
² Здесь и далее тексты группы цитирую по изданию: Калинов мост. – М, 2001. – 638 с.

³ В вышеназванной статье И. Кормильцева и О. Суровой высказывается следующее суждение: «Думается, что в случае с такими поэтами, как Башлачёв, Ревякин, Кинчев, можно говорить о школе – слишком очевидно их взаимодействие и не случайно глубинное сходство поэтических систем». См.: *Кормильцев И., Сурова О.* Указ. соч.

⁴ В данной песне идёт речь о таком общественном явлении, как манипуляция сознанием, описываемом С.Г. Кара-Мурзой в его обстоятельном труде «Манипуляция сознанием». Ср.: «Наше внимание привлекают не состояния покоя, не торчащий в доске гвоздь и не мирная гора песка, а ситуации слома стабильной системы, смены («перестройки») ее структуры – ситуации катастроф. Нас поражает, что маленький, даже по капельке, ручеек может размыть огромную плотину. И этого ручейка нельзя допускать ни в коем случае, ибо он «запускает» цепной, самоускоряющийся процесс. (Потому что то, что с нами сделