чем оказывается возможным рассматривать парадокс как высказывание, содержащее противоречие на логико-семантическом уровне. Соответственно, рабочее определение парадокса как когнитивного явления можно сформулировать следующим образом: парадокс – высказывание с низкой степенью предсказуемости, характеризующееся внутренним логико-семантическим противоречием, наличие которого позволяет передавать индивидуальное знание о том или ином фрагменте действительности.

5. Поэтическая речь, отличающаяся особой структурой и организацией, парадоксальна уже потому, что она, по сравнению с обычной, имеет больше ограничений и в то же время обладает большей свободой нарушать их, представляет собой неисчерпаемый источник парадоксов. Эмотивная лексика также обладает парадоксальным потенциалом, поскольку она сочетает в себе ряд дихотомий: внутреннее и внешнее, то есть эмоция и ее проявление; положительное и отрицательное; общее и индивидуальное. Сложность внутреннего мира человека и возможности его репрезентации

в языке, динамический, подвижный характер эмоций – все это делает высказывания, содержащие эмотивы, интересным материалом для исследования парадокса и парадоксальности.

## **ГЛАВА 2. ЛОГИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ И СТРУКТУРНЫЕ ОСНОВЫ ПАРАДОКСАЛЬНОСТИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ**

Первая часть главы посвящена особенностям отбора материала и описанию алгоритма работы с ним. Также здесь приводится статистический анализ материала, позволяющий установить некоторые закономерности парадоксальной репрезентации эмоций в поэтической речи конца XX – начала XXI века. Во второй части главы парадоксальные сочетания эмотивной лексики рассматриваются с позиций структурного и логико-семантического подхода. Анализируются логико-семантические отношения, которые могут лежать в основе парадоксального высказывания, в первую очередь отношений тождества и противоположности. Выделяются распространенные в поэтической речи модели парадоксальных высказываний, включающих лексику с эмотивной семантикой.

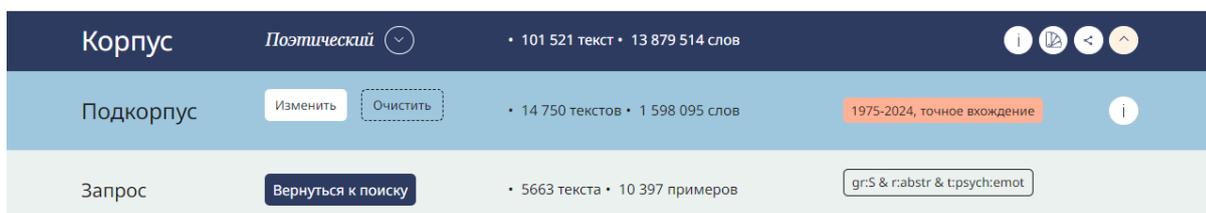
### **2.1. Обзор материала исследования и модель работы с ним**

Источником материала для исследования послужил поэтической корпус НКРЯ. В целях ограничения материала было решено остановиться на анализе русскоязычных поэтических текстов конца XX – начала XXI века. С этой целью был задан подкорпус, включающий поэтические тексты, созданные с 1975 по 2024 гг. (с точным вхождением), в котором представлены стихотворения поэтов указанного периода, относящихся к разным направлениям и течениям: М. Айзенберга, Б. Ахмадулиной, Н. Горбаневской, С. Кековой, Б. Кенжеева, Б. Рыжего, Г. Сапгира, Д. Самойлова, О. Седаковой и др. Общий объем подкорпуса составил 14 750 текстов и 1 598 095 слов. Отбор материала осуществлялся путем сплошной выборки без учета творческой биографии авторов и этапов их творчества, а также без учета художественной ценности отдельных текстов.

Далее в указанном подкорпусе был осуществлен поиск текстов, включающий лексику, номинирующую эмоции. Алгоритм поиска выглядел следующим образом: **Семантика – Непредметные имена – Таксономия – Психическая сфера – Эмоция**. Результат поиска в подкорпусе составил 5663 текста, в которых было обнаружено 10 397 случаев употребления эмотивов-номинативов:

## Рисунок 1

### Ограничение объема материала средствами НКРЯ



Таким образом, первичный материал исследования, извлеченный из НКРЯ посредством семантического поиска, составил более 10000 контекстов – фрагментов поэтических текстов, включающих лексику, номинирующую эмоции. Собственно материал (отобранный из первичного материала вручную) составил 507 контекстов, в той или иной степени включающих в себя элемент парадоксальности.

Модель анализа материала выглядела следующим образом:

1. Сбор первичного материала исследования (семантический поиск в заданном подкорпусе, отбор контекстов, включающих лексику, номинирующую эмоции).
2. Первичная обработка материала (снятие омонимии и разрешение многозначности с учетом контекста, исключение из дальнейшего анализа контекстов, не включающих эмотивную лексику).
3. Отбор поэтических фрагментов, потенциально обладающих парадоксальной семантикой (выявление семантических противоречий на уровне синтагматики).

4. Формальное описание отобранного материала (определение минимального контекста, внесение фрагмента текста в базу данных с указанием его автора, называемой в тексте эмоцией и ее оценочной характеристики) и его статистический анализ.

5. Многоаспектный лингвистический анализ потенциально парадоксальных контекстов:

5.1. В структурном аспекте (выявление моделей парадоксальных сочетаний);

5.2. В семантическом аспекте (анализ противоречия на логико-семантическом уровне);

5.3. В когнитивном аспекте (выявление механизма создания парадоксальности).

На первом этапе работы с материалом был осуществлен лексико-грамматический поиск по формуле **gr:S & r:abstr & (t:psych:emot)**, что позволило выявить контексты, в которых встречаются эмотивы-номинативы.

На втором этапе анализа материала осуществлялось снятие омонимии. Контекстов с неснятой омонимией было обнаружено довольно много; например, в случае, приведенном ниже, не различены омографы «горе» и «горе», несмотря на то что в тексте указано место ударения:

*Я видел Батюшкова – нервный взгляд*

*Держал **горе'**, а речь была престранна <...>*

(О. Чухонцев)<sup>1</sup>

Работа над снятием омонимии велась вручную, так как встречались и случаи, требующие обращения к более широкому контексту, как в примере ниже, где необходимо было ознакомиться со всем текстом стихотворения, чтобы убедиться, что слово «торжество» здесь не является эмотивом, поскольку

---

<sup>1</sup> Примеры здесь и далее взяты из [НКРЯ, электр. ресурс].

используется в значении «празднество», и, соответственно, данный контекст следует исключить из анализа:

*И нету на свете скуки*

*Печальнее торжества.*

(Е. Рейн)

Было также отмечено несколько регулярных случаев отнесения неэмотивной лексики к эмоциям, например, такие слова, как «черви», «тепло» и др., поскольку в одном из значений эти слова обладают семой эмотивности или используются в устойчивых сочетаниях с эмотивной семантикой (ср.: *червь сомнения; душевное тепло*). Подобные контексты также были исключены из итогового материала.

Отдельно следует упомянуть необходимость разведения значений многозначного слова. Особую сложность представляют собой регулярные метонимические переносы вида «эмоция – объект-источник», поскольку даже обращение к более широкому контексту не всегда позволяло однозначно определить, какой из лексико-семантических вариантов слова был реализован в том или ином случае. Это в первую очередь касалось таких лексем, как *счастье, радость, горе* и т. п., которые могут указывать как на эмоцию, так и на событие, послужившее ее источником. Схожую проблему представляют собой слова *боль* и *страдание*, которые могут указывать как на физический, так и на душевный дискомфорт. Рассмотрим, например, стихотворение И. Лисянской, где *радость с горем пополам* может указывать как на чередование в жизни печальных и радостных событий, так и на чередование положительных и отрицательных переживаний, вызванных такими событиями:

*И если что сочту в земной юдоли*

*Я постоянною величиной, –*

*То это радость с горем пополам,*

*То это жизнь со смертью пополам.*

(И. Лисянская)

На третьем этапе работы среди всего множества контекстов, включающих эмотивы-номинативы, вручную были отобраны те, которые в той или иной степени характеризуются наличием парадоксальности. Отобранные на данном этапе контексты и составили собственно материал исследования, который был проанализирован и описан в практической части работы.

В процессе отбора материала было обнаружено, что показателями парадоксальности на лексическом уровне могут служить такие особенности, как:

– одновременное присутствие в тексте нескольких эмотивов (*Любовь мешая с омерзеньем* (Б. Рыжий); *Себя до ненависти любим // И ненавидим до любви* (И. Лисянская); *Что нет лучшего счастья под черной звездой, // чем никчемная музыка, глупая мука* (Б. Рыжий).

– наличие антонимов (*Так мы и лечим // посмертным плачем // прижизненную любовь* (Г. Дашевский); *Светлой тоски или темной черво- // точины, жрущей внутри и снаружи?* (Ю. Мориц); *Страсть – вовсе не прообраз адюльтера. // В ней слепота соседствует с прозреньем, // С безмерностью – изысканная мера* (Д. Самойлов));

– лексика со значением совместности, которая может указывать на слияние различных эмотивных смыслов (*Расплывайся в слезах и в бесформенный сплав // превращайся – любви и тоски* (Б. Рыжий); *На физре баскетбольный азарт // сочетался с тоскою, такую тоскою* (Т. Кибиров); *Как усталость умеет любовь с раздраженьем связать // В чудный узел один* (А. Кушнер));

– лексика внешнего проявления эмоций (*Я так скажу: жестокий жизнь сюжет // и горестный, – живи, рыдай на радость. // Я грустно-счастлив, это смехо-плач* (В. Соснора); *И ты поморщился от счастья* (Б. Рыжий); *нет сладости без горьких слез* (Е. Сабуров)).

На уровне синтаксиса можно выделить следующие особенности, характерные для парадоксальных высказываний:

– синтаксический параллелизм: *Смертная скука! бессмертная скука!* (О. Юрьев); *Но лицо мое расколосось // От ярости на куски. <...> Но лицо мое*

*расколось // От радости на куски* (Ю. Мориц); *Стали светом бывшие печали. // Стали слезы бывшие теплом* (О. Охупкин); *Себя до ненависти любим // И ненавидим до любви...* (И. Лисянская);

– риторические вопросы (*Любовь то вознесет, раскинувши крыла, // то сгубит ни за грош, а что с нее возьмешь?* (Б. Окуджава)) и восклицательные предложения (*О какая радость! Какая боль!* (Ю. Кублановский); *да и что за радость // без капли грусти!* (Г. Сапгир)).

Четвертый этап заключался во внесении отобранного материала в базу данных Microsoft Access, общий объем которой составил 507 записей, и его формальное описание. Описание каждого отобранного фрагмента включало в себя необходимый минимальный контекст, указание автора текста и года его создания, а также наименование названной в тексте эмоции или ряда эмоций. Кроме того, эмоциям по возможности была приписана положительная или отрицательная оценка, поскольку парадоксальность может быть основана на несовпадении оценочных характеристик совмещаемых в тексте эмоций, а также указаны механизмы создания парадоксальности в тексте (см. главу 3). Работа на данном этапе осуществлялась с опорой на базу данных, что позволило более системно описать материал, а также осуществить статистический анализ полученных результатов.

Пятый этап – разноаспектный лингвистический анализ отобранных парадоксальных контекстов – представлен в последующих разделах диссертации. На данном этапе применялись методы лингвистического анализа художественного текста, позволившие детально описать рассматриваемые парадоксальные высказывания.

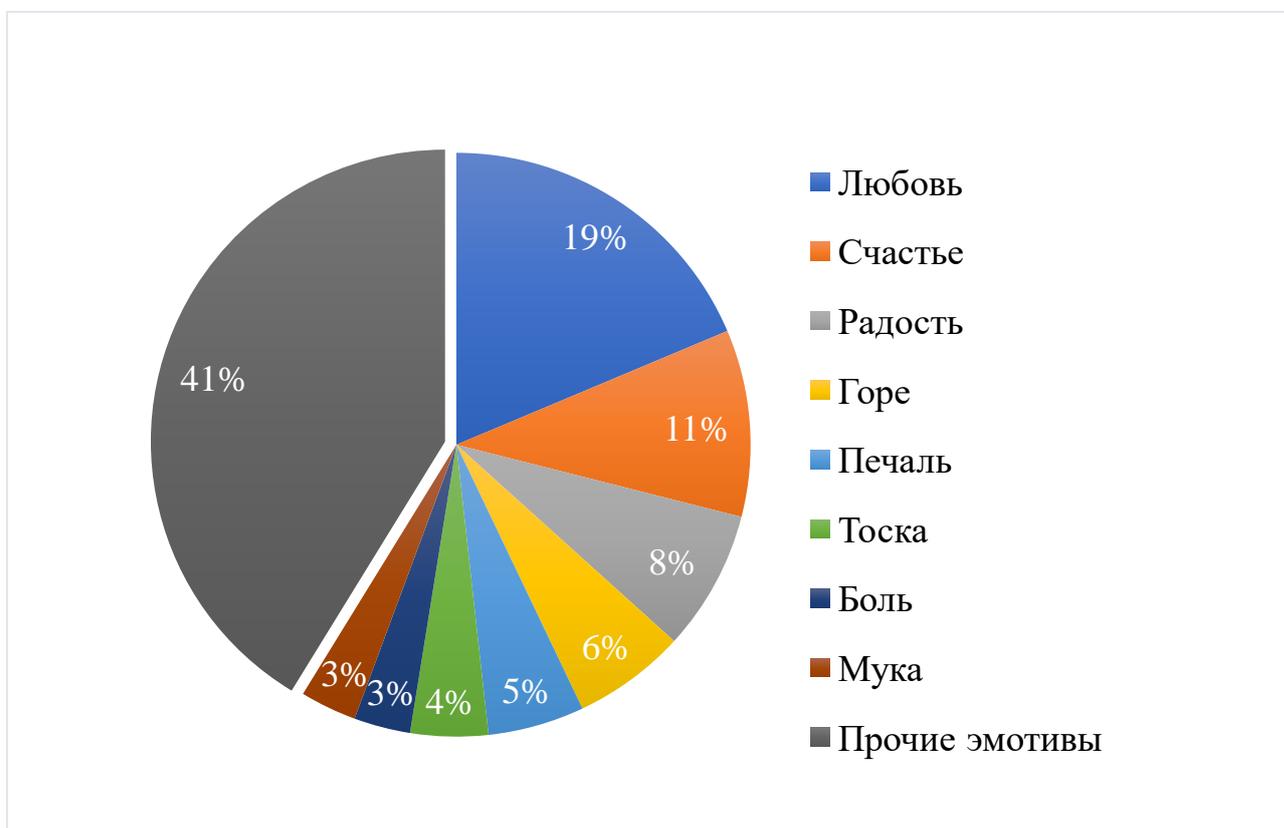
## **2.2. Статистический анализ частотности использования эмотивов-номинативов в парадоксальных сочетаниях**

В 507 фрагментах поэтических текстов, отобранных для анализа, было обнаружено 773 эмотива-номинатива, включенных в парадоксальные

высказывания. Количество обнаруженных эмотивов превосходит количество анализируемых контекстов, поскольку в рамках одного текстового фрагмента возможно присутствие нескольких различных эмотивов. При этом следует отметить, что восемь наиболее частотных эмотивов-номинативов в совокупности составляют 59% от их общего числа (см. Рисунок 2). Эмотивы, обладающие более низкой частотностью, были объединены в диаграмме в группу «Прочие эмотивы», составившую 41% от их общего количества. Включенные в данную группу эмотивы-номинативы встречаются значительно реже; так, например, *ревность* получает парадоксальное переосмысление в трех контекстах, *злоба* – в четырех, *влюбленность* – в двух; для некоторых эмотивов-номинативов было обнаружено всего по одному контексту употребления (*азарт*, *сострадание*, *сочувствие* и др.). Таким образом, можно отметить, что частотность парадоксальной репрезентации различных эмоций заметно различается.

**Рисунок 2**

**Распределение эмотивов-номинативов в парадоксальных контекстах**



Наиболее частотные эмотивы, обнаруживаемые в парадоксальных поэтических высказываниях, называют эмоции, относящиеся к разряду базовых, тогда как комплексные эмоции встречаются значительно реже. Нам представляется, что это обусловлено как более низкой встречаемостью таких эмотивов в целом, так и сложной внутренней структурой называемых ими эмоций, которые совмещают в себе несколько переживаний, тогда как базовые эмоции такой структурой не обладают, и потому их конкретизация и индивидуализация могут достигаться за счет обращения к стратегии парадоксальности.

Рассмотрим более детально количественное соотношение эмотивов, наиболее частотных в парадоксальных высказываниях, которые обнаруживаются в поэтических текстах конца XX – XXI века:

**Рисунок 3**

**Наиболее частотные эмотивы-номинативы, встречающиеся  
в парадоксальных поэтических высказываниях**

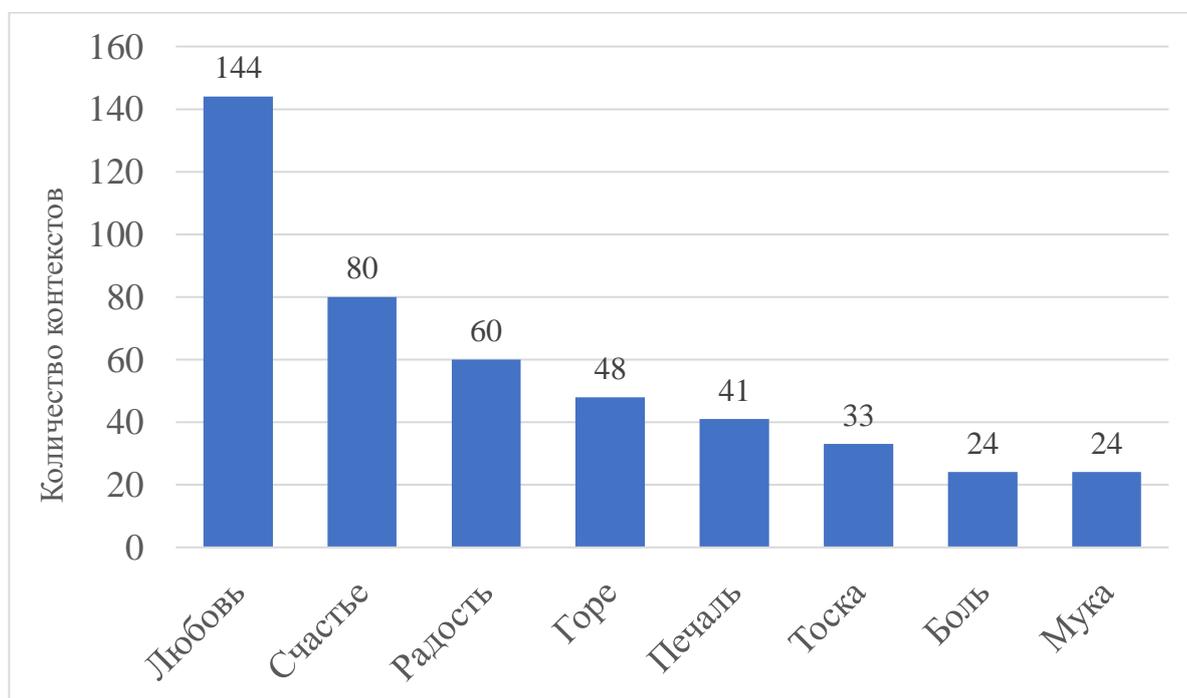


Диаграмма позволяет заметить, что наиболее частотная эмоция, получающая парадоксальное осмысление в поэтической речи, – это любовь, причем по частотности она значительно превосходит прочие эмоции. Это

объясняется, с одной стороны, значимостью любви в аксиологической системе человека, что проявляется в активном обращении к изображению данной эмоции в поэтической речи: «Из всех проявлений морального сознания, наверное, ни одно так не привлекало внимание человека и не оценивалось им столь высоко, как любовь» [Воркачев, 2007, с. 4]. С другой стороны, частотность соответствующего эмотива обусловлена двойственным характером любви, возможностью совмещения в ней как положительных, так и отрицательных переживаний: «Это чувство может быть как легким и кратким, светлым, доставляющим счастье и радость, так и чрезвычайно сильным, глубоко захватывающим душу и сердце человека, мучительным и долгим» [Алфавит эмоций, 2021, с. 97]. Любовь, таким образом, представляет собой достаточно противоречивое чувство, и именно обращение к стратегии парадоксальности позволяет авторам поэтических текстов передать глубину и сложность данной эмоции.

Можно также отметить, что отрицательные эмоции более дифференцированы (*горе, печаль, тоска, боль, мука*), тогда как положительные характеризуются меньшим разнообразием лексических репрезентаций (*любовь, счастье, радость*).

Поскольку важной характеристикой эмоций является оценка, несмотря на то что оценочная дифференциация эмоций не всегда универсальна, рассмотрим, каково соотношение эмотивов с точки зрения оценочного знака. С этой точки зрения эмотивы-номинативы были разделены на три группы

– отрицательные эмоции (*боль, страдание, страх, мука, ужас, тоска, печаль* и др.);

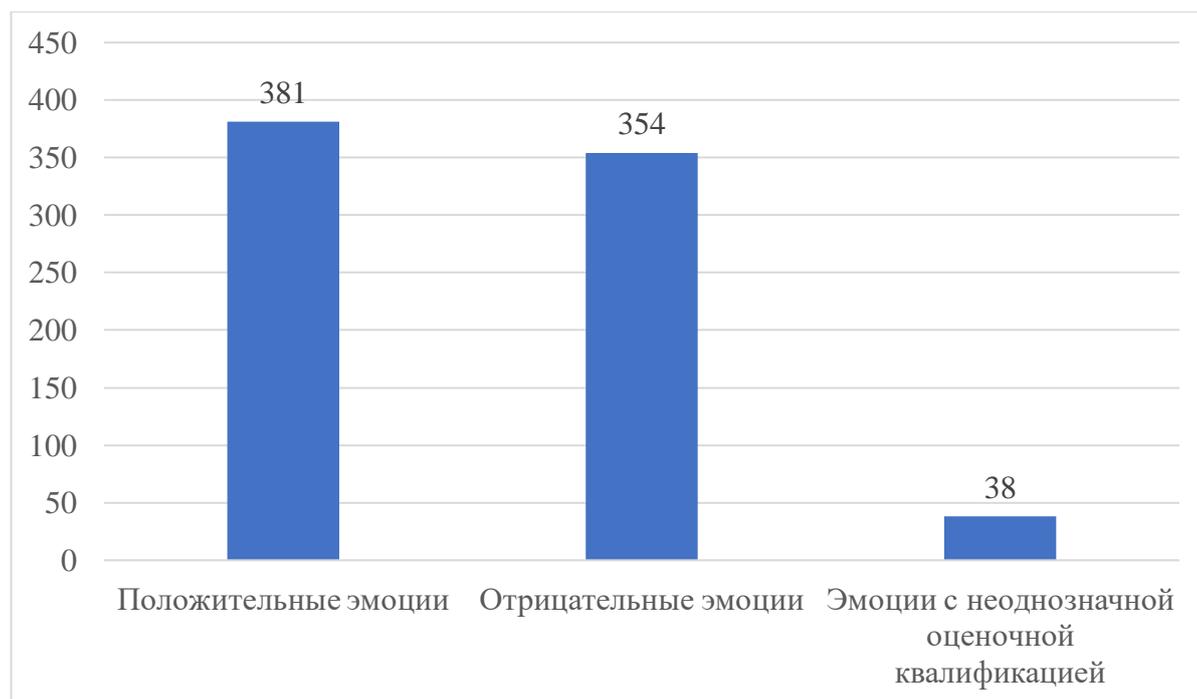
– положительные эмоции (*радость, счастье, веселье, надежда* и др.), причем любовь – наиболее частотная эмоция, получающая парадоксальное переосмысление, – также была отнесена к разряду положительных.

– эмоции, оценочную квалификацию которым дать затруднительно за счет их комплексного и/или «социального» характера (*злорадство, сочувствие,*

*сострадание* и под.), а также «нейтральная» лексика (*чувство*), которая может быть использована для обозначения как положительных, так и отрицательных эмоций. Результаты количественного анализа эмотивов-номинативов с точки зрения их оценочной квалификации представлены в диаграмме:

**Рисунок 4**

**Распределение эмотивов с точки зрения оценочной квалификации**



Всего в анализируемом материале был выделен 381 контекст парадоксальной репрезентации положительных эмоций (причем из них 144 случая приходится на слово *любовь*), 354 контекста, включающих отрицательно окрашенные эмоции, а также 38 «затруднительных» случаев, где оценочная квалификация эмоции не может быть определена однозначно. Таким образом, соотношение положительных и отрицательных эмоций, получающих парадоксальную репрезентацию в поэтической речи, можно считать симметричным.

## **2.3. Семантическое противоречие как основа парадоксального высказывания**

### **2.3.1. Семантическое противоречие в парадоксальных сочетаниях различного уровня**

Как отмечалось ранее, принципиально важной чертой парадокса является наличие логико-семантического противоречия, которое может быть обусловлено как субъективными особенностями познания мира, так и реально существующей оппозитивностью сталкивающихся в парадоксе явлений. Нам в большей степени будут интересовать противоречия первого типа, поскольку соединение противоположных элементов в парадоксальном высказывании обычно носит субъективный, индивидуально-авторский характер.

Тем не менее можно выделить ряд общих закономерностей, отличающих парадоксальные синтагмы, включающие в себя эмотивную лексику. Так, чаще всего подобные синтагмы обнаруживаются на уровне словосочетания и/или предложения, хотя возможны и иные, более редкие варианты – случаи, когда парадокс обнаруживается в рамках слова или целого текста.

Рассмотрим в первую очередь парадоксы, обнаруживающиеся на уровне словосочетания. Поскольку мы обращаемся к изучению сочетаний, содержащих эмотивную лексику, в качестве опорного компонента такого словосочетания преимущественно будет выступать имя той или иной эмоции (*радость, грусть, гнев, счастье, любовь* и т. п.). Прочую лексику, участвующую в создании парадокса наряду с опорным эмотивом, продуктивным и практически целесообразным будет разделить на лексику сферы эмоций (номиналирующую эмоции, обозначающую степень и особенности проявления эмоций, глаголы приведения в эмоциональное состояние и т. п.) и лексику иных сфер (интеллект, восприятие, живая и неживая природа и т. д.). В первом случае парадоксальное противоречие основано на совмещении различных эмоций, эксплицитно или имплицитно противопоставленных друг другу, во втором – противоречие обнаруживается на уровне смысловых сфер.

Парадоксальные сочетания нередко строятся на соединении в синтагме мотива с элементом, который противоречит семантической идее эмоции. Такое противоречие может быть эксплицитным, основанным на совмещении противоположных эмоций, и имплицитным. Парадоксальные сочетания, содержащие эксплицитное противоречие, могут представлять собой оксюморон, например:

*И тот же холм в степи, крутой и голый,  
и та же тропа проступает в бурьяне  
и, взбираясь по круче в **тоске веселой**,  
растворяет щебень в сухом тумане.*

(И. Жданов)

Несмотря на противоречие между двумя эмоциональными состояниями – тоской и весельем, – в контексте оказывается возможным их соединение. Совмещая в своем стихотворении противоположные эмоции, И. Жданов передает комплексное, внутренне противоречивое переживание.

Противоречие обнаруживается не только при соединении очевидно оппозитивных эмоций, таких как любовь и ненависть, радость и грусть. Возможно также совмещение эмоций, которые обычно не воспринимаются как оппозитивные, хотя могут быть противопоставлены по одному или нескольким основаниям. В таком случае эти эмоции в некотором отношении выступают как контекстные антонимы, поскольку при их соединении в одной синтагме актуализируются те компоненты значения, которые противоречат друг другу. Так происходит в стихотворении Н. Байтова, где сталкиваются такие эмоции, как тоска и надежда:

*Однако, результаты плачевны:  
контральто или там хоть сопрано –  
**тоскливые надежды** напрасны,  
неловкие усилия тщетны*

(Н. Байтов)

Соединение этих эмоций в одной синтагме указывает на существование между ними определенных отношений и, соответственно, мотивирует читателя на установление связи между ними, то есть на поиск сходств и различий. Хотя надежда и тоска не противопоставлены друг другу напрямую, они связаны косвенно – как вера в лучшее будущее и отсутствие этой веры. В результате совмещения этих эмоций происходит их «взаимоуничтожение», они лишаются своей внутренней сути: надежда, соединенная с тоской, слабая и сомнительная, не связанная с твердой верой, оказывается безнадежной и характеризуется автором как *напрасная*.

Противоречие возникает не только между противоположными эмоциями, но и между эмоцией и противоречащим ее сути признаком. Такой пример обнаруживается в стихотворении О. Чухонцева:

*ты поправляешь в чулке резинку*  
*(классика психиатрии), украдкой*  
*я с безразличием пялюсь жадным*  
*на что-то белое и девичье, <...>*  
(О. Чухонцев)

Словосочетание *жадное безразличие* представляет собой оксюморон, поскольку безразличие означает равнодушие, отсутствие интереса, а *жадным* обычно называют любопытство, причем сильное. Следовательно, здесь обнаруживается нестандартная синтагматика, парадоксальность которой задается противоречием между эмоцией и характеризующим ее признаком. Для разрешения этого противоречия необходимо обратиться к контексту; в данном случае наиболее важной лексемой является обстоятельство *украдкой*, указывающее на стремление что-либо скрыть. Таким образом, противоречие снимается за счет привлечения контекста, который позволяет интерпретировать парадоксальную синтагму следующим образом: субъект чувства испытывает крайне сильное любопытство, но при этом проявляет внешнее равнодушие, пытаясь скрыть свою заинтересованность.

Парадоксальное противоречие нередко основывается на совмещении противоположных оценочных характеристик. Об этом пишет и Е. А. Яшина: «лексические единицы, обладающие ярко выраженными оценочными коннотациями, способны вступать во взаимодействие со словами, опровергающими оценочные аспекты значения, тем самым нарушая привычную валентность компонентов словосочетания» [Яшина, 2011, электр. источник]. Распространенность противоречий такого рода в контекстах с эмотивной семантикой может быть объяснена тем, что эмоции в языковом сознании делятся на положительные и отрицательные (хотя это деление и не является окончательным, а некоторые эмоции сложно квалифицировать с этой точки зрения). В связи с этим в поэтических текстах достаточно часто обнаруживается соединение лексем, обладающих противоположным оценочным значением: положительная эмоция сочетается с эпитетом, придающим ей отрицательную оценку, и наоборот.

Рассмотрим некоторые особенности концептуализации эмоций, определенные Ю. Д. Апресяном как значимые для наивной картины мира. «Важный аспект концептуализации эмоций – их отношение к идее света. В целом положительные эмоции, такие как любовь, радость, счастье, восторг, концептуализируются как светлые, а отрицательные эмоции, такие как ненависть, тоска, отчаяние, гнев, бешенство, ярость, страх, ужас – как темные. Поразительно, с какой последовательностью язык проводит эти две идеи» [Апресян, 1995б, с. 55]. При этом особо отмечается, что светлое и темное в такой метафоре эксплицитно противопоставлены: «В цветовой метафоре даже небольшая примесь темного является препятствием для характеристики положительной эмоции» [Апресян, 1995б, с. 55]. Таким образом, контексты, где эмоциям приписываются характеристики, не соответствующие их оценочным знаком, то есть использование характеристик «светлый» и «темный»/«мрачный» применительно к отрицательным и положительным эмоциям соответственно, представляют собой довольно интересный случай:

*Солнышко вставало*

*С песнею утешной,*

*Ведь оно не знало*

***О любви кромешной***

(Е. Шварц)

В стихотворении Е. Шварц любовь, которая обычно оценивается положительно и воспринимается как светлое чувство, характеризуется метафорическим эпитетом *кромежная*, то есть мрачная, тягостная. Следует также отметить, что эпитет *кромежный* противопоставлен идее света, которая репрезентирована лексемой *солнышко*. Таким образом, за счет парадоксальной оценочной характеристики создается образ эмоции, противоречащий представлению о любви в языковой картине мира.

В стихотворении М. Айзенберга *надежда*, традиционно воспринимаемая как положительное, светлое чувство, получает парадоксальное переосмысление:

*В этот темнеющий год*

*даже надежды темны.*

***Первая если придет***

***помощь – с какой стороны?***

(М. Айзенберг)

Поскольку надежда обычно связана с ожиданием чего-то благоприятного, она нередко «служит в качестве духовной опоры людям, попавшим в тяжелую ситуацию, переживающим тяжелые времена» [Алфавит эмоций, 2021, с. 104]. В данном стихотворении действительно присутствует указание на тяжелые времена (*в этот темнеющий год*), но надежды при этом также оказываются *темны*, в связи с чем будущее видится не менее мрачным, чем настоящее. Соответственно, надежда здесь оказывается не способна придать человеку опору, уверенность в лучшем будущем; она, напротив, скорее угнетает его.

Рассмотрим еще один пример. Грусть, печаль, тоска как отрицательные эмоции традиционно характеризуются как нечто мрачное, темное и т. п., хотя

в лирической поэзии существует такое явление, как «светлая элегическая грусть». Так, например, известно пушкинское стихотворение «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», где печаль получает именно такую характеристику: *Мне грустно и легко; печаль моя светла*. В Поэтическом корпусе НКРЯ неоднократно встречаются различные варианты трансформации и интерпретации данного прецедентного текста. В этом отношении особый случай представляет лирика Н. Горбаневской: в ее стихотворениях, представленных в НКРЯ, сочетание «печаль светла» встречается пять раз, что говорит о сознательной рефлексии над пушкинскими строками.

В стихотворении В. Сосноры встречается неточная цитата из пушкинского текста:

*Как говорится, грусть моя не светла,  
направо дверь-дурь белела.*

(В. Соснора)

В данном случае есть указание на то, что приведенное высказывание опирается на прецедентный текст (*как говорится*), но он при этом превращается в неточную цитату, о чем свидетельствует замена изначальной лексемы синонимом (*грусть – печаль*), а также введение отсутствующей в исходной тексте отрицательной частицы *не*.

Таким образом, можно говорить о значительном влиянии данного стихотворения на поэтическую речь, что подтверждают и материалы НКРЯ. Показательно, что первым по хронологии текстом, представленным в НКРЯ, в котором отмечается такая сочетаемость, было именно стихотворение А. Пушкина. В Поэтическом корпусе обнаружено 33 случая характеристики печали как *светлой*, тогда как противоположная ситуация – «темная радость» – отмечается лишь дважды, что позволяет предположить, что прецедентный текст стал причиной некоторой асимметрии.

Частотность подобной характеристики печали заставляет задаться вопросом: можно ли считать конструкцию «печаль светла» парадоксальной?

В связи с этим обратимся к стихотворению Н. Горбаневской, в котором данный эпитет предстает как стандартная и даже неотъемлемая характеристика печали: *и после всех пожарниц и побоищ // печаль, как ей положено, светла*. Таким образом, подобная характеристика печали, как минимум в поэтическом дискурсе, становится стандартной, лишаясь парадоксальности. В то же время конструкции, в которых обнаруживается окказиональная соотнесенность положительных и отрицательных эмоций со светом и тьмой, но не настолько распространенные, сохраняют парадоксальный характер, например: *светлый стыд* (А. Межиров); *светлый детский страх* (А. Есенин-Вольпин); *И радость печальна, и скорбь светла* (А. Блок) и др.

Отрицательные эмоции (боль, отчаяние, унижение) в стихотворении С. Стратановского оказываются связаны с идеей света:

***Светом отчаянья***

*можно назвать тот нечаянный*

*Свет в бесславье, в бессилье,*

*В униженьи и боли*

*распять голгофского свет*

(С. Стратановский)

В данном случае парадоксальная характеристика эмоций связана с особенностями христианского мировоззрения, в частности с представлением о том, что страдания, которые человек испытывает при жизни, могут восприниматься как благо, поскольку они обладают очистительной силой.

Парадоксальное противоречие также может быть основано на конфликте между неотъемлемыми признаками эмоции, представлением о конкретной эмоции и об эмоциях вообще в языковой картине мира и тем, как они представлены в контексте. Автор может осмыслять эмоцию иначе, исходя из своего индивидуального эмоционального опыта либо намеренно создавая парадоксальность в художественных целях. Так, любовь и радость – это эмоции с очевидной положительной оценочной окраской, соответственно, они

воспринимаются как яркие, исключительные чувства. В стихотворении И. Жданова они, напротив, описываются с помощью эпитетов, указывающих на их обычность:

*Сопровождающий – едва ли господин  
обычной радости, любви обыкновенной.*

(И. Жданов)

Парадокс, таким образом, может задаваться противоречием между эмоцией и тем, как ее осмысляет автор:

*Фету кто бы сказал, что он всем навязал  
Это счастье, которое нам не по силам?*

(А. Кушнер)

Парадоксальность здесь задается противоречием между традиционным представлением о счастье как о чем-то желанном для человека, и авторским представлением о том, что счастье *навязывается* кем-то извне, то есть человек оказывается вынужден принять его против своей воли. Такое представление о счастье создается за счет метафорического глагола *навязать*, который обладает семантикой воздействия и связан с передачей активности субъекта (в данном случае это А. Фет) в эмотивном воздействии на других. Кроме того, человек неспособен принять навязанное ему счастье: оно оказывается ему *не по силам*. Парадокс, таким образом, заключается в том, что счастье, непосильное и навязанное извне, не способно сделать человека счастливым.

Парадоксальный, необычный взгляд на такую эмоцию, как счастье, вероятно, вообще характерен для А. Кушнера, поскольку он отмечается не только в этом стихотворении:

*Где настагает счастье нас?  
Кто позаботился об этом?*

(А. Кушнер)

С одной стороны, счастье здесь оказывается активным действующим субъектом, а человек, испытывающий его – пассивным объектом, подверженным

воздействию эмоции. Таким образом, счастьем здесь приписывается некоторая автономность, самостоятельность, поскольку оно воздействует на человека вопреки его воле. С этой точки зрения интересна лексема *настигает*, употребленная по отношению к счастью: поскольку *настигают* того, кто удаляется, значит, человек стремится «убежать» от счастья, что позволяет осмыслить счастье как нечто нежелательное. С другой стороны, в стихотворении утверждается существование некоего субъекта, который *заботится* о том, чтобы люди испытывали счастье, то есть эмоция предстает как результат чьей-то целенаправленной деятельности.

Эмоции обычно понимаются как нечто динамическое по своей природе, спонтанное и неупорядоченное, то, чем трудно управлять. Такое представление об эмоциях нередко нарушается в поэтической речи, где они могут осмысляться как логически упорядоченное и организованное определенным образом. Парадоксальное представление об эмоциях как о чем-то упорядоченном, подчиняющемся определенному графику относительно часто встречается в поэтических текстах и выполняет при этом различные художественные задачи.

В стихотворении Н. Байтова обнаруживается парадоксальное представление об эмоциях как о чем-то статическом и упорядоченном:

*Если б в самом начале я не выбросил первый портрет,  
я бы тоже висел, как застывших страстей комплект, –  
комбинация заданных кем-то смыслов и правил.*

(Н. Байтов)

Сочетание *застывшая страсть* близко к оксюмору, так как *страсть* обозначает чувство высокой интенсивности. Страсть у Н. Байтова предстает не только как нечто застывшее, но и как логически упорядоченное, организованное целое, подчиняющееся определенному алгоритму, который задается кем-то извне.

Нечто подобное отмечается в стихотворении Б. Кенжеева, где страсть характеризуется наличием механизма, то есть наличием особого внутреннего

устройства, подчиняющегося ряду правил и законов: *А что до механизма страсти...* (Б. Кенжеев). В языке существует подобная метафора, основанная на сравнении абстрактного явления с устройством или прибором (например, *механизмы экономики*), но в таком случае абстрактное явление действительно обладает внутренней логикой. Эмоции, особенно страсть, характеризующаяся высокой интенсивностью и стремительным характером, напротив, воспринимаются как нечто, не поддающееся логическому анализу.

Противоречие также возникает в том случае, если в тексте обнаруживается нестандартная эмоциональная реакция на какое-либо переживание или событие. Так, например, в стихотворении С. Кековой радость и горе вызывают у лирического субъекта эмоциональный отклик, противоречащий характеру этих эмоций: горе вызывает у него веселье, а радость, напротив, тягостное чувство:

*как вещи нуждаются в твердой опоре,  
как тягостно в радости, весело в горе  
как близится смерть в шутовском колпаке,  
надетом на лысую голову*

(С. Кекова)

Нестандартное отношение к эмоциональным переживаниям обнаруживается и в стихотворении А. Кушнера, где лирический субъект отказывается расставаться с отрицательными эмоциями, от которых человек обычно старается избавиться:

*Я не отдам тебя, печаль,  
Тебя, судьба, тебя, обида <...>*

(А. Кушнер)

Такое бережное отношение к обиде и печали – чувствам, связанным с душевным страданием, – кажется парадоксальным. При интерпретации текста можно разрешить это противоречие следующим образом: несмотря на то что эти эмоции причиняют ему страдание, лирический субъект ценит их, признавая

значимость этих переживаний для формирования его личности. Воспринимая эти чувства как часть себя, он отказывается *отдавать* их, поскольку признает их ценность.

В стихотворении О. Чухонцева обнаруживается сложное, амбивалентное отношение к эмоции, обусловленное ее двойкой оценочной интерпретацией:

*Хлопнет, взревет – и в дыму с концами  
я потеряю тебя из виду  
всю, с «запорожцем» и близнецами,  
**благословляя в сердцах обиду –**  
тоже ведь стимул – из тех, что паче  
гордости, как там? – вольно же музе  
петь крылышкуя на съемной даче, <...>*

(О. Чухонцев)

С одной стороны, лирический субъект благословляет обиду, рассматривая ее как благо, поскольку она может быть стимулом; с другой стороны, он делает это *в сердцах*, то есть благословение сближается с проклятием, тем самым придавая высказыванию парадоксальный характер. Обида представляет собой негативно окрашенное эмоциональное переживание, но в данном случае она осмысливается в положительном ключе – как стимул, побуждающий человека к активному действию, – поэтому отношение к ней может быть описано с помощью перформатива *благословлять*.

Как отмечалось выше, метафора также может содержать в себе парадоксальное противоречие. Помимо внутренней противоречивости метафоры в целом, объясняющейся ее обращением к различным концептуальным пространствам одновременно, отмечаются случаи, когда «парадоксальный» характер метафоры обнаруживается более явно. В таких конструкциях метафорический образ эмоции вступает в противоречие с ее семантической идеей, например:

*<...> испытавший на собственной шкуре*

***невозможного счастья оскал.***

(Б. Кенжеев)

В стихотворении Б. Кенжеева парадоксальный образ эмоции создается за счет использования метафоры *счастья оскал*. В этой метафоре зооморфного характера передается представление о счастье как о звере, опасном и враждебно настроенном по отношению к человеку, и это впечатление усиливается благодаря поэтической формуле *испытавший на собственной шкуре*. Кроме того, счастье характеризуется эпитетом *невозможное*, который указывает, вероятно, на высокую интенсивность переживания – настолько высокую, что человек не в состоянии ее выносить.

Несмотря на то что парадоксальное противоречие обычно обнаруживается на уровне словосочетания и предложения, случаи парадоксальности отмечаются и на других уровнях, в частности, словообразовательном, хотя они довольно редки:

*Господи! Потому остается только страх,  
да и не страх, а так, **страшок**.*

(А. Миронов)

В стихотворении А. Миронова обнаруживается семантическое противоречие между корнем слова (*страх*) и суффиксом с уменьшительно-ласкательным значением (-ок-). Противоречие здесь связано с тем, что страх – это сильное переживание, а суффикс -ок- придает слову оттенок уменьшительности. Кроме того, такие суффиксы обычно не употребляются с абстрактными существительными, в том числе с эмоциями, а здесь такое употребление становится возможным, поскольку *страх* обретает физическое воплощение и предстает как то, что можно положить *в мешок*. Помимо парадоксальности на словообразовательном уровне, в создании образа эмоции задействован развернутый контекст, где роль играют и союз (*да и*), и частица (*так*), вносящие смыслы градационности и сниженной общности.

Чаще всего однозначные эмотивы объединяются в композиты, например, *В боязливо-бесстрашном блаженстве* (Е. Евтушенко). В качестве еще одного примера можно привести стихотворение В. Блаженного, где обнаруживается композит *горе-отрада*, объединяющий в себе противоположные с точки зрения оценочного знака эмотивные смыслы. В данном случае один и тот же объект-источник (*мама*) служит катализатором противоположных эмоций – печали, горя, радости (отрады):

*Ах, мама, **печаль моя, горе-отрада,**  
Беру твое сердце в дрожащие руки...*  
(В. Блаженный)

Также парадоксальность может обнаруживаться на уровне целого текста – в том случае, если он целиком построен на каком-либо противоречии, которое развивается на протяжении стихотворения либо представляет собой ряд нанизывающихся друг на друга парадоксальных высказываний. Так, в Поэтическом корпусе встречается ряд поэтических текстов, целиком построенных на парадоксальном переосмыслении эмоции или ряда эмоций (например, «Игра в бисер» Г. Сапгира, где на протяжении всего стихотворения устанавливаются нестандартные отношения между различными эмоциями, или «О ревности» В. Перелешина, где обнаруживается нестандартная причина для ревности).

Если парадоксальность обнаруживается на уровне всего стихотворения, то в тексте обычно наблюдается сразу несколько парадоксальных высказываний, что проявляется, в частности, в нанизывании структурно схожих оппозиций. Так происходит, например, в стихотворении Ю. Мориц «Преодоление! Преодоление!»:

*Преодоление! Преодоление!  
Преодоление — чего и кого?  
Зноя и стужи?  
Гнилостной лужи?  
**Светлой тоски или темной черво -  
точины, жрущей внутри и снаружи?**  
Преодоление бессонной вины*

или невинности, сонной душевно?  
 Горечи? Патоки? Тьмы? Белизны  
 жутких пробелов, вопящих стозевно?  
 Преодоление дрожащих колен  
 или копыт, колотящих без дрожи?  
 Очарованья, берущего в плен,  
 или уродства, чей плен невозможен?  
 Странностей преодоление? Сосуд -  
 истого ритма поэзии пьяной?  
 Или преодоление отсут -  
 ствия странностей  
                                 в нашей галактике странной?  
 Что пре — (натужась вовсю!) — одолеть?  
 С кем или с чем состязаясь при этом?  
 И просочиться дано ли сквозь сеть  
 этих вопросов  
                                 железным ответам?

На протяжении всего текста обнаруживается множество оппозиций, связанных, например, с вкусовыми (*Горечи? Патоки?*) или температурными характеристиками (*Зноя и стужи?*). Одна из таких оппозиций связана обладает эмотивным характером: *Светлой тоски или темной черво- // точины, жрущей внутри и снаружи?* Тоска, таким образом, получает здесь нестандартную оценочную характеристику за счет эпитета *светлой*, а также за счет ее противопоставления *темной червоточине*, и воспринимается как нечто положительное.

Таким образом, для репрезентации эмоций в современной поэтической речи характерно парадоксальное противоречие, в котором обнаруживается индивидуально-авторское представление об эмоции. Это противоречие проявляется на разных уровнях языка и реализуется с помощью различных языковых средств, в том числе средств художественной выразительности.

### **2.3.2. Реализация логико-семантических отношений в парадоксальных высказываниях**

Рассматривая парадокс как результат вторичной интерпретации, следует отметить, что интерпретация «опирается на схемы знаний: фреймы, скрипты, когнитивные модели и т. д.» [Болдырев, 2018, с. 253]. Различные типы

отношений между явлениями, в частности, логико-семантические отношения, в некоторой степени могут рассматриваться как реализация этих схем.

Логико-семантические отношения между явлениями, которые соединяются в парадоксальной синтагме, могут быть различными. Они могут быть противопоставлены друг другу, соединяться в единое, комплексное целое, рассматриваться как часть и целое либо восприниматься через знак равенства. Это зависит как от характера элементов синтагмы, так и от авторского представления о них. При этом важно отметить, что для вступления в логико-семантические отношения эти явления должны восприниматься как сущности одного порядка, то есть обладать общими элементами значения.

Для парадоксальных высказываний наиболее значимыми оказываются отношения тождества и противоположности. Отношения противоположности лежат в самой основе парадокса, поскольку он предполагает наличие какого-то противоречия, а значит, составляющие его компоненты должны быть так или иначе противопоставлены друг другу. Отношения тождества в рамках парадоксальных высказываний оказываются неразрывно связаны с отношениями противоположности. Так, обычно эти отношения тождества в парадоксе устанавливаются между оппозитивными явлениями, например, эмоциями, противопоставленными по тому или иному признаку (*Любовь – это мука крестная* (Л. Губанов); *Боль обоймет, процарствует, отпустит – // боль есть любовь, особенно когда...* (Б. Кенжеев)).

В качестве примера обратимся к афористическому высказыванию из стихотворения Е. Евтушенко, написанного в 1968 г. и поэтому не вошедшего в наш анализ, где устанавливается тождество счастья и страдания:

*Усталость видит счастье и в борце,  
придя со сплава и лесоповала...*

*А что такое счастье вообще?*

*Страдание, которое устало.*

(Е. Евтушенко)

Счастье и страдание представляют собой оппозитивные эмоции, но в данном стихотворении счастье парадоксальным образом определяется именно через страдание. Здесь обнаруживается переосмысление понятия *счастье*: оно предстает как отсутствие страдания или, скорее, как страдание, характеризующееся меньшей интенсивностью – то, *которое устало*. Важным условием для подобного переосмысления счастья является особое состояние – усталость, которая позволяет размыть критерии понятия «счастье». С. Г. Воркачев, классифицируя представления о счастье с точки зрения его источника, обозначает такую позицию как «эпикурейскую», согласно которой счастье – это «свобода от страданий тела и смятений души, приносящая удовлетворение и ровное, спокойное настроение. По существу, счастье здесь равнозначно не-несчастью» [Воркачев, 2004, с. 69].

Еще одним примером тождества противоположностей можно считать стихотворение И. Лисянской, в котором противоположные эмоции – любовь и ненависть – оказываются высшей степенью проявления друг друга: любовь, достигшая крайней точки, оборачивается ненавистью, а ненависть – любовью:

*Змею истории голубим,  
Но, как словами ни криви,  
Себя до ненависти любим  
И ненавидим до любви.*

(И. Лисянская)

Соединение в контексте совершенно различных эмотивов-номинативов, которые в языке не обязательно находятся в парадигматических отношениях друг с другом, может устанавливать между ними логические отношения, в частности отношения тождества. При этом они предстают как разновидности одного и того же переживания либо как одно и то же переживание, которое можно обозначить по-разному. В некоторых случаях указывается именно на то, что имена эмоций – это различные способы говорить об одном и том же переживании:

*Если вместе сложатся время скорое  
и мое дыхание терпеливое,  
отзовется именем то искомое,  
ни на что известное не делимое.*

*Если **полное имя его – отчаяние,**  
**а его уменьшительное – смирение,**  
пусть простое тающее звучание  
за меня окончит стихотворение.*

(М. Айзенберг)

В стихотворении предпринимается попытка выразить невыразимое – *то искомое, // ни на что известное не делимое*, – то есть найти ему имя. Это невыразимое представляет собой тождество противоположностей: хотя отчаяние и смирение не вполне оппозитивны, но могут быть противопоставлены друг другу с точки зрения интенсивности. Поскольку эти эмоции осмысляются как *полное* и *уменьшительное* имя, соответственно, они обозначают один и тот же денотат. Разрешение парадокса предполагает поиск сходства между отчаянием и смирением, которые могут соотноситься друг с другом как противоположные реакции на нечто крайне неприятное, причиняющее боль.

В стихотворении А. Кушнера подобного рода отношения устанавливаются между страстью и милосердием:

*Эта близость покатая,  
Этот солнечный пыл.  
Нет, не ведает статуя,  
Как тебя я любил,  
**Вот оно – милосердие,**  
**Страсть – его псевдоним.**  
И ничтожно бессмертие  
По сравнению с ним.*

(А. Кушнер)

В данном случае и *милосердие*, и *страсть* соотносятся с таким чувством, как любовь, за счет чего оказывается возможным объединить их в определенную парадигму. Важно отметить, что *страсть* здесь выступает в качестве *псевдонима*, то есть заместителя реального имени. Таким образом, настоящей сутью любви оказывается милосердие, а страсть – это лишь внешнее ее проявление.

Рассмотрим еще один пример, в котором утверждается тождество противоположностей:

*Но вслушайтесь: нас убеждает море,  
Что даже человеческое горе  
Есть праздник жизни, признак бытия.*

(С. Липкин)

В стихотворении С. Липкина обнаруживается парадоксальное отождествление горя с праздником, хотя праздник обычно ассоциируется с положительными эмоциями, такими как радость, веселье и т. п. Такое осмысление оказывается возможным, поскольку способность чувствовать, испытывать эмоции, в том числе отрицательные, – это *признак бытия*, показатель того, что человек действительно живет.

В стихотворении Н. Горбаневской устанавливается тождество любви и боли, и в то же время страсть и любовь оказываются не просто не тождественными, но и противопоставляются друг другу. Так, любовь соотносится с душевным страданием и душевной болью, а страсть представляет собой явление настолько плотское, «физическое», что описывается через глагольную лексику:

*Если страсть – это пасть и припасть,  
то любовь – это боль, и любой,  
кто не жил ни вслепую, ни всласть,  
подтвердит, что земная юдоль*

*есть то место, какое болит, <...>*

(Н. Горбаневская)

Отношения тождества между эмоциями могут быть выражены не эксплицитно, как в примерах выше, а имплицитно – в тех случаях, когда основанием для их сближения оказывается какое-либо их общее свойство или характеристика. Так происходит, например, в стихотворении И. Чиннова, где противоположные эмоции оказываются тождественны в воздействии на человека:

*И скорбью, и болью о мире*

*(Ты смотришь, платок теребя)*

*Иное, нездешнее горе,*

***Как счастьем, пронзает тебя...***

(И. Чиннов)

Боль и скорбь в данном стихотворении метафорически предстают как острые предметы, способные *пронзать* человека, и в этом они оказываются тождественны счастью. Интегральный признак, позволяющий говорить об этом тождестве, – то, что боль и скорбь, так же как и счастье, представляют собой достаточно интенсивные эмоции, сильно воздействующие на человека.

Отождествление какой-либо эмоции с абстрактной лексикой, относящейся к иным категориям (интеллект, универсальные смыслы и т. д.), порой осуществляется не в метафорической форме; речь идет о тех случаях, когда понятия, относящиеся к различным категориям, осмысляются как явления одного порядка. В отличие от метафоры, которая, согласно теории концептуальной метафоры, однонаправленна, поскольку в ней выделяется зона-мишень, подобные конструкции можно считать двунаправленными, поскольку в них новое осмысление получает не только эмоция, но и отождествляемое с ней явление, относящееся к иному ментальному пространству. В качестве примера можно привести стихотворение Е. Шварц, в котором устанавливается тождество

между печалью и премудростью, то есть приравниваются явления, относящиеся к сфере эмоций и сфере интеллекта соответственно:

*На горе лиловееет церковь,  
Сухо скрипит причал,  
**Бас возглашает – Премудрость,  
Слышится мне – Печаль.***

(Е. Шварц)

В данном случае сближение разнородных явлений сопровождается указанием на индивидуальный характер такого представления о них (ср.: *Бас возглашает – Слышится мне*). То, что окружающими воспринимается как *премудрость*, интерпретируется лирическим субъектом как *печаль*, которая может считаться одним из компонентов мудрости, в данном случае выходящим на первый план.

Сближение знаний и мудрости с печалью в поэтической речи, отмечаемое здесь, не единично; вероятно, в этом обнаруживается влияние Экклезиаста, которое в ряде текстов (не относящихся к рассматриваемому нами периоду и не включенных в общий анализ) подается более открыто, например: *Во многом знании – немалая печаль, // Так говорил творец Экклезиаста* (Н. Заболоцкий); *Умножающий знание множит печаль, // Но любовь укрепит и поможет* (Д. Кнут).

Еще один подобный случай встречается в стихотворении Н. Коржавина, в котором автор ставит знак равенства между знанием и эмоциональным переживанием, отождествляя их:

***И знанью равная печаль  
в душе моей живет***

(Н. Коржавин)

В стихотворении С. Стратановского отношения тождества также связывают понятия, относящиеся к различным сферам – интеллектуальной и эмоциональной:

*Но не хочу и назад,  
В жизнь былую, бездумную...*

*Пусть ядовитая мудрость*

*Заменяет мне радость.*

(С. Стратановский)

*Мудрость* и *радость* в данном тексте воспринимаются как замена друг другу, как своего рода аналоги. Обычно они не могут быть соотнесены, так как это понятия разного плана: первое относится к интеллектуальной или познавательной сфере, второе – к сфере эмоций. В данном стихотворении они оказываются противопоставлены как рациональное и эмоциональное, но в то же время их взаимозамены указывает на их тождественность в определенном отношении. Мудрость при этом описывается с помощью эпитета *ядовитая*, что может указывать на то, что она не вполне равноценная замена радости, поскольку с точки зрения оценочного знака ее едва ли можно назвать положительной. Тем не менее эта мудрость все же оказывается для лирического субъекта – библейского праведника Иова – предпочтительнее радости, что свидетельствует о своего рода победе рационального над эмоциональным.

Подобная ситуация обнаруживается и у О. Охупкина, где понятие интеллектуального плана служит *заменой* явлению эмоциональной сферы:

*Зато святое **пониманье***

*Заменой служит **страсти нам.***

*На сердце нежное **вниманье***

*Ценнее, чем любви **весна.***

(О. Охупкин)

В данном стихотворении в качестве альтернативы страсти, то есть любви с преобладанием чувственного начала, предлагается понимание – не столько эмоциональное, сколько интеллектуальное явление, которое характеризуется как *святое*. Помимо страсти и понимания, здесь обнаруживается еще одна пара противопоставленных эмоций – *вниманье* и *любовь*, причем внимание

оказывается *ценнее*. Это позволяет заключить, что именно душевная, интеллектуальная близость, основанная на понимании, оказывается лучше, чем близость, связанная с реализацией страсти. Несмотря на то что понимание и внимание связаны с меньшей степенью привязанности к объекту-источнику эмоции, чем страсть и любовь, именно это, вероятно, обуславливает их ценность для человека как более «спокойного», разумного чувства, предполагающего более длительную и устойчивую симпатию.

Рассмотрим также стихотворение, в котором вдохновение – эмоциональное состояние, которое «как бы непредсказуемо снисходит свыше, захватывает человека, владеет им, его воображением» [Алфавит эмоций, 2021, с. 55] осмысляется не как дарованное свыше, а как то, чему можно научиться, как нечто рационально постижимое:

*Приобретя умение,  
Не думай, что велик:*

***Основы вдохновения***

***Еще ты не постиг.***

(Г. Глинка)

Вдохновение и умение в данном случае интерпретируются как разные ступени, уровни творческой деятельности, где умение оказывается ближе к ремеслу, а вдохновение, как явление более высокого уровня, приближено к искусству.

Еще одним примером служит стихотворение Б. Кенжеева, где наука выступает в качестве идентификатора для слова «любовь», за счет чего эмоция осмыляется как явление интеллектуальной сферы, а понятие «наука» несколько расширяется. Помимо этого, здесь наблюдается нестандартная оценка любви за счет эпитета *коварная* и указания на ее потенциальную нежелательность:

***Любовь – коварная наука,***

*Ей далеко не всякий рад.*

(Б. Кенжеев)

Высказывания со значением противопоставления встречаются довольно редко, при этом противопоставляются обычно не эмоции, а эмоция и конкретный предмет, что позволяет создать метафорический образ эмоции как явления физического плана.

Подобный пример обнаруживается в стихотворении Б. Кенжеева:

*Только смертные – нытики. Страсти им  
недовольно для счастья, им  
не глаголом, а деепричастием,  
**не любовью, а тросом стальным**  
**прикрепить себя к времени хочется,**  
аспирин принимая и бром, –  
**и надежда за ними волочится**  
**неподъемным ядром <...>***

(Б. Кенжеев)

*Любовь* и *стальной трос* здесь противопоставлены, но рассматриваются как то, что способно *прикрепить человека ко времени*, причем трос при этом воспринимается как более надежное средство. За счет этого противопоставления любовь осмысляется как конкретный предмет. Нестандартным здесь является и то, что надежда оценивается негативно, – она предстает в образе неподъемного ядра, которое волочится за человеком, сковывая его и лишая свободы. Такое представление о надежде парадоксально, поскольку обычно она метафорически осмысляется как крылья, как то, что дает силы двигаться дальше.

Установление семантической связи между словами также возможно за счет включения их в однородный ряд, так как явления в таком ряду должны обладать какими-то общими признаками. Так, Б. Ю. Норман указывает, что «однородность слов, вступающих в сочинительную связь, заключается не только в том, что они должны принадлежать к одному уровню обобщения, но еще и в том, что они должны относиться к одной тематической сфере. <...> Нарушение этих требований создает дополнительный эстетический или комический эффект,

который часто используется в художественной поэтической речи» [Норман 2006, с. 29].

Действительно, для поэтической речи характерно соединение в однородном ряду несочетаемых явлений, что устанавливает между ними определенного рода отношения. Отношения однородности могут возникать между эмоциями и предметами и явлениями, отличающимися от них не только тематической сферой (как, например, явления интеллектуального плана), но и с точки зрения абстрактности / конкретности. Так, в стихотворении С. Кековой однородный ряд включает в себя эмоцию и явления физического характера:

*Как справляется дух твой с тоскою, утруской, усушкой –  
ведь со временем плоть превращается в горсточку праха?*

(С. Кекова)

В данном стихотворении процесс старения организма, того, как *плоть превращается в горсточку праха*, описывается через процессы, происходящие с предметами и веществами с течением времени (*утруска* и *усушка*). В ряду этих процессов называется и тоска, которая, таким образом, предстает как нечто, способное оказывать физическое воздействие на человека, влияя на его организм. За счет этого возрастные изменения человеческого организма и изменения душевного состояния осмысливаются как явления одного плана.

Еще в одном стихотворении С. Кековой в однородном ряду *любовь до гроба* соединяется с явлениями, которые обычно оцениваются негативно (*тоска, хвороба, Колыма, казенный дом*) и за счет этого воспринимается не столько как вечная, бессмертная любовь, сколько как опасное, разрушительное чувство, действительно способное довести *до гроба*:

*воробей, тоска, хвороба,  
словно смерть, любовь до гроба,  
Колыма, казенный дом,  
в темном небе свет тревожный,*

*гость нездешний, невозможный,*

*гость с оторванным крылом...*

(С. Кекова)

В некоторых случаях подобные окказиональные синонимические ряды способствуют созданию комического эффекта, например, у Ю. Кузнецова:

*Зато какими сыпала словами,*

*Зато какими двигала бровями!*

***Но несмотря на брови и восторг,***

*Я заскучал: глазами морг да морг.*

(Ю. Кузнецов)

В данном случае комический эффект создается за счет соединения в однородном ряду эмоции (*восторг*) и элемента внешности (*брови*). Это позволяет интерпретировать восторг не как внутреннее переживание, а скорее как его внешнее проявление, направленное на создание у собеседника определенного впечатления.

Интересны также случаи, когда эмоция не тождественна самой себе, то есть противоречит стандартному представлению о ней, например:

***И счастье не в счастье, и горе не в горе***

*И яда не слаще*

*И мы зарифмованы насмерть – прибоем тоски настоящей*

(Л. Губанов)

Подобные контексты встречаются в поэтической речи достаточно регулярно: *Печаль не печаль, тоска не тоска* (Н. Горбаневская); *Радость радости не приносила* (Б. Слуцкий); *Страданье устает страданьем быть* (Е. Евтушенко) и др. Одна из возможных интерпретаций подобных парадоксальных высказываний может заключаться в том, что индивидуально-авторское восприятие эмоции не соответствует общепринятому: то, что обычно воспринимается как счастье или горе, для лирического субъекта таковым не является.

Рассмотрим, например, стихотворение Б. Рыжего:

*Я зеркало протру рукой  
и за спиной увижу осень.*

***И беспокоен мой покой,  
и счастье счастья не приносит.***

(Б. Рыжий)

*Покой*, который оказывается *беспокоен*, представляет собой оксюморонное сочетание; счастье, которое *счастья не приносит*, также противоречит само себе. Можно предположить, что рефлексия над эмоциональным состоянием является симптомом неудовлетворенности им, показателем того, что человек на самом деле не счастлив и не спокоен.

Интересный случай представляет собой стихотворение Д. Самойлова, где содержится парадоксальное индивидуально-авторское понимание страсти:

*Страсть – вовсе не прообраз адюльтера.*

*В ней слепота соседствует с прозреньем,*

*С безмерностью – изысканная мера:*

*Слиянье Бога со своим твореньем.*

*В ней вождельня нет. И плотью в ней не пахнет.*

*Есть страсть духовная. Все остальное – ложь. <...>*

(Д. Самойлов)

Страсть предстает здесь как явление сугубо духовного плана, что противоречит обычным представлениям о ней (ср.: «Сильное чувство сердечной склонности, влечения к лицу другого пола, с трудом управляемое рассудком» [БТСРС, 2007]; «1. Сильное чувство, увлечение, создаваемое побуждениями инстинкта. || Сильное влечение к чему-либо, постоянная склонность. 2. Сильная любовь с преобладанием чувственного, физического влечения» [Ефремова, 2006]). Здесь также нарушается принцип «поляризации “имен любви”, когда похоть, страсть, вождельня, секс противостоят жалости, состраданию,

сочувствию, милосердию, милости, доброте» [Воркачев, 2007, с. 87]. Страсть здесь, таким образом, обнаруживает здесь как «внешнюю» парадоксальность, связанную с противоречием общему мнению, так и парадоксальность «внутреннюю», соединяя в себе противоположности: *В ней слепота соседствует с прозреньем, // С безмерностью – изысканная мера.*

Таким образом, парадоксальные сочетания, включающие эмотивную лексику, могут строиться на основе различных логико-семантических отношений (прежде всего – отношений тождества и противоположности), которые устанавливаются автором поэтического текста. В эти отношения могут вступать как близкие, но при этом противопоставленные явления, в частности, противоположные эмоции, так и явления совершенно различные, например, эмоция и конкретный предмет.

#### **2.4. Моделирование парадоксальных высказываний, включающих ЭМОТИВЫ-НОМИНАТИВЫ**

Создание типологии парадоксальных высказываний с эмотивной семантикой представляет собой достаточно сложную задачу, поскольку ее можно построить на основании различных формальных и логико-семантических признаков: подобные синтагмы могут строиться по разным моделям, а парадоксальное противоречие, лежащее в их основе, может носить различный характер. В связи с тем, что чаще всего парадоксы обнаруживаются на уровне словосочетаний, а также на уровне предложений, логично обратиться к выявлению моделей именно таких парадоксов.

Парадоксы, обнаруживающиеся на уровне словосочетания образуют сочетания, близкие к оксюморонам. В связи с этим обратимся к моделям оксюморонов, выделенным А. П. Сковородниковым в книге «Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты» [Сковородников, 2011, с. 195–196],

на основании частеречной принадлежности слов, составляющих оксюморонные сочетания. Данные модели можно представить в виде таблицы:

**Таблица 1**

**Модели оксюморонов по типологии А. П. Сковородникова**

	Стержневое слово	Зависимое слово
1.	Имя существительное	Имя прилагательное
2	Имя существительное	Имя существительное
3	Имя прилагательное	Имя существительное
4	Глагол	Имя существительное
5	Деепричастие	Имя существительное
6	Причастие	Имя существительное
7	Глагол	Наречие
8	Прилагательное	Наречие

Поскольку в качестве материала исследования использованы сочетания, включающие лексику, номинирующую эмоции, нас будут интересовать не все указанные модели, а только те, в которых в качестве стержневого или управляемого слова выступает имя существительное. Оксюмороны, где в качестве стержневого слова выступают глаголы, причастия и деепричастия, а также прилагательные, встречаются крайне редко (*нет не взорвется ничто я спокойствием буду задушен* (Г. Айги)). Таким образом, наиболее распространенными оказываются конструкции, где соединяются два существительных или существительное и прилагательное. На основании этого можно выделить несколько достаточно регулярных моделей парадоксов, обнаруживающихся на уровне словосочетания:

**1. На уровне словосочетания:**

**а. Имя существительное + имя прилагательное:**

адъективная конструкция N + Adj: *счастье слезное* (Е. Шварц); *злобная радость* (Е. Сабуров); *кислая любовь* (Г. Сапгир); *в тягостном веселье*

(А. Еременко); *горькое блаженство* (Б. Окуджава). В конструкциях такого типа может обнаруживаться как совмещение противоположных эмоций, так и приписывание эмоции нехарактерного для нее признака, в том числе метафорического.

б. Имя существительное + имя существительное:

субстантивно-конъюнктивная конструкция N + N: *то ли в радости скалится, то ли в тоске* (Б. Кенжеев); *мы встретим ночь с блаженством и тоской* (Ю. Мориц). В случае использования подобной конструкции обычно происходит парадоксальное совмещение противоположных эмоций, которые либо объединяются в переживание комплексного характера, либо оказываются схожими или даже тождественными за счет какого-либо общего признака – например, внешнего проявления, источника эмоций или их воздействия на человека.

генитивная конструкция N + N<sub>2</sub>: *стонов радости* (Г. Сапгир); *счастье горя* (Е. Сабуров); *равнодушие отчаяния* (Н. Коржавин); *блаженство исполненной муки* (В. Блаженный). В данной конструкции обнаруживается совмещение противоположных эмоций, причем одна из эмоций чаще всего оказывается источником другой, противопоставленной ей с точки зрения оценочного знака.

аблативная конструкция N + с + N<sub>5</sub>: *радость с горем пополам* (И. Лисянская); *Любовь мешая с омерзеньем* (Б. Рыжий); *Эту радость с тоской пополам* (А. Кушнер). В парадоксах такого вида происходит интеграция различных эмоций в комплексное, внутренне противоречивое переживание.

2. **На уровне предложения** парадоксы обычно функционируют как высказывания афористического типа, которые могут быть достаточно разнообразны по своей структуре, так что рассмотрим лишь некоторые из моделей подобных высказываний:

а. Предикативная конструкция N<sub>1</sub>Сop<sub>f</sub>Adj<sub>f</sub>: *И беспокоен мой покой* (Б. Рыжий); *В этот темнеющий год // даже надежды темны* (М. Айзенберг);

*ты мне грустна сегодня, птичья радость* (Б. Ахмадулина). В таких конструкциях предикат характеризует эмоцию парадоксальным образом, приписывая ей противоречащий ее сути признак, который может быть как эмотивным, так и нет.

b. Предикативная конструкция  $N_1\text{Cop}_fN_1$ : *Боль обоймет, процарствует, отпустит* – // *боль есть любовь* (Б. Кенжеев); *Что даже человеческое горе // Есть праздник жизни, признак бытия* (С. Липкин); *Да и счастье – не счастье, и долго // Продолжаться не может оно* (Н. Глазков). В случае использования такой конструкции обычно утверждается тождество противоположных эмоций либо, напротив, эмоция оказывается не тождественна самой себе.

c. Безличная конструкция  $\text{Cop}_f\text{Adj}_f$ : *И радости не рад, и жалости не жалко* (С. Гандлевский); *как тягостно в радости, весело в горе* (С. Кекова). Подобные конструкции обнаруживаются, когда влияние эмоции на человека приобретает парадоксальный характер, вызывая у него эмоциональное состояние, противопоставленное данной эмоции с точки зрения оценочного знака.

d. Полипредикативные конструкции местоименно-соотносительного типа: *чем выше музыка любви, // тем громче музыка печали, // чем громче музыка печали, // тем чище музыка любви* (Б. Окуджава); *Чем горше кручины // Тем слаще житье* (И. Лисянская); *Надежда там, где безнадежность* (А. Миронов), в которых устанавливается соответствие между противоположными эмоциями, которые оказываются неразрывно связаны между собой.

## **Выводы по главе 2**

1. В процессе отбора материала были обнаружены «маркеры» парадоксальности на лексическом и синтаксическом уровне. Так, на лексическом уровне показателями парадоксальности могут служить такие особенности, как одновременное присутствие в тексте нескольких эмотивов, наличие антонимов, лексика со значением совместности, которая может указывать на слияние

различных эмотивных смыслов, а также лексика внешнего проявления эмоций. На уровне синтаксиса для парадоксальных высказываний характерен синтаксический параллелизм, а также риторические вопросы.

2. Парадоксальная репрезентация эмоций в поэтической речи подчиняется ряду закономерностей. Так, положительные и отрицательные эмоции с этой точки зрения представлены симметрично, тогда как при сопоставлении частотности базовых и комплексных эмоций обнаруживается значительная асимметрия: первые из них намного чаще получают парадоксальное переосмысление. При этом такие базовые эмоции, как *любовь, счастье, радость, горе, печаль, тоска, боль и мука* в совокупности охватывают около 60% от общего числа эмотивов. Особенно частотна в парадоксальных высказываниях такая эмоция, как любовь, что связано как с ее значимостью для поэтического дискурса, так и с ее противоречивым характером, способностью служить источником как счастья, так и страданий и боли.

3. Необходимым условием существования парадоксального высказывания является наличие в нем логико-семантического противоречия. Это противоречие чаще всего обнаруживается на уровне словосочетания или предложения, но возможны и иные варианты – в частности, противоречие может лежать в основе целого текста, построенного на парадоксальном утверждении. Логико-семантические отношения, в частности отношения тождества и противоположности, получают в парадоксах особую реализацию: в них нередко устанавливается тождество противоположностей (например, оппозитивных эмоций) и, напротив, противоположность тождественных явлений.

4. Парадоксы, обнаруживающиеся на уровне словосочетания, чаще всего близки к оксюмору и нередко характеризуются совмещением противоположных эмоций. На данном уровне выделяются следующие модели парадоксов:

*Имя существительное + имя прилагательное:*

– адъективная конструкция N + Adj;

*Имя существительное + имя существительное:*

- субстантивно-конъюнктивная конструкция N + N;
- генитивная конструкция N + N2;
- аблативная конструкция N + с + N5.

На уровне предложения парадоксы обычно функционируют как высказывания афористического типа, которые могут быть достаточно разнообразны по своей структуре. На данном уровне можно выделить следующие модели парадоксов:

- предикативная конструкция N1CopfAdjf;
- предикативная конструкция N1CopfN1;
- безличная конструкция CopfAdjf;
- полипредикативные конструкции местоименно-соотнесительного типа.

## **ГЛАВА 3. МЕХАНИЗМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПАРАДОКСАЛЬНЫХ ЭМОЦИЙ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ**

Глава посвящена выявлению и анализу механизмов, реализующих стратегию парадоксальности при репрезентации эмоций в поэтической речи. Первым из таких механизмов является парадоксальная характеристика, проявляющаяся в приписывании эмоции признаков, противоречащих ее сути; нестандартных оценочных характеристик, источников и внешних выражений. Второй механизм заключается в совмещении противоположных эмоций, результатом которого обычно оказывается комплексное, внутренне противоречивое переживание. Интерпретация парадоксальных высказываний, основанных на данном механизме, и разрешение лежащих в их основе противоречий осуществляется с опорой на механизм концептуальной интеграции. В главе также рассмотрен ряд характерных для поэтического дискурса метафорических моделей, связанных с репрезентацией эмоций, и особенности парадоксальной реализации этих моделей в конкретных поэтических текстах.

### **3.1. Парадоксальная характеристика при репрезентации эмоций в поэтической речи**

#### **3.1.1. Нестандартные эпитеты как проявление парадоксальной характеристики эмоций**

Для уточнения характера эмоциональных переживаний в поэтической речи могут использоваться различные языковые средства. В частности, распространенной является характеристика с помощью эпитета, причем в некоторых случаях эта характеристика может противоречить самой сути эмоции, ее базовым когнитивным признакам. Подобные парадоксальные синтагмы обычно строятся по модели адъективного словосочетания NAdj.

Наиболее очевидным случаем парадоксальной характеристики в адъективных конструкциях можно считать совмещение противоположных эмоций. Подобные синтагмы наблюдаются в том случае, когда переживание характеризуется эпитетом – производным от названия другой эмоции, например: *жалость злая* (Д. Самойлов); *в тоске веселой* (И. Жданов); *нежная злоба* (Н. Горбаневская); *безразличная страсть* (А. Миронов) и др. Чаще всего в таких случаях происходит интеграция противоположных эмоций, приводящая к созданию сложного, комплексного переживания, поэтому подобные случаи будут более подробно рассмотрены в разделе 3.2. «Совмещение противоположных эмоций как механизм их парадоксальной репрезентации».

Более многообразны и интересны те случаи, где парадоксальность сочетаний обусловлена не соединением противоположных эмоций, а достигается иными средствами; в таких случаях характеристика осуществляется за счет приписывания эмоции нестандартных и даже противоречащих ее сути признаков. В Поэтическом корпусе НКРЯ можно обнаружить достаточно много примеров такого рода, которые можно сгруппировать в зависимости от характера эпитета:

– вкусовые ощущения: *сладкий ужас* (Ю. Мориц), *сладкая грусть* (Б. Ахмадулина), *сладкий испуг* (Д. Новиков), *сладкий страх* (Е. Шварц), *мука сладкая* (Е. Шварц), *сладкая тревога* (А. Вознесенский), *кислая любовь* (Г. Сапгир) и др.;

– цветовые характеристики: *бледно-черная любовь* (Е. Рейн), *черные слезы любви* (С. Липкин), *злость золотая* (Б. Рыжий) и др.;

– эмоциональное качество/состояние и внешнее проявление эмоций: *жизнерадостная злоба* (Ю. Мориц), *ласковый страх* (В. Блаженный), *счастье слезное* (Е. Шварц) и др.;

– температурные характеристики: *холодные страсти* (Н. Коржавин), *холодное любопытство* и *ледяное любопытство* (А. Межиров).

Кроме того, можно выделить случаи, когда эмоции приписываются нестандартные оценочные характеристики: *счастье окаянное* (А. Вознесенский), *любви беспросветной* (Г. Стратановский), *проклятое счастье* (Ю. Мориц), *любовь проклятую* (А. Штейнберг), *любви ужасной бремя* (С. Кекова), *впал в драгоценную ярость* (А. Парщиков) и др. Поскольку оценка относится к категории модусных смыслов, случаи, связанные с особенностями оценочной интерпретации эмоций, будут рассмотрены отдельно – в разделе 3.1.4. «Нестандартная модальная интерпретация эмоций».

Можно отметить, что среди приведенных примеров преобладают случаи характеристики, в которых признак, приписываемый эмоции, связан с восприятием окружающего мира (вкус, цвет, температура и т. п.); следует отметить, что парадоксальность здесь идет рука об руку с метафоризацией. Некоторые примеры связаны с нестандартной оценкой эмоции (*проклятое счастье, окаянное счастье*), а также с нетипичным внешним проявлением (*счастье слезное*).

Рассмотрим, например, стихотворение В. Перелешина, в котором парадоксальная характеристика связана с особенностями воздействия эмоции на человека:

*Беспамятству пустое сердце радо:*

*Грусть ни о ком – живительная грусть.*

(В. Перелешин)

Обычно отрицательные эмоции, в том числе и грусть, воспринимаются как деструктивные переживания, которые негативно воздействуют на человека, угнетая его, лишая сил. В данном же случае грусть (точнее, особая ее разновидность – грусть «ни о ком», то есть беспредметная, лишенная объекта-источника) напротив, оказывается «живительной».

В стихотворении Н. Коржавина вдохновение характеризуется как *постное*, хотя данное эмоциональное состояние обычно характеризуется подъемом душевных и творческих сил:

*Ах, сколько смеху было – и не раз –  
Надежд напрасных, вдохновений постных,  
Пока открыли мы – для вас!*

(Н. Коржавин)

Рассмотрим также стихотворение Е. Шварц, в котором обнаруживаются случаи парадоксальной характеристики эмоций:

*Светом налитые звезды морозные,  
Пусть вы сияньем подобны ножу,  
Мука сладкая, счастье слезное –  
Только вами я и дорожусь.*

(Е. Шварц)

Парадоксальность в данном стихотворении обусловлена, с одной стороны, нестандартной характеристикой муки и счастья, с другой – совмещением этих эмоций в однородном ряду. Так, мука описывается с помощью эпитета *сладкая*, счастье же, напротив, характеризуется как *слезное*, приобретая тем самым не вполне стандартное внешнее проявление. Парадоксально ощущаемые счастье и мука объединяются в однородном ряду как наиболее значимые, ценные, глубокие переживания (*Только вами я и дорожусь*), то есть помимо парадоксальной характеристики они получают еще и нестандартную модальную интерпретацию с позиции их желанности / нежеланности.

Помимо приписывания эмоции нехарактерного для нее признака, парадоксальность может основываться также на приписывании эмоции противоречивых характеристик, как происходит, например, в стихотворении Ю. Мориц, где любовь одновременно может обладать как сладостью, так и горечью, то есть сопровождаться и наслаждением, и страданием:

*как притворство ей отравит  
в двадцать лет  
сладость горькую любви...*

(Ю. Мориц)

В качестве еще одного примера можно привести стихотворение Ю. Левитанского, в котором также обнаруживается парадоксальное противоречие *горечь – сладость*:

*И можно до последнего глотка  
испить ее, всю горечь той печали,  
чтоб, чуя уже холод за плечами,  
вдруг удивиться –  
как она сладка!*

(Ю. Левитанский)

В отличие от стихотворения Ю. Мориц, парадоксальное противоречие здесь связано не с внутренней сложностью самой эмоции, а с особенностями ее интерпретации испытывающим ее человеком. Печаль, которая изначально характеризуется горечью, по прошествии времени, когда человек, *чуя уже холод за плечами*, размышляет о прожитой жизни, может предстать совершенно иной – не горькой, а сладкой.

В целом можно заключить, что представление об эмоции при ее парадоксальной характеристике в поэтической речи может несколько модифицироваться, в частности, она может приобретать нестандартную оценочную интерпретацию. В то же время некоторые изначально парадоксальные эпитеты могут со временем утрачивать парадоксальный характер, становясь стандартной поэтической формулой.

### **3.1.2. Нестандартный источник эмоции как проявление ее парадоксальной репрезентации**

Поскольку эмоции, согласно «Большой советской энциклопедии», – это «субъективные реакции человека и животных на воздействие внутренних и внешних раздражителей» [Леонтьев, 1978, с. 169], важной характеристикой любой эмоции является вызвавший ее раздражитель или, иными словами, ее источник. Оценка того, что послужило источником эмоции, обычно совпадает с

оценочной квалификацией самой эмоции: радостные события вызывают у человека положительные эмоции, тогда как печальные – отрицательные. Парадоксальность обнаруживается в случае несовпадения оценочных знаков, например, когда источником положительной эмоции оказывается нечто негативное, как происходит в стихотворении Ю. Мориц:

*и о каких-то жутких временах  
я вспоминаю с нежностью великой,  
о временах кошмарных вспоминаю  
с любовью, потому что в том пространстве  
физически прекрасно пели строки  
те, кто писали для меня стихи и прозу, <...>*

(Ю. Мориц)

В данном случае любовь и нежность вызываются воспоминаниями о *жутких* и *кошмарных* временах. Это оказывается возможным, потому что все тяготы того периода для лирического субъекта полностью искупаются, «перекрываются» его положительными сторонами – *потому что в том пространстве // физически прекрасно пели строки // те, кто писали для меня стихи и прозу.*

Еще в одном стихотворении Ю. Мориц счастье заключается в том, чтобы *давать себя обманывать*, тогда как обычно эмоциональной реакцией на обман обычно служит не счастье, а обида, злость или иная отрицательная эмоция, потому что в данном случае источник счастья – не только возможность поддаться обману, но и способность сохранить при этом любовь и доверие к миру:

*Но, боже мой, какое это счастье –  
Давать себя обманывать! И снова,  
Не уставая, доверяться жизни  
И наслаждаться опытом своим!*

(Ю. Мориц)

В афористическом высказывании Ю. Кузнецова источником радости оказывается зло (ср. комплексную эмоцию *злорадство*):

*О, значит, радость есть во зле!*

(Ю. Кузнецов)

В стихотворении О. Юрьева парадоксальность связана с тем, что оппозитивные явления (*тепло* и *холод*) оказываются источником одной и той же эмоции – счастья:

*И чувствую во сне, в бессонном сне бесслезном,*

*Касанье с дуновеньем бесполезным:*

*Нет, этот прах не сдуть. Но счастье – этот стих:*

*И губ твоих тепло, и холод губ твоих.*

(О. Юрьев)

Подобная ситуация обнаруживается и в стихотворении Т. Кибирова, где оказываются неразличимы страх перед жизнью и страх перед смертью:

*Так бубнит в ночи застарелый страх*

*(то ли смерти страх, то ли жизни страх).*

*Даже слушать странно!*

(Т. Кибиров)

В стихотворении Б. Рыжего любовь и/или нелюбовь оказываются источником грусти и счастья одновременно, причем счастье здесь характеризуется как *нелепое*, а грусть – как *светлая*, что смягчает оппозитивность данных эмоций:

*ты улыбнешься, и я улыбнусь,*

*я улыбнулся, и ты улыбнулась,*

*счастье нелепое, светлая грусть:*

*я не люблю я люблю не люблю вас...*

(Б. Рыжий)

В стихотворении Е. Сабурова парадоксальность изображения влюбленности заключается в том, что здесь отсутствует объект-источник эмоции

(*влюбленность в никого*), что, вероятно, и оказывается причиной особой тяжести, мучительности данного переживания:

***Влюбленность в никого** измучила меня той ночью,  
когда я безутешен возвращался  
из грустных из гостей и тщился  
не быть по крайней мере сволочью.*  
(Е. Сабуров)

### **3.1.3. Нестандартное внешнее выражение эмоции как проявление ее парадоксальной репрезентации**

Парадоксальность может обнаруживаться в том случае, если эмоция сопровождается нехарактерным для нее внешним выражением – таким, которое скорее соответствует переживанию оппозитивного характера. В некоторых случаях может отмечаться не самое характерное, но все же достаточно привычное выражение эмоции (например, довольно часто встречается выражение *плакать от счастья*). Тем не менее даже в таких относительно предсказуемых контекстах сохраняется некоторая парадоксальность, особенно если нехарактерное внешнее выражение эмоции сопровождает более стандартная реакция:

*Эти бредни в игрушечных платицах  
Бесконечный ведут хоровод,  
**И порою от счастья им плачется,  
А порой веселится народ.***  
(В. Блаженный)

В следующем стихотворении Б. Рыжего нестандартное внешнее выражение эмоции сопровождается развернутой метафорой:

*Будто раз и навеки забыто ненастье,  
будто вдруг разглядишь невеликое счастье  
через линзу слезы.*  
(Б. Рыжий)

Слеза здесь предстает в метафорическом образе линзы, причем метафорический перенос здесь основывается не столько на внешнем сходстве, сколько на сходстве функции. Подобно линзе, помогающей разглядеть предметы небольшого размера, слеза помогает *разглядеть* счастье (которое как раз характеризуется как *невеликое*). Метафору можно интерпретировать следующим образом: для того, чтобы осознать, почувствовать счастье необходим опыт переживания негативных эмоций, одним из внешних проявлений которых могут быть именно слезы.

В стихотворении И. Лисянской внешним выражением счастья также оказываются слезы, но в данном случае это можно объяснить тем, что это – «счастье вопреки», счастье, сопровождаемое болью:

*Жалит змей меня в запястье  
Смертоносным льдом,  
Но не мерзнут слезы счастья  
На лице моем.*

(И. Лисянская)

Еще один пример парадоксального внешнего выражения счастья можно также обнаружить в стихотворении Б. Рыжего:

*Но снова ухаает труба,  
все рассыпается на части  
от пункта Б[бэ] до пункта А.  
И ты поморщился от счастья.*

(Б. Рыжий)

Слово *морщиться* обычно предполагает реакцию на нечто неприятное и чаще всего связано с выражением недовольства или боли, тогда как в стихотворении Б. Рыжего причиной такой мимической реакции оказывается счастье. Нестандартное внешнее проявление эмоции позволяет предположить, что счастье, о котором говорится в данном стихотворении, не оценивается

испытывающим его субъектом как таковое и не является для него состоянием высшего блаженства и довольства, а скорее наоборот.

В другом стихотворении Б. Рыжего эмоция комплексного, парадоксального характера – *светлая печаль* – получает парадоксальное же внешнее проявление: это улыбка – но *с закушенной горько губою*:

*Душу терзает колючим укором –  
хочет, чтоб в счастье с ней поиграли.  
«Счастье? Возможно ли перед уходом?»*

***Только улыбка от светлой печали.***

***Только улыбка – обиженный лучик  
света, с закушенной горько губою.***

(Б. Рыжий)

Еще один случай нестандартного внешнего выражения эмоции обнаруживается в стихотворении С. Липкина:

*Погаси во мне память преданья,  
С разумением связь разорви,  
Дай не белую боль состраданья,  
Дай мне черные слезы любви!*

(С. Липкин)

Несмотря на то что любовь нередко сопровождается негативными переживаниями и может причинять душевную боль, она все же воспринимается скорее как положительная эмоция. В данном же случае внешним проявлением любви оказываются слезы, которые чаще сопровождают негативные эмоции, причем они характеризуются как *черные*, что усиливает негативную оценочность. Стоит также отметить, что любовь здесь оказывается противопоставлена состраданию, что подчеркивается с помощью оппозитивных цветовых характеристик. Кроме того, для любви как чувства, связанного с особым отношением к кому-либо, наиболее характерны внешние проявления, так или иначе направленные на объект-источник эмоции – поцелуи, объятия и

т. п. Соответственно, внешнее проявление эмоции оказывается нехарактерным сразу по двум основаниям: с точки зрения направленности на объект и с точки зрения оценочной интерпретации. При этом модальная интерпретация эмоции также оказывается нестандартной: лирический субъект стремится к такой любви, что сопряжена с болью, на что указывает конструкция с побудительным значением (*Дай мне черные слезы любви!*).

В стихотворении Б. Ахмадулиной обнаруживается намеренное сближение противоположных эмоций с противоположными же внешними выражениями этих эмоций, за счет чего они оказываются схожими до неразличимости:

*Пусть возликует, множась, ширясь,  
во дне, а день едва почат,  
**то ли печальных уст смешиливость,  
то ль уст смеющихся печаль.***

(Б. Ахмадулина)

Довольно интересны несколько похожие случаи, когда противоположные эмоции получают одно и то же внешнее выражение: *О, как интонации схожи // у счастья и горя, друзья* (Б. Рыжий); *И пускай бесстрашно льются слезы // Умиленья, зависти, восторга!* (Д. Самойлов) и др., за счет чего они могут сближаться до степени неразличимости. Рассмотрим в качестве примера стихотворение Ю. Мориц:

*Ни товарищи, ни враги мы,  
**Но лицо мое расколось  
От ярости на куски.***

<...>

*Ни товарищи, ни враги мы,  
**Но лицо мое расколось  
От радости на куски.***

(Ю. Мориц)

В данном случае наблюдается парадоксальное сближение радости и ярости, которые, хотя и не являются оппозитивными эмоциями, все же противопоставлены друг другу с точки зрения оценочного знака. Ярость и радость встречаются в схожих контекстах и получают одинаковое внешнее выражение в мимике (*лицо мое расколось*). Основанием для их сближения, вероятно, служат общие когнитивные признаки – и ярость, и радость представляют собой достаточно интенсивные эмоции, требующие выхода вовне, нуждающиеся в каком-либо внешнем выражении.

### **3.1.4. Нестандартная модальная интерпретация эмоций в аспекте парадоксальности**

Еще одним источником парадоксальности высказываний с эмотивной семантикой служит нестандартная модальная интерпретация эмоций. Так, с точки зрения модусных смыслов эмоции могут рассматриваться с различных позиций. В первую очередь нас будут интересовать те модусные смыслы, которые характеризуются полярностью и потому с большей вероятностью могут быть обнаружены в парадоксальном высказывании – это оценочная квалификация и желательность / нежелательность.

По замечанию Л. Г. Бабенко, «модальные квалификации эмотивных концептов <...> обычно организуются на основе оппозитивной модели, в основе которой лежат оценочные смыслы: положительно оценивающие эмоции и их носителя <...>, отрицательно оценивающие их <...> или представляющие собой амбивалентные оценки, отображающие сложное отношение со стороны социума к некоторым эмоциям и чувствам» [Бабенко, 2017, с. 208]. С точки зрения парадоксальности нам интересны два вида случаев, где оценочная квалификация эмоций приобретает парадоксальный характер: это те контексты, в которых приписываемая эмоции оценочная характеристика противоречит представлению о ней в языковой картине мира, и те, в которых такая характеристика оказывается двоякой, неоднозначной.

Любовь, объединяющая «широкий круг эмоциональных явлений, характеризующихся положительным отношением к другому» [Воркачев, 2007, с. 28], в языковой картине мира интерпретируется преимущественно положительно; это проявляется, в частности, в том, что «для многих квинтэссенцией смысла жизни представляется любовь» [Там же]. В то же время признается, что любовь может служить источником страданий, что позволяет говорить о потенциальной парадоксальности данной эмоции: «Обзор энциклопедических, «периферийных» признаков любви свидетельствует о крайней противоречивости восприятия этого морального чувства паремиологическим сознанием, дающим ему самому и последствиям его воздействия на человека диаметрально противоположные оценки» [Воркачев, 2007, с. 46]. Наиболее парадоксальными оказываются те контексты, в которых противоречивые оценки данной эмоции существуют одновременно. Так, например, в стихотворении С. Кековой любовь приобретает парадоксальный характер за счет совмещения оппозитивных оценочных смыслов:

*Прими, как дар, любви ужасной бремя,*

*в кладбищенских деревьях заблудись,*

*и в зеркало бегущее глядись –*

*поверх могил вода течет, как время.*

(С. Кекова)

Любовь здесь, с одной стороны, характеризуется как *ужасная*, а ее переживание осмысливается как *бремя*; с другой стороны, оказывается возможным принять ее *как дар*, что предполагает скорее положительную ее характеристику. Тем не менее в целом стихотворение тяготеет к отрицательной оценочной интерпретации любви, приобретающей гибельный характер, на что может указывать следующее за строчкой *Прими, как дар, любви ужасной бремя* высказывание с побудительной семантикой (*в кладбищенских деревьях заблудись*).

В следующем стихотворении А. Штейнберга также можно обнаружить слияние оппозитивных оценочных смыслов:

*О, награди меня утратою,  
Лиши меня свободы вновь,  
Пошли мне вновь любовь проклятую,  
**Благословенную любовь!***

(А. Штейнберг)

Любовь здесь, с одной стороны, характеризуется как *проклятая*, с другой – как *благословенная*, что представляет собой различные полюса оценочной интерпретации эмоции. Несмотря на это, модальная интерпретация любви склоняется в сторону ее желанности, на что указывает формула *Пошли мне вновь*. Говоря об этом отрывке в целом, можно отметить, что лирический герой стремится к тому, чего люди обычно пытаются избежать, что обнаруживается в его парадоксальных просьбах: *О, награди меня утратою, // Лиши меня свободы вновь*. В целом отношение лирического героя к любви можно сформулировать следующим образом: он принимает и положительные, и отрицательные стороны данного чувства и стремится к любви, несмотря на то что она может быть сопряжена со страданием.

Парадоксальный характер модальной интерпретации эмоции в аспекте желательности / нежелательности обнаруживается в тех случаях, когда эмоция, традиционно квалифицирующаяся как положительная, воспринимается как нечто нежеланное, и напротив – когда отрицательная эмоция оказывается желанной. Модальная интерпретация эмоции в подобных контекстах обычно максимально субъективна и обуславливается особенностями мышления и восприятия лирического субъекта. Так, например, в стихотворении Б. Рыжего общее желание, стремление (*Хотелось неба нам*) противопоставляется уникальному (*А я хотел*):

*Хотелось неба нам, еще хотелось моря.  
А я хотел еще, когда ребенком был,*

*большого, светлого, чтоб как у взрослых, горя.*

*Вот тут не мучайся – его ты получил.*

(Б. Рыжий)

В данном случае горе получает нестандартную модальную интерпретацию с точки зрения желательности (*хотел*). Дополнительным источником парадоксальности здесь служит то, что горе характеризуется как «светлое» и за счет этого приобретает несколько иной характер, так как негативная эмоциональная тональность в некоторой степени размывается, свидетельствуя о подвижной оценочной квалификации переживания. Вероятно, опыт переживания горя в данном случае служит своеобразным показателем зрелости (на что указывает оборот *как у взрослых*) и потому является желанным для ребенка, возможно, даже служит предметом зависти.

Пережитые человеком эмоции, в том числе и отрицательные, могут рассматриваться как то, что влияет на становление личности, и это обуславливает их «необходимость и значимость в аспекте приобретения опыта» [Бабенко, 2017, с. 208]. Так, например, в стихотворении Ю. Левитанского томление и мука приобретают особую ценность – как нечто необходимое для того, чтобы *быть всегда самим собой*:

*Пусть останутся при мне*

*эта мука и томленье,*

*это странное стремленье*

*быть всегда самим собой!..*

(Ю. Левитанский)

В некоторых случаях противоположные эмоции обладают одинаковой модальной интерпретацией. Рассмотрим стихотворение Б. Кенжеева, в котором взаимоисключающие эмоциональные состояния – *тревога* и *покой* – оказываются одинаково желанны для лирического субъекта:

*А явь – на вороном коне*

*четвертый всадник, имя коему*

*я не смогу произнести,  
хотя тревоги и покоя  
мне тоже хочется.*

(Б. Кенжеев)

Рассмотрим также стихотворение Бориса Слуцкого, где нестандартная модальная интерпретация эмоции передается с помощью нестандартной же сочетаемости:

*С начала и до окончания  
суровая тянется нить.  
Не будем терять отчаянья,  
а будем его хранить.*

(Б. Слуцкий)

С предикатами *терять* и *хранить* чаще используется эмотив «надежда», тогда как здесь встречается противоположная ей эмоция – отчаяние. За счет того, что данные глаголы обычно употребляются по отношению к чему-либо ценному, важному, нужному, отчаяние в данном контексте предстает как нечто необходимое, то, что важно сохранить.

Нестандартная сочетаемость указывает на нестандартную модальную интерпретацию и в следующем стихотворении:

*расскажи мне какая тревога  
на твоих пересохших губах  
приложить ли вечернего снега  
утолить твою радость и страх*

(Б. Кенжеев)

В стихотворении обнаруживается развернутая метафора, в соответствии с которой душевные переживания предстают как физический дискомфорт, а именно как жажда. Данную метафору поддерживает внешнее проявление (*на твоих пересохших губах*), а также то, что *утолить* эмоции помогает снег. Метафорический предикат *утолить* обычно употребляется по отношению

к тому, что причиняет душевный дискомфорт – боль, печаль и т. п. В данном случае одна из эмоций, которую требуется утолить, – это *радость*. Нестандартная модальная интерпретация радости объясняется совмещением эмоций: радость здесь присутствует не сама по себе, она сопряжена с тревогой, лишает душевного равновесия и потому оказывается нежеланной.

В стихотворении О. Чухонцева нестандартная модальная интерпретация эмоции также передается за счет нестандартной сочетаемости:

*да простодушно жди у моря  
погоды с первым комаром,  
да мыкай счастье или горе  
с терпеньем, равно и с добром*

(О. Чухонцев)

В данном случае фразеологизм «мыкать горе» подвергается авторскому преобразованию, связанному его с лексико-грамматическим обновлением. *Мыкать* оказывается возможным не только горе, но и счастье, за счет чего счастье, в отличие от представления о нем в языковой картине мира, не воспринимается как то, чего человек стремится достичь, и в какой-то степени оказывается тождественным горю.

Стремление к тому, чего следовало бы избегать (то есть к отрицательным эмоциям), может также рассматриваться как парадоксальная черта, характерная для всего человеческого рода, что обнаруживается, например, в афористическом высказывании Б. Ахмадулиной:

*Счастливцев вновь спешит страданья раздобыть.*

*В избытке райских кущ он хочет быть в убытке.*

(Б. Ахмадулина)

Кроме описанных примеров, в поэтическом корпусе обнаруживаются иные случаи, в которых счастье предстает как чувство придуманное, навязанное извне и даже опасное: *Счастье – это выдумка злодея // И закон судьбы неколебимый* (Н. Глазков); *Избегнуть жизнь смогла // Смертельной скуки счастья, // Ее Добра*

*и Зла* (А. Межиров); *Хорошо бы отстать от погони // За придуманным счастьем людским* (Л. Алексеева) и др. Переосмысление понятия «счастье», его модальной интерпретации, таким образом, оказывается достаточно характерным для поэтического дискурса.

Таким образом, положительные и отрицательные эмоции в поэтической речи довольно часто получают нестандартную модальную интерпретацию, отличающуюся от общепринятой, что может быть обусловлено, с одной стороны, сложностью и противоречивостью сферы эмоций, а с другой – субъективным характером эмоциональных переживаний и индивидуально-авторским представлением о них.

### **3.2. Совмещение противоположных эмоций как механизм их парадоксальной репрезентации**

#### **3.2.1. Модели совмещения противоположных эмоций**

Среди различных моделей парадоксальных сочетаний можно выделить те модели, в которых происходит соединение противоположных эмоций. Это объясняется, с одной стороны, относительной распространенностью таких случаев, с другой – тем, что они наиболее легко поддаются классификации. В парадоксальной синтагме такого рода обычно наблюдается ограниченное число элементов, а также выделяется четкая структура, обусловленная отношениями между этими элементами. Это позволяет создать довольно четкую классификацию моделей совмещения противоположных эмоций, основанную на структурных признаках парадоксальных синтагм.

Чаще всего такие синтагмы включают в себя два элемента, то есть две эмоции, которые могут быть как равноправными, так и выступать как главная и второстепенная. Нами предложены модели двучленных синтагм, поскольку они обладают более простой структурой и лучше поддаются систематизации, а прочие способы совмещения противоположных эмоций представлены описательно. В модели указывается часть речи каждого из элементов синтагмы

(N, Adj и др.). Если для какого-либо из членов синтагмы характерен фиксированный падеж, то он обозначается соответствующей цифрой (например, 2 – родительный падеж, 5 – творительный); в том случае, если допускается вариативность, падеж не указывается.

Наиболее распространенной моделью совмещения противоположных эмоций является их соединение в однородном ряду (N + N). Особенностью подобных конструкций является то, что противопоставленность соединяемых в них эмоций нередко носит субъективный характер. Так, в стихотворении Б. Кенжеева объединяются такие эмоции, как *любовь* и *горе*:

*...предан влажной, необъяснимой вере,  
темно-синей смеси любви и горя,  
что плывет в глазах и двоится стерео  
фотографией северного ночного моря.*

(Б. Кенжеев)

Любовь и горе напрямую не противопоставлены друг другу, а существующее между ними противоречие объясняется тем, что первая эмоция обычно обладает положительной оценкой, а вторая – отрицательной. Тем не менее любовь и горе здесь не противопоставляются: они соединяются в комплексное переживание, некую целостность, на что указывает слово *смесь*.

В стихотворении Г. Сапгира совмещение противоположных эмоций осуществляется за счет их соединения в однородном ряду:

*Мирьяды глоток произносят так  
Здесь блеск и ужас и восторг и мрак  
И падающий в космос одиночка*

(Г. Сапгир)

В тексте можно выявить две пары оппозитивных лексем: *блеск* и *мрак*, *ужас* и *восторг*. Интересно отметить, что в стихотворении отсутствуют знаки препинания; поэтическая графика здесь, вероятно, позволяет передать неразрывность, слитность переживаний различного характера.

В стихотворении Н. Байтова ситуация иная: эмоции, которое не являются противоположными, противопоставляются друг другу:

*И тем не менее,  
нет ни тени сомнения  
в твоей благосклонности  
и в моей любви.*

(Н. Байтов)

В данном случае акцентируется не сходство эмоций, которые соединяются в однородном ряду, а, напротив, их различие. Несмотря на то что и благосклонность, и любовь связаны с чувством симпатии к кому-либо, интенсивность этого чувства значительно различается, что позволяет противопоставить их друг другу. Наличие в стихотворении двух субъектов чувства, один из которых испытывает любовь, а второй – лишь благосклонность, лишь усиливает противопоставленность этих эмоций.

Противоречие между различными эмоциями может не разрешаться, а просто сниматься, как в стихотворении Б. Кенжеева:

*это вещи которые я люблю  
это люди которые я терплю  
безразлично в ненависти в любви там...*

(Б. Кенжеев)

В данном стихотворении совмещение противоположных эмоций в однородном ряду оказывается возможным не благодаря наличию у них общих черт или их соединению в комплексное переживание. Противопоставленность эмоций снимается за счет того, что различия между ними оказываются несущественными для субъекта чувства.

Несущественность признаков, на основании которых противопоставляются любовь и ненависть, подчеркивается с помощью различных языковых средств – лексических, синтаксических, интонационных. К ним относятся лексемы *безразлично* и *там* (как частица, которая

«употребляется при заполнении паузы, возникшей при перечислении, внося оттенок неопределенности» [Ефремова, 2006]), а также отсутствие между эмотивами знаков препинания или союзов, которое также задает особую интонацию – ровную и монотонную. Кроме того, в строчке *эти люди, которые я терплю* обнаруживается нарушение норм русского языка: с одушевленным существительным *люди* сочетается со словом *которые*, окончание которого характерно для неодушевленных (ср.: *люди, которых*), что подчеркивает безразличное отношение лирического субъекта к окружающему и окружающим.

Активно используется адъективная конструкция Adj + N, обнаруживающаяся в случаях, когда совмещение противоположных переживаний реализуется в форме подчинительного словосочетания с типом связи согласование. В подобных случаях основная эмоция дополняется эмотивным эпитетом с противоположным значением, например:

*<...> невеселое наше веселье,  
муравьиной работы родник,  
всякий день стрекозиного хмеля,  
жизнь, к которой еще не привык, –  
исчезает уже, тяжелея...*

(Б. Кенжеев)

Словосочетание *невеселое веселье* представляет собой парадокс, потому что в нем одновременно утверждается и присутствие веселья, и присутствие противоположных ему чувств – грусти, печали.

Чаще всего в адъективной конструкции эксплицируется противоположный характер эмоций. В таких сочетаниях эмоции являются антонимичными, поскольку, характеризуя одно и то же (например, уровень интереса, как в примере ниже), они находятся на различных сторонах спектра:

*Столь равнодушное любопытство,  
как растущий кристалл,  
строит себя без запинок – и быстро*

*распростирается вдаль.*

(Н. Байтов)

В данном стихотворении Н. Байтова противопоставленность эмоций является явно выраженной: в синтагме совмещаются две эмоции (любопытство и равнодушие), первая из которых обозначает заинтересованность, а вторая – ее отсутствие.

В стихотворении Е. Евтушенко основная эмоция (блаженство) сопровождается оппозитивными переживаниями – страхом и бесстрашием, – объединенными в композит *боязливо-бесстрашный*:

*Во мне ты впервые глядишь на себя  
в зеркальную глубину не по-детски – по-женски,  
во мне в боязливо-бесстрашном блаженстве  
холодные губы даешь, не любя.*

(Е. Евтушенко)

Еще одной моделью совмещения противоположных эмоций является генитивная конструкция (N + N<sub>2</sub>), представляющая собой подчинительное словосочетание со связью управление, в котором главным словом является эмотив, номинирующий основную эмоцию, а зависимым – дополнительный эмотив, стоящий в форме родительного падежа. Пример такой конструкции можно обнаружить у А. Межирова:

*Избегнуть жизнь смогла  
Смертельной скуки счастья  
Ее Добра и Зла.*

(А. Межиров)

В данном стихотворении скука и счастье воспринимаются как противоположные эмоции, поскольку счастье представляет собой высшую степень удовлетворенности жизнью, а скука связана с душевным томлением и, соответственно, с неудовлетворенностью жизнью. Соответственно, счастье обычно оценивается положительно, а скука – отрицательно, но в данном

стихотворении совмещение противоположных эмоций в генитивной конструкции придает слову *счастье* непрототипичную оценочную окраску: здесь оно воспринимается отрицательно. *Скука*, напротив, сохраняет типичную для нее отрицательную оценочность, которая усиливается за счет эпитета *смертельная*. Негативная оценка счастья подчеркивается здесь предикатом *избегнуть*, который обычно употребляется по отношению к чему-то неприятному, нежелательному. За счет этого в стихотворении обнаруживается единство противоположностей, создается комплексное чувство, состоящее из несовместимых эмоций, что усиливается также наличием общего эпитета с метафорическим смыслом интенсивности.

Генитивная модель совмещения противоположных эмоций также обнаруживается в следующем стихотворении Б. Ахмадулиной:

*Лоб чтенъе претерпел с восторгом отвращенья.*

*К тому ж вблизи бубнил экран-политикан.*

(Б. Ахмадулина)

*Восторг* и *отвращенье* представляют собой эмоции с противоположной эмотивной семантикой. Несмотря на то что данные эмоции противопоставлены друг другу, в поэтическом тексте наблюдается их соединение в эмоцию комплексного характера. Возможность совмещения *отвращенья* и *восторга* обусловлена тем, что они обладают определенным сходством, поскольку характеризуются высокой интенсивностью. В результате синтеза этих эмоций возникает переживание такой высокой интенсивности, что вопрос о его эмоциональной окраске отходит на второй план.

Рассмотрим также стихотворение Н. Коржавина, в котором в рамках генитивной конструкции соединяются отчаяние и равнодушие:

*И равнодушие отчаянья*

*Гнетет. И тем сильней оно,*

*Что, может, даже боль прощания*

*И та пережита давно.*

(Н. Коржавин)

Равнодушие и отчаяние могут быть противопоставлены друг другу, поскольку первое подразумевает отсутствие эмоционального отклика на все, что окружает человека, тогда как второе представляет собой достаточно интенсивное эмоциональное переживание. Тем не менее в поэтическом тексте эти эмоции соединяются, и получившееся в результате их слияния переживание можно определить как отчаяние в высшей степени, настолько сильное, что внешне оно оказывается похоже на равнодушие, поскольку испытывающий его субъект полностью погружен в свои чувства и кажется безразличным ко всему, что его окружает.

Генитивная, адъективная и субстантивно-конъюнктивная конструкции распространены наиболее широко, но помимо них в поэтических текстах встречаются и другие, более редкие модели. Такова, например, аблативная конструкция (N + с + N<sub>5</sub>), которая была обнаружена в стихотворении И. Лисянской:

*И если что сочту в земной юдоли  
Я постоянною величиной, –  
То это **радость с горем пополам**,  
То это жизнь со смертью пополам.*

(И. Лисянская)

В стихотворении А. Кушнера также отмечается подобная конструкция:

*Как усталость умеет **любовь с раздраженьем** связать  
В чудный узел один: вот я счастлив, несчастен опять!*

(А. Кушнер)

Любовь и раздражение обычно не воспринимаются как оппозитивные эмоции, хотя они могут быть противопоставлены на основании различного отношения к объекту-источнику – с положительной оценкой и с отрицательной. В данном отрывке соединение этих эмоций предстает в метафорическом образе узла, который характеризуется как *чудный*, что указывает на нестандартность

такого совмещения. Парадоксальность контекста поддерживается фразой *Вот я счастлив, несчастен опять!*, в которой утверждается одновременное присутствие противоположных эмоциональных состояний.

Также отмечаются случаи, когда одно из переживаний вербализуется в форме предикативной единицы, и при этом обе эмоции оказываются равноправными, как, например, в следующем стихотворении Л. Черткова:

*Ибо страшна как смерть любовь –*

*Себя любовники сжигают*

*И мимоходом пожирают...*

(Л. Чертков)

В данном случае парадоксальность создается за счет трансформации прецедентного текста из Песни песней. Признаком, на основании которого сближаются любовь и смерть, – это не сила, как в прецедентном тексте, а опасность. Любовь здесь предстает как нечто страшное, губительное и, соответственно, получает отрицательную оценку, что усиливается за счет описания того, как люди, испытывающие это чувство, воздействуют друг на друга и на самих себя (*Себя любовники сжигают / И мимоходом пожирают*). Таким образом, переосмысление прецедентного высказывания, связанное с сопоставлением, даже отождествлением любви и смерти на ином основании, позволяет пересмотреть и отношение к такому чувству, как любовь.

Довольно часто в подобных парадоксальных сочетаниях обнаруживается сложная полипредикативная структура, что в совокупности с обширным арсеналом средств выражения затрудняет их классификацию и не позволяет отнести их к определенной модели. Нам представляется возможным объединить подобные синтагмы в единую группу, которую можно обозначить как «высказывания афористического характера». В таких высказываниях эмотивный предикат может указывать на отношение субъекта чувства к этому чувству, например:

*Ты водой соленой во мне разжигаешь жажду.*

***Я ищу блаженства, но в этом блаженстве стражду.***

(С. Кекова)

В стихотворении С. Кековой соприсутствие противоположных переживаний создает противоречивое состояние, находящееся на границе страдания и блаженства. При этом блаженство в стихотворении предстает поразному: в первой части предложения оно осмысляется как цель (*Я ищу блаженства*), а во второй – как некое пространство (*в этом блаженстве*), что делает переживание еще более сложным. Парадоксальное противоречие заключается в том, что блаженство здесь причиняет лирическому субъекту страдание, хотя для блаженства как для состояния высшей удовлетворенности характерно, напротив, отсутствие страдания.

В предложениях местоименно-соотносительного типа интенсивность эмоций, противопоставленных с точки зрения оценочного знака, может оказаться прямо пропорциональной. Так, в стихотворении Б. Окуджавы сила любви связана с силой сопутствующей ей печали:

*И это все у нас в крови,  
хоть этому не обучали:  
чем выше музыка любви,  
тем громче музыка печали,  
чем громче музыка печали,  
тем чище музыка любви.*

(Б. Окуджава)

Подобная ситуация обнаруживается в стихотворении И. Лисянской, где степень наслаждения жизнью зависит от того, насколько были тяжелы пережитые печали – по аналогии с горькой рябиной, которая становится слаще после морозов:

*У зимней рябины  
Присловье свое:  
Чем горше кручины,*

*Тем слаще житье*

(И. Лисянская).

### **3.2.2. Механизм ментальной интеграции как основа совмещений противоположных эмоций**

Появление парадоксального противоречия в поэтическом тексте в ряде случаев связано с механизмом ментальной интеграции – в том случае, если результатом соединения двух и более эмоций, так или иначе противопоставленных друг другу, оказывается переживание комплексного характера. Подобные явления можно соотнести с оппозитивным типом структуры комплексных эмотивных концептов, о котором пишет Л. Г. Бабенко [Бабенко, 2019, с. 35].

Противопоставление эмоций, подвергающихся интеграции, может быть эксплицитным и носить общеязыковой характер (*радость – печаль, любовь – ненависть*), а может быть менее очевидным и основываться на оппозитивности этих эмоций с точки зрения оценочного знака, характера модальной интерпретации и других дифференциальных признаков. Следует также отметить, что некоторые подобные оппозиции носят достаточно регулярный характер (например, в Поэтическом корпусе нередко встречаются такие пары эмоций, как *ужас – восторг, счастье – стыд, жалость – злоба* и т. п.). Результатом ментальной интеграции могут служить комплексные эмотивные концепты, в которых обнаруживается слияние различных внутренних переживаний: *И равнодушие отчаяния // Гнетет* (Н. Коржавин); *Эту радость с тоской пополам* (А. Кушнер); *И злая жалость ко всему живому* (А. Межиров); *в тягостном веселье* (А. Еременко), *в тоске веселой* (Б. Кенжеев) и мн. др. Следует отметить, что довольно часто в результате концептуальной интеграции противопоставленность эмоций в значительной степени смягчается, и в то же время актуализируется их сходство, акцентируются их интегрирующие признаки.

В контекстах, где обнаруживается концептуальное слияние различных эмоций, между ними обычно наблюдается значительное общее пространство. Рассмотрим, например, стихотворение Б. Ахмадулиной, в котором различные эмоции не противопоставлены друг другу, поскольку здесь актуализируются не различия, а сходства между ними:

*Владеют им восторг и ужас,  
он обожжен звездой небес,  
подвижник он, чью злую участь  
не искусил тщеславья бес.*

(Б. Ахмадулина)

Восторг и ужас напрямую не противопоставлены, поскольку у этих эмоций есть как дифференциальные когнитивные признаки (а именно оценочная интерпретация), так и общие (в частности, высокая степень интенсивности чувства, а также объект-источник: обычно это космическое пространство, какое-то природное явление, разгул стихий – то, по сравнению с чем человек кажется ничтожным и слабым). За счет наличия общих семантических компонентов соединение этих эмоций выглядит закономерным и потому встречается в поэтической речи достаточно часто: *Здесь блеск и ужас и восторг и мрак* (Г. Сапгир); *Собак разноцветные лбы // он целует, их слух повергая в восторженный ужас* (Б. Ахмадулина); *От восторга немея и ужаса* (А. Баркова). Результатом синтеза становится комплексное чувство крайне высокой интенсивности, настолько сильное, что сложно определить, чего в нем больше – ужаса или восхищения.

Возможны также контексты, где вместо ужаса «дополнением» к восторгу выступает страх (*В его душе восторг и страх, // Вблизи шарахаются тучи* (Д. Самойлов)), но в подобных случаях нередко используются различные средства интенсификации, вероятно, потому, что страх характеризуется меньшей интенсивностью, чем ужас. Так, например, в стихотворении О. Чухонцева слово страх повторяется дважды: *О доблесть малых: страх,*

*восторг и страх!* (О. Чухонцев), а у Б. Лившица страх характеризуется как *великий: Внушая каждому восторг и страх великий* (Б. Лившиц).

Можно выделить некоторые лексические особенности, сопровождающие ментальное слияние различных эмоций, в первую очередь радости и печали, поскольку чаще всего интеграции подвергаются именно они. В подобных контекстах относительно часто отмечается лексика со значением совместности: *Если чудо – говори о чуде, // Сочетавшем радость и печаль* (М. Петровых); *А строка моя произошла // От союза боли и любви* (С. Липкин); *пересловив вражду и ласку* (Ю. Кублановский) и др. При этом, поскольку соединение противоположных эмоций парадоксально, оно нередко требует особых условий, особого состояния. Так, оно может оказаться возможным только на ограниченный срок (*И на единое мгновение // Сольются радость и печаль* (В. Злобин)) или лишь для человека, пребывающего в определенном душевном или физическом состоянии – например, в состоянии усталости (*Как усталость умеет любовь с раздраженьем связать // В чудный узел один* (А. Кушнер)) и т. д.

Нельзя сказать, что интеграция эмотивных концептов является исключительно современной тенденцией; соединение различных эмоций характерно для поэтической речи в целом, поскольку отмечается в текстах разного периода. В качестве примера приведем стихотворение Д. Мережковского 1893 г., хотя встречаются и более ранние контексты:

*Когда умолкнет все, что дух мой возмущало,*

*Я чувствую, что есть такая тишина,*

*Где радость и печаль в единое начало*

*Сливаются навек, где жизни смерть равна.*

(Д. Мережковский)

Количество эмотивных концептов, подвергающихся интеграции, может быть различным, хотя, разумеется, наиболее частотным случаем является

ментальное слияние двух оппозитивных эмоций. В качестве примера множественного слияния эмоций рассмотрим стихотворение Л. Иоффе:

*Вот и все – лишь обняться осталось,  
бормоча и срываясь на вопль,  
на любовь разрываясь и жалость,  
обожание, нежность и боль.*

(Л. Иоффе)

В данном случае слиянию подвергаются пять различных эмоций (любовь и обожание, жалость и нежность, а также боль) которые могут быть противопоставлены друг другу с точки зрения их интенсивности, направленности / ненаправленности на объект, а также с позиции их оценочной интерпретации. Интересно, что, в отличие от множества контекстов, где слияние эмоций манифестируется с помощью лексики со значением соединения, здесь, напротив, используется предикат со значением разделения, разъединения (*разрываясь*). Это может быть связано с попыткой анализа изначально сложного переживания, не имеющего наименования и сочетающего в себе все перечисленные эмоции.

В контекстах, приведенных выше, эмоции, подвергающиеся интеграции, можно считать равноправными, хотя это не обязательно. Так, ряд эмоций, в частности жалость, нередко имеют различные оттенки, так как сопровождаются иными чувствами, которые выступают как дополнительные. Об оттенках жалости говорит, например, Д. Самойлов:

*Есть жалость нежная,  
Есть жалость злая,  
Есть жалость, где упрятана вина.*

(Д. Самойлов)

Некоторые сочетания эмоций, обнаруживающиеся в тексте (например, соединение жалости и нежности) вполне ожидаемы, поскольку они близки друг к другу, так как связаны с положительным отношением к объекту-источнику

эмоции. В то же время достаточно продуктивным является сочетание злости и жалости, которое обнаруживается в ряде поэтических текстов различных периодов, например: *Я – полон жалости и злости – // Еще гляжу в твоё окно* (И. Юрков); *Вот и все, что на память осталось // От любви горделивой, как флаг, – // Только злая ленивая жалость <...>* (Д. Кнут) и др. Злость и жалость противопоставлены друг другу, поскольку жалость связана с «отзывчивым, участливым отношением» к объекту-источнику, а злость – с раздражением, недоброжелательством, враждебностью по отношению к нему [см. об этом: Алфавит эмоций, 2021, с. 84; с. 91], соответственно, результат их слияния оказывается парадоксальным.

Более очевидна парадоксальность подобного слияния эмоций в стихотворении А. Межирова, где *злая жалость* упоминается в ряду прочих парадоксальных явлений – таких, как *мудрость при отсутствии ума*:

*И злая жалость ко всему живому,*

*И мудрость при отсутствии ума,*

*Тоска по дому, даже по Содому,*

*И то, о чем, не ведая сама,*

*Все знает.*

(А. Межиров)

Поскольку мир внутренних переживаний человека подвижен и изменчив, в какой-то степени можно говорить о динамическом взаимодействии эмотивных концептов. Так, например, одна эмоция может порождать другую, переходить в нее, служить ее источником. Это можно обнаружить, например, в стихотворении Е. Евтушенко:

*И переходит в облегченье боль,*

*И переходит в утешенья горе,*

*Кристаллизуясь медленно, как соль,*

*В уже перенасыщенном растворе.*

(Е. Евтушенко)

Изменения в душевном состоянии человека в данном случае метафорически сближаются с другим динамическим процессом, а именно с химической реакцией. *Облегчение* и *утешение* постепенно приходят на смену мучительным негативным переживаниям – *боли и горю*, – причем этот процесс обладает конкретными физическими характеристиками, в частности скоростью (*медленно*). Подобное понимание внутренних психических процессов достаточно распространено в поэтической речи; более подробно о метафорах такого рода говорится в разделе 3.3.3. Метафорическая модель «вещество – эмоция».

Сюда же можно отнести случаи, когда одна эмоция оказывается источником другой, возможно, противопоставленной ей в каком-то отношении. Рассмотрим несколько примеров. Так, в стихотворении С. Липкина стыд является источником счастья, которое при этом «окрашивается» виной:

*И вельзевуловы солдаты  
Не побеждают никогда  
Молящихся: мы виноваты,  
Вкусивши счастья стыда.*  
(С. Липкин)

В стихотворении Е. Сабурова обнаруживается трансформация любви в обиду, причем намеренная, сознательная:

*Люди свели любви к обидам,  
обрадовались этому и оживились.*  
(Е. Сабуров)

Обида при этом становится источником радости (*обрадовались*), оказываясь предпочтительнее любви. Вероятно, это объясняется тем, что любовь направлена на объект-источник, а обида в большей степени замкнута на субъекте и в этом отношении она переживается проще, чем любовь, которая требует межличностного взаимодействия.

Еще один возможный вариант динамического взаимодействия внутренних переживаний – это их чередование, последовательная смена эмоций, которые могут быть противоположны друг другу. Наиболее показательным в отношении динамического взаимодействия эмоций стихотворение Г. Сапгира «Игра в бисер», где на протяжении всего текста рассматриваются различные варианты развития одной эмоции из другой. В данном случае обратить внимание и на говорящее название стихотворения: «игра в бисер», как следует из одноименного романа Г. Гессе, предполагает динамическое взаимодействие различных сущностей, выведение их друг из друга, последовательное переключение с одного на другое.

В то же время это стихотворение действительно скорее представляет собой игру, чем размышление о взаимодействии различных эмоций. В какой-то степени оно сближается с визуальной поэзией, поскольку обладает специфической формальной организацией. Так, например, последнее четверостишие представляет собой ряд цепочек, построенный так, что конец предыдущей строки совпадает с началом следующей, при этом исходная последовательность как бы «сдвигается» на одно слово вперед:

*любовь понимание ненависть страх*

*страх любовь понимание ненависть*

*ненависть страх любовь понимание*

*понимание ненависть страх любовь*

(Г. Сапгир)

За счет этого в стихотворении обнаруживается чередование эмоций, причем любовь здесь выступает одновременно как начало и конец, что связано с представлением о любви как об одном из важнейших чувств, которые способен испытывать человек. В ряд сущностей, с которыми «играет» автор, включены две противоположные эмоции (*любовь* и *ненависть*), еще одна эмоция (*страх*), а также *понимание*, которое относится скорее к сфере интеллекта, а не эмоций.

В качестве примера приведем еще один отрывок, в котором начальной и конечной точкой трансформаций тоже оказывается любовь:

*любовь рождает ненависть*

*ненависть рождает понимание*

*понимание рождает страх*

*страх рождает любовь*

Таким образом, крайне сложные процессы, происходящие во внутреннем мире человека, выступают в данном стихотворении объектом игры. В некоторых случаях оказывается возможным объяснить механизм порождения эмоций: например, утверждение «любовь рождает ненависть» вполне объяснимо и соответствует общепринятым представлениям (ср. *От любви до ненависти один шаг*), тогда как иные утверждения – «страх рождает любовь» или «понимание рождает страх» – хуже поддаются интерпретации. Уступает собственно игре, что в целом соответствует творческой манере Г. Сапгира, отличающейся «поиском новых художественных средств, экспериментальностью», «тенденциями “чистого искусства”, формально развиваемого приема (“торжества метода”»)» [Агеносов, 1998, с. 280–281].

### **3.3. Парадоксальная реализация метафорических моделей в поэтической речи**

#### **3.3.1. Метафорическая модель «живое существо – эмоция»**

В качестве одного из способов создания парадоксальности в поэтическом тексте может рассматриваться метафорический перенос. Как известно, «репрезентация знаний в системе языка основана на категориальном принципе» [Болдырев, 2007], который реализуется посредством метафорического и метонимического переноса. С точки зрения парадоксальности, разумеется, более интересен метафорический перенос, не всегда предсказуемый, в отличие от метонимии, основанной на смежности явлений действительности. Кроме того, метафора изначально содержит в себе противоречие на категориальном уровне:

«Метафора индивидуализирует предмет, относя его к классу, к которому он не принадлежит. Она работает на категориальной ошибке» [Арутюнова, 1979, с. 149], что в какой-то степени позволяет говорить о ее парадоксальности.

Разумеется, мы не будем утверждать, что любая метафора представляет собой парадокс. Как известно, языковые метафоры характеризуются достаточно высокой степенью предсказуемости, в связи с чем мы сосредоточимся на анализе индивидуально-авторских метафор, причем тех, которые обладают парадоксальным характером, то есть тех, в которых метафорический образ эмоции будет отличаться от общепринятого.

В современной лингвистике существуют различные подходы к анализу метафор; в частности, в рамках когнитивной лингвистики наиболее распространены теория концептуальной метафоры и теория концептуальной интеграции. Так, исследователи указывают, что данные подходы к анализу метафоры в какой-то степени можно считать взаимодополняющими, поскольку «своим возникновением теория концептуальной интеграции обязана некоторым несоответствиям, выявившимися при применении понятия концептуальной метафоры» [Скребцова, 2018, с. 198]. При этом отмечается, что теория концептуальной интеграции применима в первую очередь для анализа индивидуально-авторских метафор: «... если теория концептуальной метафоры уделяет основное внимание устойчивым, прочно закрепленным в языке выражениям (“мертвым метафорам”), теория концептуальной метафоры нередко применяется к анализу окказиональных конструкторов» [Скребцова, 2018, с. 199]. Соответственно, метафоры, обнаруживающие парадоксальный характер, также могут рассматриваться в рамках теории ментальной интеграции.

Метафорическое осмысление эмоции как живого существа является одной из наиболее распространенных моделей. Сфера-источник активно используется и в языковой метафоре. В первую очередь метафорический перенос основывается на приписывании эмоциям телесных характеристик, а также способности к действиям и состояниям, характерным для живых существ.

В некоторых случаях источник метафорического переноса называется, но чаще всего это не какое-то конкретное животное, а обобщенное представление о живом существе.

Контексты, в которых сходство, лежащее в основе метафоры, связано с поведением или действиями, характерными для животного, встречаются относительно редко. Например, в стихотворении Б. Кенжеева:

*но для Бога времени нет, и вновь  
будто зверь бездомный дрожит любовь,  
будто шар земной меж Его ладоней.*

(Б. Кенжеев)

Метафорическое представление о любви создается с помощью различных моделей метафорического переноса: с одной стороны, она сравнивается с бездомным зверем, с другой стороны – с земным шаром. Эти модели, как и создаваемые ими образы, совершенно различны, а объединяет их лишь предикат *дрожит*, за счет которого чувство предстает как нечто хрупкое, маленькое и незащищенное.

В стихотворении С. Кековой метафорический перенос также строится на основе сходства образа действия эмоции и живого существа:

*Купец торгует, рыба воду пьет,  
и вьет любовь (так птица гнезда вьет)  
из наших душ пеньковые веревки.*

(С. Кекова)

В данном тексте преобразовывается фразеологизм *вить веревки из кого-либо*. Во-первых, здесь происходит его буквализация: любовь сравнивается с птицей, а действие, которое оказывает любовь на душу, – с тем, как птица вьет гнездо, за счет чего фразеологизм *вить веревки* приобретает характер реального действия. Использование приема синтаксического параллелизма (*Купец торгует, рыба воду пьет*) позволяет представить это действие как типичное, обыденное, характерное для любви. Во-вторых, происходит расширение состава

фразеологизма: добавляется лексема *пеньковые*, что позволяет переосмыслить его значение: любовь не только полностью подчиняет себе человека, но и ведет его к трагическому финалу.

Наиболее распространено построение метафоры вида «эмоция – живое существо» за счет приписывания эмоции такой характеристики, как телесность. В таком случае эмоция, метафорически осмысляемая как живое существо, изображается как обладающая физическим телом, подобным телу животного. Так, в стихотворении О. Седаковой *жалость* предстает как живое существо, обладающее определенной телесностью, но конкретизировать этот образ невозможно. Можно лишь отметить, что по строению «тело» эмоции сходно с телом обычного живого существа (в частности, у нее имеется *хребет*), на это тело возможно воздействовать, оно способно так же разрушаться, как и тело обычного живого существа:

*О да, мы рождались  
на равнинах других,  
где древняя жалость,  
не видя живых,  
с хребтом перебитым –  
к таким, как сама  
(не Дева Обида:  
косолапая тьма) –  
к забытым,  
забитым,  
к незащито убитым,  
к сведенным с ума...  
(О. Седакова)*

В стихотворении Б. Кривулина образ надежды также создается за счет придания ей телесности:

*в нем сохраняется горбатая надежда*

*на претворенье крови и свинца*

(Б. Кривулин)

Надежда в данном случае описывается с помощью эпитета *горбатая*, за счет чего происходит персонификация эмоции, так как здесь указывается на наличие у надежды тела, при этом обладающего физической неполноценностью. За счет этой неполноценности надежда предстает как смутная, неуверенная, такая, которая может не оправдаться.

В некоторых случаях осмысление эмоции как живого существа реализуется за счет приписывания ей характерных для него качеств, как у М. Айзенберга:

*Проходи, народная дружина,  
стороной; их демоны невинны.  
Хорошо, что жалость не двужильна,  
и Наташ не больше половины.*

(М. Айзенберг)

*Двужильный* означает «выносливый» и употребляется обычно по отношению к человеку или, по крайней мере, живому существу. Эмоция, таким образом, не только воспринимается как живое существо, но и приобретает такое свойственной человеку качество, как выносливость, стойкость. При этом низкая степень проявления данного качества у эмоции оценивается здесь положительно, хотя способность жалеть других и сострадать им обычно осмысливается как благо.

В другом стихотворении С. Кековой любовь осмысливается с помощью зооморфной метафоры. Эмоция в данном случае приобретает внешний облик и предстает в довольно ярком образе, обладающем крайней степенью индивидуальности, – в образе щучьей головы:

*Пока душа еще жива и плачет перед образами,  
любовь, как щучья голова, блестит зелеными глазами.*

(С. Кекова)

Если *зеленые глаза*, приписывающиеся любви, в какой-то степени поддаются интерпретации, поскольку в языковом сознании данной эмоции нередко сопутствует ревность, которая в «Отелло» характеризуется следующим образом: «То – чудище с зелеными глазами, // Глумящееся над своей добычей»<sup>2</sup>, то щука, несмотря на то что это хищная рыба, едва может быть описана как «чудище». Таким образом, в данном стихотворении представлен крайне неожиданный и даже парадоксальный образ любви.

В стихотворении Б. Кенжеева обнаруживается довольно редкий случай реализации метафорической модели «живое существо – эмоция»: чувство здесь осмысляется через образ насекомых – светлячков:

*не видать запоздалой истомы любовной,  
не терзаться под старость, впотьмах,  
неутешною страстью, горящею, словно  
светлячки на вермонтских холмах.*

(Б. Кенжеев)

Метафора чувства как огня, чего-то горящего достаточно широко распространена в языке, но в стихотворении Б. Кенжеева данная модель совмещается с зооморфной метафорой. Традиционно метафора, в которой содержится представление об эмоции как об огне, характеризует чувство как обладающее высокой интенсивностью, а страсть понимается как сильное, даже необузданное чувство, но в данном случае характер эмоции несколько иной. Метафорическое отождествление эмоции со светлячками, которые светят далеко не так ярко, как огонь, наряду с лексемами *запоздалый* и *под старость* позволяет создать образ страсти, уже утратившей интенсивность. Страсть, таким образом, изображается в стихотворении нестандартно, так как лишается важного когнитивного признака – интенсивности.

---

<sup>2</sup> В пер. М. Лозинского

### 3.3.2. Метафорическая модель «человек – эмоция»

Антропоморфная метафора эмоции близка к метафорической модели «живое существо – эмоция», но ее, тем не менее было бы логично рассматривать отдельно. Ключевым отличием такой метафоры, помимо источника метафорического переноса, является тот признак, на основании которого осуществляется этот перенос. Если в случае использования модели «живое существо – эмоция» перенос обычно строится на приписывании эмоции такой категории, как телесность, то в случае персонификации эмоций актуализируется категория деятельности. Метафорическая модель «человек – эмоция», таким образом, характеризуется приписыванием эмоциям действий и качеств, характерных исключительно для человека, нередко обусловленных окружающей его социально-культурной действительностью. Так происходит, например, в следующем стихотворении М. Айзенберга:

*Все отошло, природа не возмутилась.*

*Мука взяла отгулы за столько лет.*

*Не обернулась, к сыну не обратилась.*

...

*Где же любовь? Не плотнее ветра*

*держится в черном теле,*

*а бестелесная незаметна?*

(М. Айзенберг)

В данном стихотворении происходит персонификация такой эмоции, как мука, на основании метафорического представления о ее функционировании. Мука оказывается включена в современные реалии: ее переживание человеком воспринимается как работа, соответственно, она обладает такими же правами, как работающий человек, в частности, может взять отгул. На персонификацию любви указывает выражение *в черном теле*, которое чаще всего употребляется по отношению к человеку. При этом обычно используется формула *держат*

в черном теле, а использование возвратной формы глагола может указывать на добровольность этого состояния.

В стихотворении И. Жданова «Арестованный мир» человеческое сознание осмысливается как тюрьма, а все элементы внутреннего мира – как узники этой тюрьмы:

*Арестанты мои – запрещенные страхи,  
неиспытанной совести воры,  
искуплений отсроченных сводни и свахи,  
одиночества ширмы и шоры.*

Необычный персонифицированный образ горя обнаруживается в стихотворении Г. Дашевского: его можно заключить в объятия, оно может быть субъектом эмоций и проявлять их (*рыданью твоему вторю*):

*Счастлив говорящий своему горю,  
раскрывая издалика объятия:  
подойди ко мне, мы с тобою братья,  
радостно рыданью твоему вторю*  
(Г. Дашевский)

Парадоксальность данного высказывания заключается в том, что человек, испытывающий горе, может быть *счастлив* и способен *радостно* вторить рыданиям. Здесь, таким образом, обнаруживается совмещение положительных и отрицательных эмоций, можно также говорить о нестандартном источнике эмоции, поскольку счастливым человека делает именно горе, а точнее, способность прожить и пережить это горе.

В данном стихотворении интересна также «родственная» близость человека и испытываемых им переживаний, которая встречается и в ряде других стихотворений, представленных в Поэтическом корпусе: *словно детская боязнь // снова просится во внуки* (М. Айзенберг); *для скромных невзгод, для страданий привычно-родимых* (Б. Ахмадулина); *Мы тоске зеленой – племяши родные* (А. Башлачев); *муку-сестрицу, сварливую древнюю спесь*

(А. Миронов); *Я сроднился с последней тревогой* (Вс. Рождественский); *Ваша сестра, Ваша ревность со взором зеленым – // Дружества женская ткань* (А. Миронов) и др., которая, вероятнее всего, объясняется привычностью переживаний для субъектов данных эмоций. При этом можно заметить, что это характерно прежде всего для эмоций, тяготеющих к отрицательной оценочной интерпретации; возможно, это объясняется тем, что подобные эмоции могут характеризоваться большей временной протяженностью, большей стабильностью, чем положительные эмоции.

Метафорический перенос «человек – эмоция» также может осуществляться через образную конкретизацию объектов предметного мира.

В некоторых случаях антропоморфная метафора эмоции может проявляться в том, что субъект чувства оказывается способен взаимодействовать с чувством так же, как с другим человеком:

*нет ничего в руках*

*нет и сил у руки*

*все замечает страх*

*у него глаза велики*

...

***Страх, посмотри в глазок.***

*Там никого. Там близка, густа*

*сделана темнота*

*из одного куска.*

(М. Айзенберг)

В данном тексте присутствует обращение, адресатом которого выступает страх, соответственно, субъект чувства оказывается способен беседовать со страхом; страху при этом предлагается посмотреть в глазок, вероятно, чтобы убедиться, что для него нет причины. За счет этого образ страха как бы двоятся: он представляет собой одновременно и эмоцию, и человека, эту эмоцию испытывающего. Кроме того, в стихотворении происходит буквализация

выражения у *страха глаза велики*: так как страх персонифицируется, оно интерпретируется не как общеязыковой фразеологизм, а в прямом значении – как указание на особенности его внешнего облика, дополнительным указателем на это служит строчка *все замечает страх*, связанная с данным фразеологизмом причинно-следственными отношениями.

Интересно также рассмотреть взаимодействие антропоморфной метафоры с другими моделями метафорического переноса, в частности, с образным представлением об эмоции как об огне. Такое совмещение обычно позволяет обновить языковую метафору или обнаружить противоречие, как в стихотворении ниже:

*Любовь да страх стучатся в дверь – гони их  
на всеожженье, в бронзовый огонь,  
в окно, чтоб горло жгла космогония,  
агония, межзвездный алкоголь.*

(Б. Кенжеев)

Персонификация эмоций в данном тексте основана на языковой метафоре (ср. *счастье постучалось в двери*), но в стихотворении Б. Кенжеева характер этого действия несколько иной: языковая метафора не предполагает ответного действия человека, здесь же оно оказывается возможным. Кроме того, здесь можно обнаружить противоречие между традиционным представлением о любви как об огне и индивидуально-авторским представлением о том, что огонь может ей навредить. Модальная интерпретация любви здесь также оказывается нестандартной, поскольку ее предлагается *знать*, то есть стремиться избавиться от нее как от чего-то ненужного, нежеланного, что позволяет в определенной степени сблизить ее со страхом.

### **3.3.3. Метафорическая модель «вещество – эмоция»**

Метафорическая модель, основанная на создании метафорического образа эмоции как некоего вещества чаще всего реализуется за счет использования

предикатов, связанных со свойствами каких-либо веществ и материалов. Среди подобных можно условно выделить группы в зависимости от «агрегатного состояния» метафорического образа эмоции – эмоция как жидкость, эмоция как твердое или сыпучее вещество, эмоция как нечто газообразное.

По замечанию Н. Д. Арутюновой, в русском языке наиболее распространено метафорическое представление об эмоциях как о жидкости [см. об этом: Арутюнова, 1976, с. 102]. Метафора эмоции как жидкости может носить и более конкретный характер, указывая не на вещество вообще, а на какое-то определенную жидкость, как, например, у А. Парщикова:

*Сиди и смотри,  
Как горлом идет любовь*

(А. Парщиков)

В данном случае метафора тоже создается за счет предикативной конструкции, но ее источником служит конкретная биологическая жидкость – кровь. Здесь, таким образом, указывается на интенсивность, избыточность любви, которая может быть опасна для человека, и в то же время – на ее необходимость для жизни.

Несмотря на распространенность в языке метафор, построенных по подобной модели, представление об эмоции как о жидкости может носить индивидуально-авторский характер. Так, в стихотворении М. Айзенберга тоска предстает в образе пломбы, то есть вязкой, тягучей жидкости, застывающей со временем. Метафорический перенос в данном случае объясняется сходством по функции, поскольку тоска, подобно пломбе, «запечатывает» рот, не позволяя человеку рассказывать о своих переживаниях:

*Ночью выйти с дырой в груди  
Не расскажешь, как светится переход  
Как тоска пломбирует рот*

(М. Айзенберг)

В стихотворении Е. Шварц метафорическому представлению об эмоции как о жидкости сопутствует совмещение противоположных эмоций, а также их нестандартная характеристика:

*Боже,  
Ты влил мне в душу  
едкую радость  
и тоску без предела,...*

(Е. Шварц)

Образ эмоций как жидкости создается за счет предиката *вливать*, а душа при этом выступает в роли некоего сосуда,местилища эмоций. Кроме того, данный предикат указывает на одновременное присутствие в душе двух оппозитивных эмоций – радости и тоски. Радость при этом характеризуется с помощью эпитета *едкая*, который больше характерен для отрицательных эмоций. Соответственно, радость здесь получает нестандартную оценочную интерпретацию, поскольку предстает как не вполне положительное переживание, в связи с чем комплексная эмоция, оказывающаяся результатом слияния радости и тоски, стремится скорее к негативному спектру.

Отдельно следует выделить ряд довольно развернутых «химических» метафор, в которых сердце или душа выступают как сосуд, эмоции предстают как химические вещества, а их взаимодействие осмысливается как химический процесс. Так, в следующем стихотворении обнаруживается метафора, где психические процессы изображаются через образ химической реакции:

*В душе, перенасыщенной любовью,  
Дитя мое, внезапно выпадает  
Кристалл глагола – пламени кристалл,  
И ты его увидишь в изголовье  
Глухой скалы, когда едва светает.*  
(И. Лисянская)

Душа в стихотворении И. Лисянской предстает как своего рода раствор, содержащий какую-либо эмоцию (здесь это *любовь*) или их смесь; этот раствор характеризуется как *перенасыщенный*, что можно интерпретировать как высокую интенсивность переживания. Для такого раствора характерно выпадение осадка, которым оказывается кристаллическое вещество, в данном случае *глагол*. Возможно, здесь присутствует отсылка к пушкинскому «Пророку» (ср. *Глаголом жечь сердца людей*). В таком случае можно предположить следующую интерпретацию: сильные эмоции, в частности любовь, могут оказаться слишком интенсивными, и в таком случае они требуют какого-то выхода – в виде *глагола*, слова, поэтического текста.

Контексты, где эмоция предстает в образе жидкости, встречаются довольно часто, хотя ими осмысление эмоции как вещества не ограничивается. В поэтической речи эмоции предстают не только в образе жидкости, но и в образе веществ, находящихся в иных агрегатных состояниях. Например, в стихотворении М. Айзенберга злость предстает как сухое, вероятно, сыпучее вещество, которое можно измерять горстями:

*Ты, человек лихой,  
прямо к порогу брось  
полную горсть с лихвой  
злости своей сухой.*

(М. Айзенберг)

Случаи подобной репрезентации эмоций встречаются довольно редко, зато представление эмоций в образе газообразного вещества довольно распространено.

Любовь, таким образом, осмысляется не как обычная эмоция, а как нечто жизненно необходимое (ср. с приведенной выше метафорой любви как жидкости: *Сиди и смотри, // Как горлом идет любовь*). Интересно, что предикат *дышать* в данном стихотворении во всех случаях употребляется метафорически,

а вместо «дышать воздухом» используется еще одно метафорическое сочетание – *пить воздух*.

В стихотворении Ю. Левитанского надежда предстает в образе тумана, то есть осмысливается как нечто эфемерное, ненадежное, что подчеркивается за счет слова *зыбкий*:

*Ниточка жизни. Шарик, непрочно свитый.*

*Зыбкий туман надежды. Дымок соблазна.*

*Штопанный-перештопанный, мятый, битый,  
жизнь, говорю я, жизнь все равно прекрасна.*

(Ю. Левитанский)

Чаще всего источник метафорического переноса не уточняется, как в примерах выше, и эмоция предстает как вещество вообще, у которого иногда можно определить агрегатное состояние, вкус, запах, вес, плотность, способность смешиваться с другими веществами и прочие характеристики. В том случае, если метафорический образ эмоции связывается с конкретным веществом, источник переноса нередко восстанавливается за счет используемых в сочетании предикатов. Так, в поэтической строке *Сердце истекло любовью к родному краю* (А. Цветков) реализуется представление о любви как о текучей жидкости, которая находится в сердце. В совокупности с тем, что лексема *истечь* чаще всего встречается в сочетании *истечь кровью*, это позволяет предположить, что любовь здесь сравнивается с кровью.

В наивном, традиционном представлении эмоции локализируются в душе и/или сердце, но поэтическая речь этим не ограничивается, расширяя представления о возможном местоположении эмоций, например: *ни беды ни гнева давно в организме* (А. Цветков), *одной тревогой внутривенной* (М. Айзенберг). В подобных случаях происходит обновление языковой метафоры, переосмысление эмоций как вещества или субстанции, реально существующей в человеческом организме и функционирующей как часть одной из его систем.

Довольно часто эмоция предстает как вещество неясного агрегатного состояния, но имеющее качества, которые человек способен воспринять с помощью органов чувств, в частности, запах:

Среди органолептических признаков эмоции встречается указание на цвет, но такие случаи довольно редки, а цветовые ассоциации обычно соответствуют общеязыковым, например: *Темно-красная страсть – // вот что нас вовлекает в боль жизни* (С. Стратановский). В некоторых случаях цветовые ассоциации уникальны, например, *темно-синей смеси любви и горя...* (Б. Кенжеев), но при этом не всегда можно однозначно определить, указывается на цвет или на другие признаки, в частности, вкус (ср. *малиновое горе* у С. Кековой). Кроме того, встречаются случаи, в которых эпитет может указывать как на цвет, так и на другую характеристику, например, оценку: *и трагедия, злость золотая и нежность* (Б. Рыжий)

В поэтической речи также распространены контексты, в которых называется конкретное вещество, послужившее источником метафорического переноса:

*Мое лицо, немое, как амеба,  
любви немного источает меда.*

(Н. Байтов)

В стихотворении Н. Байтова языковая метафора *мед любви* использована в юмористическом контексте. Совмещение этой метафоры, изображающей любовь в положительном ключе, а также глагола с книжным оттенком *источать*, со сравнением разговорного характера (*как амеба*) способствует созданию комического эффекта.

Рассмотрим стихотворение В. Чиннова, в котором метафора эмоции как вещества создается за счет окказионализмов *полуяд* и *полумед*:

*Ну что же – не любо, не слушай.  
Любовь – полуяд, полумед.*

(В. Чиннов)

Метафора в данном случае образуется слиянием эмотивного концепта *любовь* с концептами, относящимся к совершенно иному ментальному пространству. Мед и яд как вещества в некоторой степени противоположны, поскольку яд предстает как то, что причиняет мучения, а мед, напротив, связан с удовольствием, наслаждением. Оба эти образа (*любовь как яд* и *любовь как мед*) по отдельности выглядят стандартными поэтическими формулами, ср.: *Напоила любовью, как ядом* (Ю. Домбровский); *А любовь – это яд* (А. Вертинский); *Яд бессмертья и любви* (С. Соловьев); *Как мед любви, сладчайший мед!* (Н. Языков); *Ты пьешь любви коварный мед* (А. Бестужев-Марлинский) и т. д. Парадоксальность здесь заключается в их одновременном присутствии, за счет чего создается двойственный, противоречивый образ любви, которая, с одной стороны, несет человеку страдания, с другой – является источником наслаждения. В целом для данной эмоции характерен «признак амбивалентности/антиномичности любовного чувства, лежащий в основе уподобления любви болезни, пытке, борьбе, обузе и неволе, отождествления ее с чудовищем и ядом» [Воркачев, 2007, с. 82], благодаря чему репрезентация любви в поэтической речи нередко осуществляется за счет использования стратегии парадоксальности.

В стихотворении И. Жданова источником метафорического переноса служит такое вещество, как нашатырный спирт:

*Вот и слово прошло по прокатному стану неона,  
сквозь двумерную смерть и застыло багровой короной  
над пустым магазином, над потным челом мирозданья,  
**нашатырной тоской** проникая в потемки молчанья.*

(И. Жданов)

Тоска здесь осмысляется как нашатырь, то есть воспринимается как нечто резкое, приводящее в чувство, пробирающее до глубины души; таким образом, данная эмоция становится средством, позволяющим человеку прийти в сознание, за счет чего она может пониматься как благо.

В рамках модели метафорического переноса «вещество – эмоция» отмечаются более конкретные варианты ее реализации, широко распространенные в поэтической речи. Так, довольно распространенным является образное представление об эмоции как о ядовитом и смертельно опасном веществе. При этом подобным образом могут осмысляться не только отрицательные эмоции, но и те, которые обычно оцениваются как положительные; чаще всего в роли ядовитого вещества выступает любовь (*когда любви мышьяк // отравит все во мне* (Н. Байтов). Подобный пример обнаруживается в стихотворении М. Айзенберга, где *терпение* предстает как вещество, которое способно смешиваться с другими и при этом ядовито:

*Что я помню? Помнить нечего, темно.*

*Отмечали день строителя.*

*Все терпение подмешано в вино,  
не пеняй на отравителя*

(М. Айзенберг)

Терпение, которое обычно рассматривается как добродетель, как положительное эмоциональное качество, здесь приобретает нестандартную оценочную характеристику, что обусловлено тем, что метафорический образ терпения как яда обладает очевидно негативными коннотациями.

В стихотворении М. Айзенберга за счет совмещения различных моделей метафоры создается парадоксальный образ эмоции как вещества:

*Озон мешается с тревогой,  
гниющей в глубине души.*

*Она и в тишине убогой*

*не спит, считает этажи <...>*

(М. Айзенберг)

С одной стороны, тревога осмыляется как газообразное вещество, поскольку она способна смешиваться с озоном, с другой – как нечто твердое, способное разлагаться. При этом все эти химические процессы протекают не

в реальном пространстве, а в пространстве души, которое за счет этого обретает физический характер.

В стихотворении Т. Кибирова представлен иронический образ блаженства как вещества, приобретающий парадоксальный характер:

*Жил, не тужил же, и вот тебе раз! –*

*по уши в этом блаженстве увяз,*

*мухою в липком варенье.*

*Сладко, и тяжело, и выхода нет.*

*Что-то уж слишком мне мил белый свет*

*из-за тебя, без сомненья!*

(Т. Кибиров)

Источником метафорического переноса в данном случае оказывается варенье, а состояние блаженства при этом предстает не как благо, а как потенциально опасная ситуация, так как себя лирический субъект сравнивает с завязшей в этом варенье мухой, испытывая при этом противоречивые чувства (*сладко* и *тяжко*). Указанием на то, что блаженство здесь на самом деле не являет собой «чувство полного и невозмутимого счастья, наслаждения» [БТСРС, 2005], являются фразы, передающие дискомфорт лирического субъекта (*по уши увяз; и выхода нет*), а также строка *что-то уж слишком мне мил белый свет* указывающее на неестественность, избыточность подобного блаженства.

### **3.3.4. Метафорическая модель «пространство – эмоция»**

Еще одна метафорическая модель, распространенная в поэтической речи, – осмысление эмоций через пространство. В отличие от ориентационной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона [см. об этом: Lakoff, Johnson, электр. ресурс], здесь в качестве предмета для сравнения используется не система пространственных отношений, а собственно пространство, более или менее конкретная локация. Здесь, таким образом, представлена скорее не ориентационная метафора, а скорее «локативная». Количество локаций не так

ограничено, как количество пространственных отношений, что позволяет создавать художественные метафоры, передающие индивидуально-авторский характер осмысления эмоции.

Пространство, с которым сравнивается эмоция, может быть крайне неоднородным. Оно может как носить природный характер, так и быть созданным человеком; оно может быть открытым или закрытым и ограниченным; это может быть как конкретная локация (лес, комната, пустыня и т. д.), так и обобщенное, неконкретное представление о пространстве в целом. Связано это, во-первых, с различным характером репрезентируемых эмоций, а во-вторых – с индивидуальным авторским представлением о них.

Среди характеристик эмоции как пространства наиболее вариативной является такая черта этого пространства, как абстрактность или конкретность. Это позволяет расположить случаи репрезентации эмоций как пространства в градации от наиболее абстрактного к наиболее конкретному.

К первой разновидности такой метафоры относятся случаи, когда эмоция осмысляется через предельно абстрактное и обобщенное пространство. Максимальная абстрактность пространства обнаруживается в тех случаях, когда эмоция предстает как пространство вообще. В таких случаях пространство является неконкретным и аморфным, оно описывается через косвенные признаки, обычно связанные с характером взаимодействия человека с этим пространством. Образ эмоции как пространства создается за счет использования предикатов, описывающих это взаимодействие и использующиеся во вторичном, метафорическом значении.

Вторая разновидность метафоры «пространство – эмоция» обнаруживается в том случае, когда пространство, репрезентирующее эмоцию, становится более конкретным за счет приписывания ему характеристик реального пространства, таких, как наличие или отсутствие границ, открытость или закрытость, размеры и т. п. Такие метафоры чаще всего развернуты, а метафорическое сходство эмоции и пространства описывается с помощью

различных лексических и грамматических средств. Подобная метафора обнаруживается в следующем стихотворении Н. Байтова:

*Ты – та, в которой **высыхает***

***болотце клюковой любви.***

*(Н. Байтов)*

Метафора «пространство – эмоция» в данном стихотворении реализуется путем осмысления такой эмоции, как любовь, через образ болота. Здесь содержится нестандартное представление о любви: обычно любовь считается положительной эмоцией, а *болотце* оценивается отрицательно. Кроме того, это чувство обычно характеризуется как безграничное и бескрайнее, а здесь оно предстает как ограниченное пространство, размеры которого невелики, на что указывает диминутив, и постоянно уменьшаются. В связи с этим актуализируется процессуальность: постепенное угасание чувства метафорически описывается как высыхание болотца. Эпитет *клюковой любви*, поддерживающий метафору любви как болота, тоже является довольно нестандартным. Трудно определить, какая черта послужила основанием для сближения *любви* и *клюквы*: это может быть как красный цвет, что вполне соответствует традиционному представлению о любви, так и кислый вкус, и в таком случае здесь обнаруживается нестандартная оценка эмоции.

Пространство, в образе которого предстает эмоция, может иметь естественный или рукотворный характер, а также быть открытым или закрытым. Эти характеристики приобретают особую значимость в том случае, если эмоция сравнивается с конкретным пространством. Так, в стихотворении С. Гандлевского *тоска* осмысляется как крайне ограниченное рукотворное пространство – *комната*:

*Я знаю умонастроенье это*

*И сам, кружа по **комнате тоски,***

*Цитирую кого-то: «Больше света»,*

*Со злостью наступая на шнурки.*

*(С. Гандлевский)*

В данном случае ограниченность пространства вовсе не означает ограниченность и мелкость чувства: она скорее связана с тем, что тоска осмысляется как замкнутый круг, из которого невозможно найти выход. Такой образ эмоции создается в том числе за счет предиката *кружа*, который подчеркивает ограниченность пространства, в котором человек может двигаться исключительно по кругу. При этом метафорическое пространство эмоции предстает как реальное, поскольку человек способен взаимодействовать с ним так же, как с реальным пространством, что поддерживается описанием деталей бытового характера (*Со злостью наступая на шнурки*).

Пространство, в образе которого предстает эмоция, может быть конкретным, но при этом не называться напрямую. В этом случае оно обычно восстанавливается из контекста:

*Я свистнул или взвизгнул иль взвыл,  
призвал весь смысл моей **непроходимой любви** –  
он робко хрустнул, сбивчив и зыбл.*

(Н. Байтов)

В стихотворении Н. Байтова источник метафорического переноса восстанавливается благодаря использованию эпитета *непроходимый*, поскольку эта лексема обычно употребляется со словом *лес*. Таким образом, любовь в стихотворении предстает в образе густого, непроходимого леса. Эту метафору можно интерпретировать следующим образом: любовь – это чувство, которое практически недоступно сознанию, то есть человек не может ни управлять этим чувством, ни даже в полной мере осмыслить его.

Таким образом, метафоры, построенные по модели «пространство – эмоция», крайне неоднородны: они отличаются характером пространства, которое может быть открытым и закрытым, абстрактным и конкретным, естественным и рукотворным. Признаки, характерные для пространства как метафорического образа эмоции отражают авторское представление об этой

эмоции, соответственно, такая метафора в значительной степени индивидуализирована.

### 3.3.5. Метафорическая модель «предмет – эмоция»

Метафорическая модель, основанная на создании образа эмоции как определенного предмета крайне распространена – как в языке, так и в поэтической речи. Несмотря на свою распространенность, такая метафора крайне индивидуальна, так как выбор источника метафоры зависит от авторской интерпретации того или иного переживания. Метафорический образ эмоции может представлять как нечто максимально конкретное, например, *яблоко, трость, гроб, лимон*, либо как предмет вообще – как нечто, обладающее физическими характеристиками (размер, объем, вес и т. д.) и иными признаками, которые могут быть восприняты с помощью органов чувств (запах, вкус, цвет, температура и др.).

Чаще всего данная метафорическая модель реализуется за счет сравнения эмоции с каким-либо конкретным предметом. Так, в стихотворении О. Седаковой обида предстает в метафорическом образе гнезда, а сердце становится его «обитателем»:

*так и ты, мое сердце,  
в гнезде – обиде  
сыто, согрето, утешено,  
сти себе, почивай,  
никого не слушай:*

(О. Седакова)

Здесь обнаруживается метафора контейнера, причем как бы вывернутая наизнанку: обычно считается, что сердце – этоместилище чувств (ср., например: *в сердце поселилась обида*), здесь же, напротив, эмоция являетсяместилищем для сердца. Также здесь обнаруживается нестандартный взгляд на

обиду: она предстает не как неприятное чувство, не дающее человеку покоя, а, напротив, несет ему утешение.

Схожая ситуация обнаруживается в стихотворении Е. Сабурова, события и отрицательные эмоции метафорически осмысляются как теплая одежда, которая не только способствует комфорту, но и оказывается необходимой для выживания:

*Так закутайтесь в шубу наших разлук  
и уйдите лицом в воротник тревог,  
не снимайте варежки ваших мук,  
чтобы жить я мог, чтобы выжить мог.*

(Е. Сабуров)

В стихотворении Ю. Мориц любовь метафорически изображается как хомут. Подобная метафора может считаться парадоксальной, поскольку положительная эмоция здесь изображается с помощью образа, обладающего негативными коннотациями, что приводит к нестандартной модальной интерпретации любви как чего-то нежеланного, что подчеркивается за счет использования грамматического окказионализма *любвей*:

*Делай все, чтоб других понимали,  
Чтоб, любовью заездив своей,  
Не тебя, а других обнимали  
За мозги хомутами любвей.*

(Ю. Мориц)

Метафоры подобного типа, в которых происходит «уподобление любви грузу, который может раздавить и который нельзя с себя сбросить, и обузе, от которой нельзя избавиться» [Воркачев, 2007, с. 65], нередко встречаются в поэтической речи. Тем не менее, метафорическая модель здесь получает нестандартную реализацию: обычно любовь оказывается такой обузой, бременем для ее субъекта, а не объекта-источника, как в данном случае, поскольку для любви характерно «желание добра объекту, причем объект

этот занимает центральное место в аксиологической области субъекта» [там же, с. 27–28]. Еще одно противоречие здесь заключается в том, что метафора любви-хомута в данном стихотворении создает образ любви, тягостной для ее объекта, и в то же время здесь используется предикат *обнимать*, связанный с внешним проявлением положительного отношения к объекту-источнику.

Метафоры эмоции как предмета могут быть уникальными, но в некоторых случаях встречаются основания для сравнения, которые являются «общим местом» и находят отражение и в языковой метафоре. Сюда можно отнести представление о чувствах, в первую очередь об отрицательных, как о чем-то остром (например, *острая тревога, пронзила тревога, острая печаль, пронзила боль, острый страх* и т. п.). Такой образ довольно распространен и в языке, но в поэтических текстах он конкретизируется, буквализируется и приобретает иной характер по сравнению с подобной языковой метафорой.

Конкретным проявлением такой модели переноса служит представление о чувстве как об оружии, остром, способном пронзить человека:

*Тем больше места для души,*

*Чем меньше мыслей об удаче.*

***Пронзи меня, вооружи***

***Пчелиной радостью горячей!***

*Как крупный град в траве лежи.*

(А. Кушнер)

В стихотворении А. Кушнера радость предстает в образе острого предмета. Несмотря на то что в языке существует подобная метафора, в данном тексте она предстает в переосмысленном виде. Во-первых, здесь эта метафора в некоторой степени милитаризована, поскольку радость воспринимается как оружие (*вооружи*). Во-вторых, здесь, в отличие от языковой метафоры, радость сама по себе не является тем, что способно повлиять на человека, *пронзить* его: она всего лишь предмет, инструмент, который может быть использован для этой цели.

В стихотворении Б. Кенжеева языковая метафора *острая злость* уточняется и индивидуализируется за счет использования сравнения:

*и на смену грусти приходит злость—  
отпусти, я кричу, не мучь, —  
но она острее, чем рыба кость,  
и светлее, чем звездный луч.*

(Б. Ш. Кенжеев)

В данном стихотворении парадоксальность также обнаруживается в использовании эпитета *светлый* по отношению к злости. Злость является одним из отрицательных чувств, которые обычно ассоциируются с чем-то темным, мрачным. Здесь же злость, напротив, светлая, что подчеркивается сравнением со *звездным лучом*.

Более редко встречаются случаи, когда эмоция предстает в образе чего-то острого, но при этом не опасного:

*...одной любви осколок чудный  
в холодной варежке сжимал?*

(Б. Кенжеев)

В данном случае любовь предстает в образе крайне хрупкого предмета, который легко может разбиться на осколки. Осколок – это острый и потенциально опасный предмет, но здесь он характеризуется эпитетом *чудный* и за счет этого воспринимается не как нечто угрожающее, а как что-то красивое, блестящее, сказочное.

Тем не менее большая часть метафор, основанных на представлении об эмоции как о предмете, носят индивидуально-авторский характер и напрямую не соотносятся с конкретными языковыми метафорами. Так, например, в стихотворении Д. Новикова представлено нетипичное образное представление о страдании как о перегонном аппарате, как о том, что способно так или иначе изменить человека:

*И знай, что я не душегуб,*

*но жатва и страда,  
страданья перегонный куб  
туда-сюда.*

(Д. Новиков)

Метафоры, построенные по модели «предмет – эмоция», не обязательно соотносятся с каким-то конкретным предметом, они могут строиться на основе каких-либо физических характеристик. Так, одной из характеристик метафорического образа эмоции как предмета является его форма. Здесь эмоция также предстает в образе шара, но это не положительная эмоция, а отрицательная – ужас. Эмоция, вероятно, за счет ее высокой интенсивности, оказывается способна отделяться от субъекта чувства, принимая определенную форму. То же происходит в стихотворении М. Айзенберга, где эмоция становится в такой степени автономной, что ее субъект даже не называется:

*А на небе пух-перо,  
вслед катящемуся гневу  
шло небесное ядро  
через облачную плеву.*

(М. Айзенберг)

В данном стихотворении эмоция (*гнев*) также предстает как круглый предмет, так как катиться способны только предметы такой формы, и при этом достаточно тяжелый. Следует отметить, что эмоции разного характера, как положительные, так и отрицательные, ассоциируются исключительно с шарообразной формой. Можно предположить, что образ эмоции как чего-либо круглого предполагает ее восприятие как концентрированного переживания, обладающего центром, ядром.

Среди органолептических признаков реже всего встречается указание на цвет, обнаруживаются лишь разовые случаи такого употребления. При этом не всегда можно однозначно определить, какой из признаков актуализируется

в данном случае (например, эпитет *малиновое горе* у С. Кековой может указывать на вкус, запах или цвет).

Одной из часто встречаемых характеристик, отличающей эмоцию как предмет, является вкус. Осмысление эмоций с помощью вкусовых характеристик довольно распространено и в языковой метафоре (ср.: *сладкое чувство; горькая обида; горькое сожаление и горькая радость; сладкая тоска; сладкий ужас*), при этом оно нередко оказывается парадоксальным, в том числе и в поэтической речи. Так, например, в стихотворении В. Кривулина эмоция приобретает нехарактерную для нее вкусовую характеристику:

*неестественно-чистобородый в одной лишь холстине  
объявляется старец на пальцах учить по-немому  
о невидимом ангельском чине  
о надежде на вкус приближенной к лимону*  
(В. Кривулин)

Метафорический образ эмоции здесь оказывается парадоксальным. Во-первых, вкусовая характеристика, приписываемая эмоции, передается опосредованно – через упоминание фрукта, ассоциирующегося с кислым вкусом; во-вторых, надежда в языковых метафорах обычно бывает *горькой* или *сладкой*, но никак не *кислой*. Поскольку надежда характеризуется кислым вкусом, неприятным для человека, можно предположить, что она приобретает нестандартную оценочную характеристику, теряя свой положительный характер.

### **3.3.6. Прочие метафорические модели**

Помимо метафорических моделей, названных выше, существуют и другие, которые встречаются не так часто. Но эти модели также обладают своей спецификой, поэтому следовало бы кратко описать их основные особенности.

Встречается метафорическая модель, – не самая частотная, но довольно показательная, – в соответствии с которой эмоция осмысливается как болезнь.

Чаще всего эта модель реализуется с помощью метафорического предиката, полупредикативной конструкции или метафорического определения; за счет чего эмоции приписываются признаки, характерные для болезни. Данная модель близка к метафорическому осмыслению эмоции как ядовитого вещества, поскольку обе эти модели связаны с представлением о том, что та или иная эмоция оказывает негативное воздействие на ее субъект и может привести к его гибели.

Рассмотрим пример:

*очевидно есть причина  
вечность прочная одна  
**что любовь неизлечима  
до финального одра***

(А. Цветков)

Любовь в стихотворении А. Цветкова предстает как болезнь, причем *неизлечимая*, преследующая человека вплоть до *финального одра* и, соответственно, потенциально опасная. Развивая метафору болезни, можно сказать, что любовь оказывается, таким образом, «хронической»; при этом можно отметить, что стойкость чувств, которая подчеркивается за счет использования лексем *вечность* и *прочная*, воспринимается скорее положительно.

В стихотворении Н. Байтова эмоции также осмысляются как болезни, но уже не опасные, а привычные и *банальные*:

*Да, я бывал в банальных недугах:  
в творчестве, в скуке, в любви –  
но в мелководных этих медузах  
не было яда судьбы...*

(Н. Байтов)

Здесь также обнаруживается нестандартный однородный ряд, в котором соединяются положительная эмоция (*любовь*), отрицательная эмоция (*скука*) и

вид деятельности (*творчество*). Их объединяет то, что автор метафорически осмысляет все эти явления как своего рода *недуги*, то есть состояния, нехарактерные для человека, связанные с нарушением его нормальной жизнедеятельности. Эти «недуги» также предстают в метафорическом образе медуз – потенциально опасных, ядовитых существ, но в данном случае они оказывается безвредными.

В стихотворении Ю. Мориц тоже одновременно использованы две метафорические модели: эмоция как заболевание и эмоция как живое существо:

*Бывало, устремлюсь в богемы коллектив,*

*Но вдруг тоска, тоска, подобная заразе,*

*Как нападёт в пути дыхательном, схватив*

*Меня за кислород!..*

(Ю. Мориц)

В данном стихотворении тоска *нападает* на человека и *хватает* его, то есть воздействие эмоции на человека метафорически предстает как физическое противостояние, где тоска предстает как живое существо, враждебно настроенное по отношению к человеку. В то же время она, подобно заболеванию, негативно действует на организм человека, в данном случае мешая ему дышать. В связи с этим интересно также рассмотреть выражение «схватить за кислород», поскольку кислород предстает здесь не как газообразное вещество, а как нечто вещественное, материальное. Влияние внутренних переживаний на организм человека, таким образом, изображается метафорически: антропоморфная тоска *хватает* опредмеченный кислород.

Фитоморфная метафора, обнаруживающаяся в случаях, когда эмоция предстает в образе растения, также может характеризоваться парадоксальностью:

*Плотоядная чашечка, роза сосуща*

*глотающая*

*Вне метафизики, мистики –*

*живоглотный, животный цветок*

*Роза любви беспросветной,*

*ночная насильница, роза*

*В биореторте души*

(С. Стратановский)

Роза в «Словаре символов» Дж. Трессидера трактуется как «безукоризненный, образцовый цветок, символ сердца, центра мироздания, космического колеса, а также божественной, романтической и чувственной любви» [Трессидер, 2001]. Таким образом, выбор этого цветка в качестве источника метафорического переноса неудивителен. При этом в стихотворении С. Стратановского любовь оказывается мрачным и гнетущим чувством (*любви беспросветной*), а символизирующий ее цветок оказывается хищным и крайне опасным (*плотоядная чашечка, живоглотный цветок*).

Крайне редко, но все же встречаются контексты, в которых метафора строится на образном представлении эмоции как непредметного, абстрактного явления. В стихотворении В. Кривулина обнаруживается подобный пример:

*и явление, скопище нищих у станций метро*

*не оставило от геометрии страха*

*ни линейки ни циркуля ни сапогом под ребро*

*симфонического размаха <...>*

(В. Кривулин)

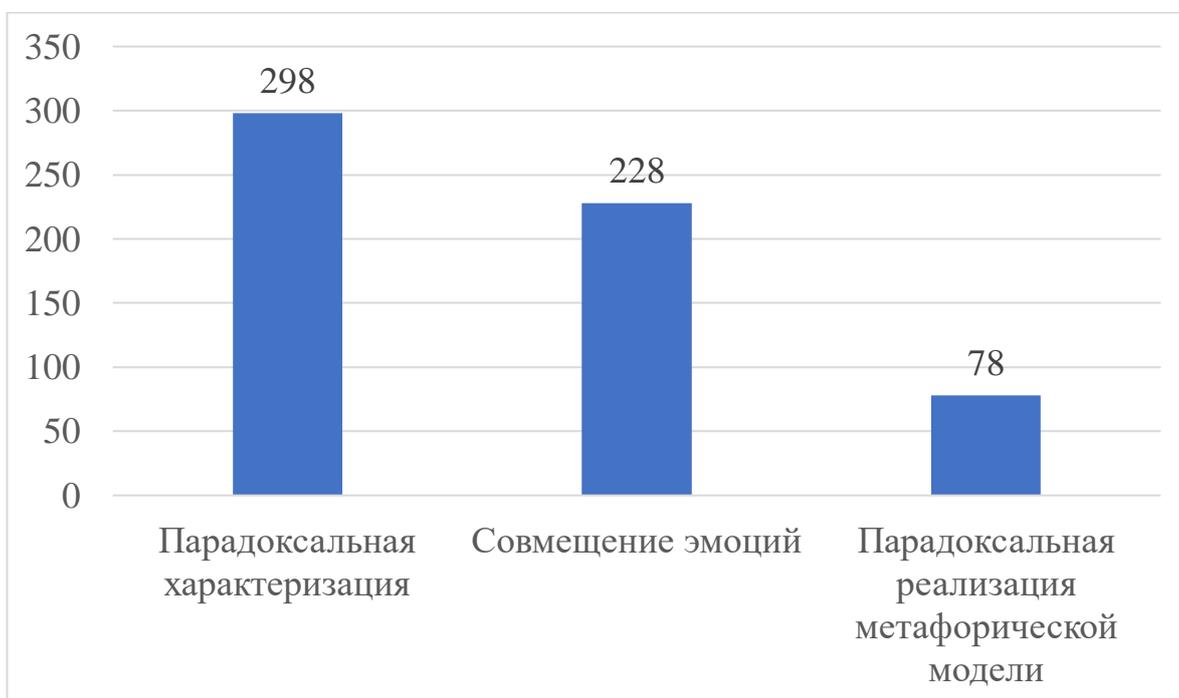
В данном стихотворении страх предстает как *геометрия*, то есть воспринимается как нечто строгое, четкое, упорядоченное. Можно предположить, что здесь метафора, в которой и зона-мишень, и зона-источник относятся к области абстрактного, становится возможной за счет того, что геометрия получает физическое воплощение в форме инструментов, необходимых для ее изучения (*линейка и циркуль*).

### Выводы по главе 3

1. Анализ случаев парадоксальной репрезентации эмоций в поэтической речи позволил выявить три основных ее механизма: парадоксальная характеристика эмоций, совмещение противоположных эмоций, а также парадоксальная реализация метафорической модели. Кроме того, в поэтическом тексте возможно соединение различных механизмов парадоксальности (например, парадоксальная реализация метафорической модели может сопровождаться приписыванием эмоции нестандартной оценочной характеристики), за счет чего совокупное число их употреблений превышает количество проанализированных контекстов. Частотность этих механизмов в рассмотренных парадоксальных высказываниях выглядит следующим образом:

Рисунок 5

**Частота использования механизмов парадоксальной репрезентации эмоций в поэтической речи**



2. Согласно полученным данным, наиболее часто в поэтической речи обнаруживается парадоксальная характеристика эмоции, проявляющаяся в приписывании ей нехарактерных признаков. Парадоксальная характеристика

эмоций довольно часто осуществляется с помощью метафорических эпитетов; в частности, распространено приписывание эмоции нестандартных вкусовых, цветовых, температурных и пр. характеристик. Подобные парадоксальные сочетания обычно строятся по модели адъективного словосочетания NAdj. Довольно распространена в поэтической речи нестандартная модальная интерпретация эмоций, заключающаяся в приписывании им оценочных характеристик, противоречащим общепринятым представлениям о них. Кроме того, возможно также приписывание эмоции нестандартного, нехарактерного для нее внешнего проявления, а также указание на нестандартный источник эмоции.

3. На втором месте по распространенности находится совмещение противоположных эмоций, которое реализуется с помощью ряда моделей; среди наиболее распространенных из них следует назвать субстантивно-конъюнктивную, генитивную и адъективную конструкции. В основе парадоксов такого рода лежит механизм ментальной интеграции различных эмотивных смыслов. Результатом интеграции эмоций могут служить комплексные эмотивные концепты, в которых обнаруживается слияние различных внутренних переживаний, в том числе противопоставленных с точки зрения оценочного знака. Следует отметить, что довольно часто в результате концептуальной интеграции оппозитивность противоположных эмоций в значительной степени смягчается, и в то же время актуализируется их сходство, подчеркиваются их интегрирующие признаки.

4. Менее распространенным способом создания парадоксального высказывания в поэтической речи является метафорический перенос, предполагающий концептуальную интеграцию понятий, относящихся к различным ментальным пространствам. Художественные метафоры парадоксального характера обычно основываются на распространенных в языке моделях («живое существо – эмоция», «вещество – эмоция», «предмет – эмоция» и др.), но при этом обычно носят индивидуально-авторский характер и передают

субъективное представление автора о том или ином переживании. Такие метафоры могут характеризоваться переосмыслением традиционного представления об эмоции, что может достигаться переработкой языковой метафоры, ее буквализацией и уточнением.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования было выявлено и проанализировано более 500 парадоксальных высказываний, содержащих лексику, номинирующую эмоции. На основе анализа парадоксальных сочетаний, обнаруженных в поэтическом корпусе русского языка, были выделены особенности репрезентации нестандартных эмоций, характерные для поэтической речи конца XX – начала XXI века. В ходе исследования получены следующие результаты:

1. Выявленные парадоксальные высказывания проанализированы со структурно-семантической точки зрения, что позволило выявить основные модели парадоксальных сочетаний эмотивной лексики, характерные для поэтической речи. Так, на уровне словосочетания выделены адъективная конструкция (N + Adj), субстантивно-конъюнктивная конструкция (N + N), генитивная конструкция (N + N2), аблативная конструкция (N + с + N5), на уровне предложения – предикативная конструкция N1CopfAdjf, предикативная конструкция N1CopfN1, безличная конструкция CopfAdjf, а также полипредикативные конструкции местоименно-соотнесительного типа.

2. На основе лингвостатистического анализа выявлены статистические закономерности парадоксальной репрезентации эмоций в поэтической речи конца XX – начала XXI века. Обнаружено, что с точки зрения оценочного знака эмоции представлены скорее симметрично; в то же время базовые эмоции значительно чаще получают парадоксальное переосмысление, чем комплексные. При этом такие базовые эмоции, как любовь, счастье, радость, горе, печаль, тоска, боль и мука в совокупности охватывают около 60% от общего числа эмотивов. Особенно частотна в парадоксальных высказываниях такая эмоция, как любовь, что объясняется как ее значимостью в аксиологической системе человека, так и двойственным характером любви, ее двойкой оценкой в языковой картине мира.

3. Парадоксальность рассмотрена как когнитивная стратегия репрезентации сложных, нестандартных эмоций в поэтической речи конца XX –

начала XXI века. Выявлены основные механизмы, реализующие стратегию парадоксальности при репрезентации эмоций в поэтической речи. Первым и наиболее частотным из таких механизмов является парадоксальная характеристика, проявляющаяся в приписывании эмоции признаков, противоречащих ее сути; нестандартных оценочных характеристик, источников и внешних выражений. Второй механизм заключается в совмещении противоположных эмоций, результатом которого обычно оказывается комплексное, внутренне противоречивое переживание. Интерпретация парадоксальных высказываний, основанных на данном механизме, и разрешение лежащих в их основе противоречий может быть осуществлено с опорой на механизм концептуальной интеграции. Третий механизм репрезентации эмоций заключается в парадоксальной реализации метафорических моделей в поэтических текстах.

4. Выделены наиболее распространенные метафорические модели, встречающиеся в парадоксальных сочетаниях эмотивной лексики. Художественные метафоры парадоксального характера обычно основываются на распространенных в языке моделях («живое существо – эмоция», «вещество – эмоция», «предмет – эмоция», «человек – эмоция», «пространство – эмоция»), но при этом обычно носят индивидуально-авторский характер и передают субъективное представление автора о том или ином переживании. Создаваемый с их помощью образ эмоции так или иначе противоречит общепринятым представлениям о ней, что может достигаться переработкой языковой метафоры, ее буквализацией и уточнением.

5. Парадоксальные высказывания выполняют в поэтических текстах различные художественные задачи. Чаще всего парадоксальная синтагматика используется для уточнения, конкретизации эмоционального переживания, создания его индивидуального образа. Это, в первую очередь, касается метафор, поскольку метафорические образы обычно отражают уникальные, глубоко личные ассоциации автора, связанные с тем или иным переживанием. В первую

очередь, они способствуют привлечению внимания, останавливая на себе взгляд читателя и побуждая его осмыслить, интерпретировать парадоксальный текст. Кроме того, подобные сочетания используются для создания языковой игры, основанной, например, на столкновении значений многозначного слова или создания намеренной неоднозначности. Также среди черт, характеризующих парадоксальную репрезентацию эмоций, можно отметить те, которые связаны со спецификой поэтической речи на современном этапе ее развития. К ним можно отнести ориентацию на интертекстуальность, которая проявляется в трансформации прецедентного текста, а также различные способы создания языковой игры, особенности поэтической графики, использование окказионализмов.

б. Несмотря на наличие черт, общих для большей части изученных контекстов, репрезентация эмоций в текстах различных поэтов сохраняет индивидуальный характер, что позволяет говорить о ее идиостилистическом значении, и парадоксальность играет здесь значительную роль. Так, в ходе анализа был сделан ряд наблюдений: например, С. Кекова создает образ эмоции с помощью нестандартных метафор, основанных на индивидуальных ассоциациях; М. Айзенберг – за счет представления эмоции в образе человека или предмета, при этом метафоры нередко конкретизированы и уточнены по сравнению с языковыми, часто происходит их буквализация; для Б. Кенжеева характерно совмещение в поэтическом тексте различных эмоций, нередко противоположных, и их соединение в комплексное переживание и т. д.

Наиболее очевидной **перспективой** исследования является расширение материала за счет расширения хронологических рамок и обращения к парадоксальным высказываниям, обнаруживающимся в стихотворениях Серебряного и Золотого века, что позволит сделать вывод о том, можно ли считать стратегию парадоксальной репрезентации эмоций универсальной для русскоязычной поэзии. Перспективы исследования также могут заключаться

в разработке более частных вопросов, требующих глубокого изучения. В частности, можно обратиться к исследованию проблемы парадоксальности в идиостилистическом ракурсе, более подробно рассмотрев особенности функционирования парадоксов в текстах отдельных авторов (например, М. Айзенберга, Б. Кенжеева, С. Кековой и др.). Еще один возможный вариант дальнейшей разработки темы – создание подробной многоаспектной типологии парадоксальных высказываний (возможно, на материале творчества отдельного автора). Также интересным может оказаться вопрос о стратегиях разрешения парадокса в поэтической речи, в том числе изучение особенностей интерпретации парадокса читателем за счет привлечения экспериментальных методов исследования.

## СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ И ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Словари и справочники

1. *Ахманова, О. С.* Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова [Электронный ресурс]. – М.: Советская энциклопедия, 1969. – URL: <https://classes.ru/grammar/174.Akhmanova/> (дата обращения: 19.04.2023).
2. *Бабенко, Л. Г.* Алфавит эмоций: словарь-тезаурус эмотивной лексики / Л. Г. Бабенко. – Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2021. – 432 с.
3. Большой психологический словарь: «Эмоции» [Электронный ресурс] / под ред. Б. Г. Мещрякова, акад. В. П. Зинченко. – М.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2003. – URL: <https://psychological.slovaronline.com/2078-EMOTSII> (дата обращения: 10.02.2024).
4. БТСРС – Большой толковый словарь русских существительных: Идеографическое описание. Синонимы. Антонимы / под ред. проф. Л. Г. Бабенко. – М.: АСТ ПРЕСС КНИГА, 2005. – 864 с.
5. *Ефремова, Т. Ф.* Современный толковый словарь русского языка: В 3 т. / Т. Ф. Ефремова. – М.: АСТ, Астрель, Харвест, 2006.
6. Концептосфера русского языка: ключевые концепты и их репрезентации в языке и речи (на материале лексики, фразеологии и паремиологии): словарь / под общ. ред. проф. Л. Г. Бабенко. – М.: Изд. центр «Азбуковник», 2017. – 1020 с.
7. Литературный энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – URL: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/literature/fc/slovar-207-1.htm#zag-4610> (дата обращения: 21.04.2023).
8. *Леонтьев, А. Н.* Эмоции / А. Н. Леонтьев, К. В. Судаков // Большая советская энциклопедия. Т. 30. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – С. 169.

9. *Москвин, В. П.* Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь / В. П. Москвин. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. – 940 с.

10. *Ненейвода, Н. Н.* Парадокс логический // Новая философская энциклопедия: в 4 т. – Т. 3. / пред. науч.-ред. совета В. С. Степин. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Мысль, 2010. – С. 194.

11. *Никитина, С. Е.* Экспериментальный системный толковый словарь стилистических терминов. Принципы составления и избранные словарные статьи / С. Е. Никитина, Н. В. Васильева. – М.: [б. и.], 1996. – 172 с.

12. *Трессидер, Дж.* Словарь символов / Дж. Трессидер. – М.: Фаир-пресс, 2001.

13. *Касавин, И. Т.* Парадокс // Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А. А. Ивина. – М.: Гардарики, 2004.

14. Парадокс // Философский энциклопедический словарь / гл. ред.: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. – М.: Советская энциклопедия, 1983.

15. Проектный словарь-справочник когнитивных терминов: Учебное пособие / под общей редакцией Т. В. Романовой. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2022 – 216 с.

### **Источники материала**

16. НКРЯ – Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – URL: <https://ruscorpora.ru/> (дата обращения: 22.08.2024).

### **Исследования и учебные издания**

17. *Агеносов, В. В.* Современные русские поэты: справочник-антология / В. Агеносов, К. Анкундинов. – М.: Мегатрон, 1998. – 364 с.

18. *Адмони, В. Г.* Система форм речевого высказывания / В. Г. Адмони. – СПб: Наука, 1994. – 152 с.

19. *Алефиренко, Н. Ф.* Современные проблемы науки о языке / Н. Ф. Алефиренко. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 416 с.
20. *Апресян, В. Ю.* Метафора в семантической представлении эмоций / В. Ю. Апресян, Ю. Д. Апресян // Вопросы языкознания. – 1993. – № 3. – С. 27–35.
21. *Апресян, Ю. Д.* Толково-комбинаторный словарь в формальной модели языка и разрешение многозначности / Ю. Д. Апресян // Актуальные вопросы практической реализации систем автоматического перевода. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – Ч. 2. – С. 108–128.
22. *Апресян, Ю. Д.* Языковая аномалия и логическое противоречие // Избранные труды. Том II. Интегральное описание языка и системная лексикография / Ю. Д. Апресян. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995а. – С. 598–621.
23. *Апресян, Ю. Д.* Образ человека по данным языка: попытка системного описания / Ю. Д. Апресян // Вопросы языкознания. – 1995б. – № 1. – С. 37–65.
24. *Аристотель.* Метафизика / Перевод с греческого П. Д. Перлова и В. В. Розанова. – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. – 232 с.
25. *Арутюнова, Н. Д.* Метафора и дискурс. Вступительная статья // Теория метафоры. – М.: Наука, 1990. – С. 5–32.
26. *Арутюнова, Н. Д.* От редактора // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1990. – С. 3–9.
27. *Арутюнова, Н. Д.* Предложение и его смысл: логико-семантические проблемы / Н. Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1976. – 383 с.
28. *Арутюнова, Н. Д.* Функциональные типы языковой метафоры / Н. Д. Арутюнова. // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1979. – Т. 37, № 4. – С. 333–343.

29. *Арутюнова, Н. Д.* Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика / под ред. В. П. Григорьева. – М.: Наука, 1979. – С. 147–173.
30. *Атаева, Е. А.* Лингвистическая природа и стилистические функции оксюморона: на примере английского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Атаева. – М., 1975. – 29 с.
31. *Бабенко, Л. Г.* Модусные интерпретации в ментальной структуре эмотивных концептов / Л. Г. Бабенко // Когнитивные исследования языка. – 2017. – № 30. – С. 206–209.
32. *Бабенко, Л. Г.* Типология ментальных слияний в структуре комплексных эмотивных концептов / Л. Г. Бабенко // Когнитивные исследования языка. – 2019. – № 37. – С. 32–37.
33. *Бабенко, Л. Г.* Вербальные репрезентации сложных и комплексных эмоций: типы и когнитивные стратегии / Л. Г. Бабенко // Когнитивные исследования языка. – 2022а. – № 3 (50). – С. 708–711.
34. *Бабенко, Л. Г.* Когнитивные стратегии и механизмы оценочной интерпретации: типы и разновидности концептуальных структур / Л. Г. Бабенко // Когнитивные исследования языка. – 2022б. – № 4 (51). – С. 76–80.
35. *Бабенко, Л. Г.* Лексические средства обозначения эмоций в русском языке / Л. Г. Бабенко. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1989. – 184 с.
36. *Бабенко, Л. Г.* Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – 3-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 496 с.
37. *Бабенко, Л. Г.* Лингвопсихология на методологической базе когнитивистики: лексикографический аспект / Л. Г. Бабенко // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитар. науки. – 2020. – Т. 22. № 3 (200). – С. 261–275.
38. *Бабенко, Н. Г.* Окказиональное в художественном тексте: Структурно-семантический анализ: Учеб. пособие / Н. Г. Бабенко. – Калининград: Калинингр. гос. ун-т, 1997. – 79 с.

39. *Баранов, А. Н.* Дескрипторная теория метафоры / А. Н. Баранов – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 632 с.
40. *Барсукова, Н. И.* Парадоксальность современного художественного мышления: на примере оперного творчества С. Слонимского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н. И. Барсукова. – Магнитогорск, 1997. – 22 с.
41. *Белькова, Н. Ю.* Метафорическое переосмысление как результат концептуальной интеграции ментальных пространств: на материале современного английского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Электронный источник] / Н. Ю. Белькова. – 2009. – URL: <https://www.dissercat.com/content/metaforicheskoe-pereosmyslenie-kak-rezultat-kontseptualnoi-integratsii-mentalnykh-prostranst> (дата обращения: 22.09.2023).
42. *Берсенева, А. В.* Структурно-функциональные особенности парадоксальных высказываний в немецком языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Электронный источник] / А. В. Берсенева. – Москва, 2009. – 21 с. – URL: <http://www.dslib.net/germanskie-jazyki/strukturno-funkcionalnye-osobennosti-paradoksalnyh-vyskazyvanij-v-nemeckom.html> (дата обращения: 22.05.2022).
43. *Болдырев, Н. Н.* Когнитивные схемы языковой интерпретации / Н. Н. Болдырев. // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2016. – № 4(49). – С. 10–20.
44. *Болдырев, Н. Н.* Язык и система знаний. Когнитивная теория языка / Н. Н. Болдырев. – М.: Издательский дом ЯСК, 2018. – 480 с.
45. *Болдырев, Н. Н.* Репрезентация знаний в системе языка / Н. Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики, 2007. – № 4 (013). – С. 17–27.
46. *Бочина, Т. Г.* Стилистика контраста: очерки по языку русских пословиц / Т. Г. Бочина. – Казань: Издательство Казанского университета, 2002. – 196 с.

47. *Брунер, Дж.* Психология познания: за пределами непосредственной информации / Дж. Брунер; пер. с. англ. – М.: Прогресс, 1977. – 413 с.
48. *Будаев, Э. В.* Метафора в политическом интердискурсе: монография / Э. В. Будаев, А. П. Чудинов. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2006. – 208 с.
49. *Будаев, Э. В.* Когнитивная метафора в ракурсе теории концептуальной интеграции / Э. В. Будаев // Культура и текст. – 2016. – № 4 (27). – С. 6–13.
50. *Булыгина, Т. В.* Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики) / Булыгина Т. В., Шмелев А. Д. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 576 с.
51. *Буренина, О.* Реющее тело // Абсурд и вокруг: сборник статей / О. Буренина. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 188–240.
52. *Бутакова, А. Д.* Семантические парадоксы в условиях языковой игры (на материале периодики): автореф. дис. ... канд. филол. наук [Электронный источник] / А. Д. Бутакова. – Волгоград, 2015. – 25 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/semanticheskie-paradoksy-v-usloviyakh-yazykovoi-igry-na-materiale-periodiki/read/pdf> (дата обращения: 24. 04.2022).
53. *Виноградов, В. В.* Вопросы изучения словосочетаний / В. В. Виноградов. // Вопросы языкознания. – 1954. – №3. – С. 3–24.
54. *Влавацкая, М. В.* Когнитивный и психологический аспекты изучения сочетаемости слов: трансформация синтагматических структур / М. В. Влавацкая // Вестник ИГЛУ, 2013. – №. 3 (24). – С. 64–72.
55. *Влавацкая, М. В.* Комбинаторная лингвистика в структуре науки о языке [Электронный источник] / М. В. Влавацкая // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2010. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kombinatornaya-lingvistika-v-strukture-nauki-o-yazyke> (дата обращения: 11.04.2022).

56. *Влавацкая, М. В.* Оказиональная синтагматика в функционально-семантическом рассмотрении. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 2 (32): в 2-х ч. Ч. I. С. 39–47.
57. *Влавацкая, М. В.* Синтагматика vs. Комбинаторика: основы комбинаторной лингвистики / М. В. Влавацкая // Научный диалог, 2017. – № 1. – С. 35–45.
58. *Волкова, Я. А.* Дискурсивная вариативность концептов деструктивных эмоций / Я. А. Волкова, Н. Н. Панченко // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика. – 2018. – Т. 22, № 1. – С. 175–194.
59. *Вольф, О. А.* Элокутивные орнаментальные средства, построенные по принципу алогизма: пути исследования [Электронный источник] / О. А. Вольф // Вестник КГПУ им. В. П. Астафьева. – 2013. – №3 (25). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/elokutivnyye-ornamentalnye-sredstva-postroennye-po-printsipu-alogizma-puti-issledovaniya> (дата обращения: 05.09.2023).
60. *Воркачев, С. Г.* Зависть и ревность: К семантическому представлению моральных чувств в естественном языке / С. Г. Воркачев // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 1998. – Т. 57, № 3. – С. 39–45.
61. *Воркачев, С. Г.* Любовь как лингвокультурный концепт / С. Г. Воркачев. – М.: Гнозис, 2007. – 284 с.
62. *Воркачев, С. Г.* Счастье как лингвокультурный концепт / С. Г. Воркачев. – М.: Гнозис, 2004. – 192 с.
63. *Ганеев, Б. Т.* Парадокс: парадоксальные высказывания / Б. Т. Ганеев. – Уфа: Изд-во БГТУ, 2001. – 199 с.
64. *Гюева, Л. Н.* Парадокс и контраст в семантическом и стилистическом аспектах [Электронный источник] / Л. Н. Гюева // Russian Journal of Education and Psychology. – 2012. №7. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/paradoks-i-kontrast-v-semanticheskom-i-stilisticheskom-aspektah> (дата обращения: 03.12.2023).

65. *Голубева, Т. М.* Коммуникативно-прагматический аспект использования парадоксов в комедии О. Уайльда «Идеальный муж» / Т. М. Голубева // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2021. – № 69. – С. 47–66.
66. *Гридина Т. А.* Лингвокреативная техника создания игрового парадокса в афоризмах С. Д. Кржижановского / Т. А. Гридина, А. В. Кубасов // Лингвистика креатива–2: коллективная монография / под общей ред. проф. Т. А. Гридиной. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2012. – С. 354–376.
67. *Гридина, Т. А.* Языковая игра в художественном тексте. Монография / Т. А. Гридина. – 3-е изд., испр. и доп. – Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. Пед. Ун-т», 2013. – 165 с.
68. *Гридина, Т. А.* Языковая игра: стереотип и творчество / Т. А. Гридина; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург: Урал. ГПИ, 1996. – 215 с.
69. *Гридина, Т. А.* Логика языкового парадокса в детской речи // Лингвистика креатива–2. Коллективная моногр. / под общей ред. проф. Т. А. Гридиной. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2012. – С. 5–32.
70. *Делез, Ж.* Логика смысла / Ж. Делез; Пер. с фр. – М.: Академия, 1995. – 298 с.
71. *Демьянков, В. З.* Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода / В. З. Демьянков // Вопросы языкознания. – 1994. – № 4. – С. 17–33.
72. *Демьянков, В. З.* Лингвопсихология // Вопросы лингвистики и лингводидактики на современном этапе: Материалы VII научно-практической конференции. – М.: Факультет славянской и западноевропейской филологии, Московский педагогический университет, 1999. – С. 45–51.
73. *Демьянков, В. З.* Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка / В. З. Демьянков // Язык. Личность. Текст: Сборник к 70-летию Т. М. Николаевой. – М.: Языки славянских культур, 2005. – С. 34–55.

74. *Додонов, Б. И.* Классификация эмоций при исследовании эмоциональной направленности личности / Б. И. Додонов // Вопросы психологии. – 1975. – № 6. – С. 21–33.

75. *Додонов, Б. И.* Эмоция как ценность / Б. И. Додонов. М.: Политиздат, 1978. – 272 с.

76. *Долгина, Е. А.* К вопросу об идиоматичности речи // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. М.: Диалог-МГУ, 1999. – № 10. – С. 54–62.

77. *Драгалина-Черная, Е. Г.* Смеяться или плакать? Парадокс как несмешная шутка / Е. Г. Драгалина-Черная // // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма. – М.: Индрик, 2007. – С. 627–634.

78. *Дуркина, Г. С.* Семантико-синтагматический аспект описания русского художественного текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Электронный источник] / Г. С. Дуркина – Волгоград, 2013. URL: <https://www.dissercat.com/content/semantiko-sintagmaticeskii-aspekt-opisaniya-russkogo-khudozhestvennogo-teksta> (дата обращения: 03.05.2021).

79. *Дюбуа, Ж.* Общая риторика: Пер. с фр. / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др.; Общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. – М.: Прогресс, 1986 – 392 с.

80. *Жеребов, В.* Плоская кровь нелепого пространства: когнитивный анализ современной русской поэзии / В. Жеребов, Т. Солдатенкова // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2013. – № 1. – С. 87–102.

81. *Заботина, Е. Н.* К вопросу о когнитивных аспектах парадокса / Е. Н. Заботина // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2010. – № 1. – С. 34–42.

82. *Заботина, Е. Н.* Фреймовая интерпретация парадоксальных суперструктур / Е. Н. Заботина // С. 49–58. Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2011. – № 1. – С. 49–58.

83. *Зайцев, В. А.* О художественно-стилевых течениях в русской поэзии XXI века [Электронный источник] / В. А. Зайцев // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2009. – №4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-hudozhestvenno-stilevyh-techeniyah-v-russkoy-poezii-xxi-veka> (дата обращения: 12.08.2024).
84. *Изард, К. Э.* Психология эмоций / К. Э. Изард. – СПб.: Питер, 2006. – 464 с.
85. *Ильин, Е. П.* Эмоции и чувства / Е. П. Ильин. – СПб.: Питер, 2001. – 752 с.
86. *Илюхина, Н. А.* Метафора и системность: семасиологический и когнитивный аспекты: монография / Н. А. Илюхина, И. А. Долгова, Н. О. Кириллова. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2016. – 188 с.
87. *Ионова, С. В.* Лингвистика эмоций – наука будущего / С. В. Ионова / Известия ВГПУ. – 2019а. – № 1 (134). – С. 124–131.
88. *Ионова, С. В.* Смешанные эмоции: к вопросу о лингвистической репрезентации и метаязыке описания / С. В. Ионова, А. А. Штеба // Вопросы психолингвистики. – 2019б. – № 2(40). – С. 63–81.
89. *Казарин, Ю. В.* Поэтический текст как система / Ю. В. Казарин; науч. ред. Л. Г. Бабенко. – Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 1999. – 259 с.
90. *Карасик, В. А.* Парадокс как эмоциональный текст // Язык и эмоции / В. А. Карасик. – Волгоград: Перемена, 1995. – С. 161–169.
91. *Карасик, В. А.* Языковые ключи / В. А. Карасик. – М.: Гнозис, 2009. – 406 с.
92. *Карпухина, Т. П.* «Игра слов» и морфемный повтор: членимость слова как лингвистическая основа комического обыгрывания / Т. П. Карпухина // Омский научный вестник. – 2006. – № 7(43). – С. 239–243.
93. *Киселева, Л. А.* Когнитивные основания семантической деривации в разноструктурных языках (на материале глагольных предикатов физического

процесса) / Л. А. Киселева, З. В. Тодосиенко // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2019. – № 1. – С. 21–29.

94. *Клюев, Е. В.* Теория литературы абсурда / Е. В. Клюев. – М.: УРАО, 2000.

95. *Кнорина, Л. В.* Нарушения сочетаемости и виды тропов в генитивной конструкции / Л. В. Кнорина // Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста. – М.: Наука, 1990. – С. 115–125.

96. *Ковтунова, И. И.* Поэтический синтаксис / И. И. Ковтунова; отв. ред. Н. Ю. Шведова; АН СССР. Институт русского языка. – М.: Наука, 1986. – 205 с.

97. *Кожевникова, Н. А.* Метафора в поэтическом тексте // Метафора в языке и тексте / отв. ред. В. Н. Телия. – М.: Наука, 1988. – С. 145–165.

98. *Коняшкин, А. М.* Стилистические особенности афоризмов Е. Евтушенко / А. М. Коняшкин, Ю. С. Байкова // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – № 2 (51). – С. 337–338.

99. *Кронгауз, М. А.* Семантика / М. А. Кронгауз. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 352 с.

100. *Кубрякова, Е. С.* Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Рос. академия наук. Ин-т языкознания. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.

101. *Кубрякова, Е. С.* Синтагматика // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 447.

102. *Купчик, Е. В.* ГНЕВ в русских поэтических текстах: метафорические модели / Е. В. Купчик // Новая Россия: традиции и инновации в языке и науке о языке: материалы докладов и сообщений Международной научной конференции, посвященной юбилею Заслуженного деятеля науки РФ, доктора филологических наук, профессора Л. Г. Бабенко, 28–30 сент.

2016 г., Екатеринбург, Россия. – М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. – С. 141–149.

103. Курбайтаева, А. А. Явление стилистического парадокса в современной лингвистике / А. А. Курбайтаева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 10 (52). – С. 101–104.

104. Левченко, Е. В. Восприятие и понимание парадоксальных высказываний / Е. В. Левченко // Проблемы деривации: семантика и поэтика. – Пермь, 1991. – С. 43–48.

105. Левченко, Е. В. О первичных и вторичных свойствах текста / Е. В. Левченко // Стереотипность и творчество в тексте: Межвузовский сборник научных трудов / Отв. ред. М. П. Котюрова; Пермский государственный университет. Том Выпуск 7. – Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2004. – С. 174–184.

106. Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М: Издательство «Индрик», 2007. – 728 с.

107. Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб.: «Искусство-СПБ», 1996. – 848 с.

108. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста [Электронный источник]. М.: Искусство, 1970 / Ю. М. Лотман. – URL: [https://imwerden.de/pdf/lotman\\_struktura\\_khudozhestvennogo\\_teksta\\_1970\\_\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/lotman_struktura_khudozhestvennogo_teksta_1970__ocr.pdf) (дата обращения: 21.04.2023).

109. Лушникова, Е. И. Амбивалентность интертекстуальных значений в поэтическом дискурсе / Е. И. Лушникова, Л. Н. Синельникова // Дискурс-Пи. – 2017. – № 2. – С. 58–67.

110. Люксембург, А. М. Игровая поэтика: введение в теорию и историю // Игровая поэтика. Выпуск 1. Сборник научных трудов российской школы игровой поэтики / под ред. д. ф. н. А. М. Люксембурга и д. ф. н. Г. Ф. Рахимкуловой. – Ростов-на-Дону, 2006. – С. 5–28.

111. *Ляпон, М. В.* О «грамматике» юмора и стратегии остроумия / М. В. Ляпон // *Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма.* – М.: Индрик, 2007. – С. 308–328.
112. *Ляпон, М. В.* К изучению семантики парадокса [Электронный источник] / М.В. Ляпон // *Русский язык.* Москва: Языки славянской культуры, 2001. – № 2. – С. 91–106. URL: <http://rjano.ruslang.ru/ru/archive/2001-2/90-106> (дата обращения: 29.10.2023).
113. *Мельчук, И. А.* Язык: от смысла к тексту / И. А. Мельчук. – М.: Языки славянской культуры, 2012. – 176 с.
114. *Мурзин, Л. Н.* Текст и его восприятие // Л. Н. Мурзин, А. С. Штерн. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 172 с.
115. *Некрасова, О. А.* Лингвистические коллокации английского языка и факторы, влияющие на процесс их образования / О. А. Некрасова // *Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика.* – 2017. – № 5. – С. 120–132.
116. *Никитин, М. В.* Лексическое значение в слове и в словосочетании / М. В. Никитин. – Владимир: ВГПУ, 1974. – 222 с.
117. *Норман, Б. Ю.* Игра на гранях языка / Б. Ю. Норман. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 334 с.
118. *Овсянников, В. В.* Языковые средства выражения комического в англоязычной прозе: автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. В. Овсянников. – М., 1961. – 23 с.
119. *Одинцов, В. В.* Лингвистические парадоксы / В. В. Одинцов. – М.: Просвещение, 1988. – 172 с.
120. *Павлов, Д. Н.* О некоторых проблемах определения термина «Когнитивная стратегия» [Электронный ресурс] // *Вопросы когнитивной лингвистики.* – 2006. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-nekotoryh-problemah-opredeleniya-termi-na-kognitivnaya-strategiya> (дата обращения: 08.09.2024).

121. *Павлович, Н. В.* Семантика оксюморона // Лингвистика и поэтика / под ред. В. П. Григорьева. – М.: Наука, 1979. – С. 238–247.
122. *Падучева, Е. В.* Семантические исследования: семантика времени и вида в русском языке, семантика нарратива / Е. В. Падучева. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – 480 с.
123. *Пигаркина, Е. А.* Парадокс как средство смыслообразования в художественном тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Электронный источник] / Е. А. Пигаркина. – Тверь, 2017. – 23 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/paradoks-kak-sredstvo-smysloobrazovaniya-v-khudozhestvennom-tekste-na-materiale-proizvedenii/read> (дата обращения: 29.04.2022).
124. *Плясунова, С. Ф.* Концептуальное моделирование смысла парадоксального высказывания [Электронный источник] / С. Ф. Плясунова // Иностранные языки в контексте культуры. – Пермь, 2011. – С. 185–191. URL: [http://www.psu.ru/files/docs/science/books/sborniki/Inostr%20jazyki\\_2011.pdf](http://www.psu.ru/files/docs/science/books/sborniki/Inostr%20jazyki_2011.pdf) (дата обращения: 13.04.2022).
125. *Поплавская, Л. Б.* Фокус зрительного восприятия τὰ ἐρωτικά в греческой литературе / Л. Б. Поплавская // *Philologia Classica*. – 2014. – С. 168–181.
126. *Радбиль, Т. Б.* Аномалии в сфере языковой концептуализации мира / Т. Б. Радбиль // *Русский язык в научном освещении*. – 2007. – № 1(13). – С. 239–266.
127. *Радбиль, Т. Б.* Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие / Т. Б. Радбиль. – М.: Флинта, 2012. – 322 с.
128. *Родионова, О. С.* К вопросу о синтагме и средствах ее реализации / О. С. Родионова // *Вестник Саратовской государственной юридической академии*, 2014. – № 5 (100). – С. 171–178.

129. *Рубинштейн, С. Л.* Эмоции // Психология эмоций. Тексты / Под ред. В. К. Вилюнаса, Ю. Б. Гиппенрейтер. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. – С. 152–161.
130. Русская глагольная лексика: пересекаемость парадигм: Памяти Э. В. Кузнецовой / под общ. ред. Л. Г. Бабенко. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1997. – 556 с.
131. *Санников, В. З.* Русский язык в зеркале языковой игры / В. З. Санников. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 552 с.
132. *Сапиева, С. К.* Литературно-художественный дискурс и его интерпретация в современной лингвистике / С. К. Сапиева, Н. Е. Малова, А. Р. Шхумишхова // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. – 2021. – № 4. – С. 27–36.
133. *Семен, Г. Я.* Лингвистическая природа и функционирование стилистического приема парадокса (на материале английского языка): дис. ... канд. филол. наук / Г. Я. Семен. – Одесса. – 1985. – 197 с.
134. *Семен, Г. Я.* Лингвистическая природа и функционирование стилистического приема парадокса (на материале английского языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук [Электронный источник] / Г. Я. Семен. – Одесса, 1986. – URL: <https://www.dissercat.com/content/lingvisticheskaya-priroda-i-funktsionirovanie-stilisticheskogo-priema-paradoksa-na-materiale> (дата обращения: 03.04.2022).
135. *Сибирцева, Е. И.* К вопросу о специфике модуса художественности в рассказах О. Генри / Е. И. Сибирцева // Journal collection of scientific works of Krassec. – 2012. – № 2 (20). – С. 87–90.
136. *Сибирцева, Е. И.* Поэтика парадоксального в творчестве О. Генри: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. И. Сибирцева. – Иваново, 2012. – 21 с.
137. *Симонов, П. В.* Эмоциональный мозг / П. В. Симонов. – М.: Наука, 1981. – 216 с.

138. *Скляревская, Г. Н.* Метафора в системе языка / Г. Н. Скляревская. – 2-е изд., стер. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. – 166 с.
139. *Сковородников, А. П.* Оксюморон // Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты / под ред. А.П. Сковородникова. – 3-е изд., стереотип. – М.: ФЛИНТА, 2011. – С. 195–198.
140. *Скребцова, Т. Г.* Когнитивная лингвистика: классические теории, новые подходы / Т. Г. Скребцова. – М.: Издательский дом ЯСК, 2018. – 391 с.
141. *Смирнова, Е. Д.* Парадоксы и мышление // Логический анализ языка. Ментальные действия / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1993. – С. 151–159.
142. *Станиславская, С. А.* Контраст как принцип организации поэтического текста: на материале ранней поэзии А. Ахматовой и Н. Гумилева: дисс. ... канд. филол. наук / С. А. Станиславская. – Саратов. – 2001. – 195 с.
143. *Степанов, Ю. С.* Методы и принципы современной лингвистики / Ю. С. Степанов. – 3-е изд., стер. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 312 с.
144. *Степанов, Ю. С.* Язык и метод // К современной философии языка. – М.: Изд-во «Языки русской культуры», 1998. – 784с.
145. *Сухотин, А. К.* Парадоксы науки / А. К. Сухотин. – М.: Молодая гвардия, 1980. – 240 с.
146. *Тарасова, О. Д.* Основные направления исследования эмоций в лингвистике / О. Д. Тарасова // Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика. – 2015. – № 3. – С. 38–45.
147. *Тармаева, В. И.* Фразеологический парадокс в свете когнитивной лингвистики [Электронный источник] / В. И. Тармаева // Вестник Томского государственного университета, 2014а. – № 4 (30). – С. 43–60. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/frazeologicheskiy-paradoks-v-svete-kognitivnoy-lingvistiki> (дата обращения: 21.05.2021).

148. *Тармаева, В. И.* О когнитивной природе фразеологического парадокса / В. И. Тармаева // Экология языка и коммуникативная практика. – 2014б. – № 2. – С. 308–331.

149. *Татарина, Л. Н.* Христианские антиномии в современной духовной поэзии // Российский гуманитарный журнал. – 2014. – №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hristianskie-antinomii-v-sovremennoy-duhovnoy-poezii> (дата обращения: 18.01.2023).

150. *Телия, В. Н.* Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В. Н. Телия. – М.: Наука, 1986. – 144 с.

151. *Телия, В. Н.* Предисловие // Метафора в языке и тексте / отв. ред. В. Н. Телия. – М.: Наука, 1988. – С. 3–10.

152. *Темнова, Е. В.* Современные подходы к изучению дискурса // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – 2004. – Вып. 26. – С. 24–32.

153. *Темяникова, Э. Б.* Когнитивная структура парадокса: На материале английского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Электронный источник] / Э. Б. Темяникова. – М., 1998. – 27 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/kognitivnaya-struktura-paradoksa-na-materiale-angliiskogo-yazyuka> (дата обращения: 21.10.2023).

154. Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – 512 с.

155. *Тодоров, Ц.* Понятие литературы // Семионика: Антология / Сост. Степанов Ю. С. – М.: Академический проект, 2001. – С. 376–391.

156. *Трусов, В. Е.* Парадокс как разновидность художественной дефиниции (на материале сборника афоризмов Ф. Ларошфуко «Максимы») // В. Е. Трусов // Вестник Челябинского государственного университета. – 2007. – № 22. – С. 139–143.

157. *Тынянов, Ю. Н.* Проблема стихотворного языка / Ю. Н. Тынянов. М.: КомКнига, 2018. – 176 с.
158. *Тюпа, В. И.* Литература как род деятельности: теория художественного дискурса // Теория литературы: в 2 т. – Т. 1 / Н. И. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман; под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – С. 16–105.
159. *Узбеков, Т. С.* Языковая игра: парадокс и абсурд / Т. С. Узбеков // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2017. – № 3. – С. 735–745.
160. *Успенский, Б. А.* Труды по нематематике. С приложением семиотических посланий А. Н. Колмогорова к автору и его друзьям: В 2 т. Т. 1. / Б. А. Успенский. – М.: ОГИ, 2002. – 584 с.
161. *Успенский, М. Б.* В мире парадоксов русского языка / М. Б. Успенский. – М.: Русский язык, 2006. – 160 с.
162. *Устинова, Т. В.* Когнитивные аспекты ассоциативной теории лингвокреативности: случай читательской рецепции поэтического текста / Т. В. Устинова // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2016. – №3 (25). – С. 89–98.
163. *Уфимцева, А. А.* Семантика слова / А. А. Уфимцева // Аспекты семантических исследований. – М.: Наука, 1980. – С. 5–80.
164. *Фещенко, В. В.* Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве / В. В. Фещенко. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 392 с.
165. *Фещенко, В. В.* Художественный дискурс: к определению термина в перспективе лингвоэстетики / В. В. Фещенко // Новый филологический вестник. – 2021. – № 1 (56). – С. 16–35.
166. *Флоря, А. В.* Общая характеристика идиостиля А. А. Галича / А. В. Флоря, Е. Ю. Уметбаева // Вестник Удмуртского университета. – 2015. – Т. 25., вып. 6. – С. 23–27.

167. *Фрумкина, Р. М.* Вероятность элементов текста и речевое поведение / Р. М. Фрумкина. – М.: Наука, 1971. – 167 с.
168. *Храбан, Т. Е.* Специфика языковой игры в сфере художественной литературы / Т. Е. Храбан // Ученые записки. – 2015. – Т. 20. – С. 176–183.
169. *Циммерлинг, А.* Логика парадокса и элементы абсурдистской эстетики // Абсурд и вокруг: сборник статей. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 287–304.
170. *Шаховский, В. И.* Лингвистическая теория эмоций / В. И. Шаховский. – М.: Гнозис, 2008. – 416 с.
171. *Шаховский, В. И.* Обоснование лингвистической теории эмоций / В. И. Шаховский // Вопросы психолингвистики. – 2019. – № 1 (39). С. 22–37.
172. *Шаховский, В. И.* Эмоции как объект исследования в лингвистике / В. И. Шаховский // Вопросы психолингвистики. – 2009. – № 9. – С. 29–42.
173. *Шипова, А. А.* Дискурсивные параметры художественного текста / А. А. Шипова // Razhuhesh-e Zabanha-ye Khareji. – 2009. – No. 47. – Pp. 71–78.
174. *Шкловский, В. Б.* Искусство как прием // О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1983. – С. 9–25.
175. *Шмелев, Д. Н.* Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка) / Д. Н. Шмелев. – М.: Наука, 1973. – 280 с.
176. *Шмид, В.* Заметки о парадоксе / В. Шмид // Парадоксы русской литературы. – СПб.: ИНАПРЕСС, 2001. – С. 9–16.
177. *Шпекторова, Н. Ю.* К вопросу о литературно-художественном парадоксе (на материале произведений О. Уайльда) / Н. Ю. Шпекторова // Вопросы лексикологии, лексикографии и стилистики романо-германских языков. – Самарканд, 1975. – С. 218–225.
178. *Экман, П.* Психология эмоций. Я знаю, что ты чувствуешь / пер. с англ. – СПб.: Питер, 2010. – 334 с.

179. Яблокова, Т. Н. Современные подходы к изучению эмоций в лингвистике (на материале английского языка) / Т. Н. Яблокова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 6 (60): в 3-х ч. Ч. 2. – С. 180–183.

180. Языковая игра в коммуникативном пространстве англоязычного игрового дискурса: монография / под науч. ред. О. Н. Гнездечко. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2018. – 123 с.

181. Якунин, А. В. Концепция парадокса в художественном сознании Осипа Мандельштама: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Электронный источник] / А. В. Якунин. – Комсомольск-на-Амуре, 2002. – 21 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/kontseptsiya-paradoksa-v-khudozhestvennom-soznanii-osipa-mandelshhtama> (дата обращения: 27.04.2023).

182. Яшина, Е. А. Оксюморон как средство создания алогизма в художественном тексте / Е. А. Яшина // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2010. – Т. 12. – № 5 (3). – С. 826–831.

183. Яшина, Е. А. Типология парадоксов в художественном тексте / Е. А. Яшина // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения. – 2007. – №4. – С. 181–186.

184. Яшина, Е. А. Языковые средства создания алогизма в художественном тексте / Е. А. Яшина // Филологические науки. – 2009. – № 4. – С. 97–107.

185. Яшина, Е. А. Особенности нарушения сочетаемости лексических единиц в художественном тексте / Е. А. Яшина // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика. – 2011. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-narusheniya-sochetaemosti-leksicheskikh-edinits-v-hudozhestvennom-tekste> (дата обращения: 05.09.2023).

186. Breuer, R. Paradox in Oscar Wilde // Irish University Review. – 1993. – Vol. 23, № 2. – Pp. 224–245.

187. *Brooks, C.* The Language of Paradox // Literary theory, an anthology / edited by Julie Rivkin and Michael Ryan: 2nd ed. – Oxford: Blackwell Publishing, 2004. – Pp. 28–39.
188. *Cherwitz, R. A.* Why the “epistemic” in epistemic rhetoric? The paradox of rhetoric as performance / *R. A. Cherwitz & T. J. Darwin* // Text and Performance Quarterly. –1995. – No 15:3. – Pp. 189–205.
189. *Emanatian, M.* Metaphor and the Expression of Emotion: The Value of Cross-Cultural Perspectives / *M. Emanatian* // Metaphor and Symbol. – 1995. –Vol.10. – № 3. – Pp. 163–182.
190. *Fauconnier, G.* Mental spaces, language modalities, and conceptual integration / *G. Fauconnier* // The New Psychology of Language, 1998. – Pp. 251–280.
191. *Harris, Z. S.* Co-occurrence and transformation in linguistic structure / *Z. S. Harris* // Language. – 1957. – Vol. 33, № 3 (Part 1). – Pp. 283–340.
192. *Lakoff, G.* Metaphors we live by / *G. Lakoff and M. Johnson.* – London: The university of Chicago press, 2003. – URL: [https://www.cc.gatech.edu/classes/AY2013/cs7601\\_spring/papers/Lakoff\\_Johnson.pdf](https://www.cc.gatech.edu/classes/AY2013/cs7601_spring/papers/Lakoff_Johnson.pdf) (дата обращения: 14.05.2023).
193. *Matthews, G.* Paradoxical statements // American Philosophical Quarterly. – 1974. – №2 (vol. 11). – Pp. 133–139.
194. *Moore, M. P.* Rhetoric and paradox: Seeking knowledge from the “container and thing contained” // Rhetoric Society Quarterly. – 1988. – No 18:1. – Pp. 15–28.
195. *Norricks, N. R.* How Paradox Means / *N. R. Norricks* // Poetics Today. – Autumn, 1989. – Vol. 10, № 3. – Pp. 551–562.
196. *Platt, P. G.* Shakespeare and the culture of paradox. Studies in performance and early modern drama / *P. G. Platt.* – New York: Routledge, 2016. – 262 p.

197. *Ruiz, J. H.* Paradox and Oxymoron Revisited / J. H. Ruiz // *Procedia – Social and Behavioral Sciences.* –2015. – Vol. 173. – Pp. 199–206.
198. *Scott, R. L.* On Viewing Rhetoric as Epistemic // *Central States Speech Journal.* – 1967. –№ 18. – Pp. 9–17.
199. *Tsur, R.* Aspects of Cognitive Poetics // *Linguistic approach to literature: Cognitive Stylistics. Langue and cognition in text analysis.* – Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin, 2002. – Pp. 279–302.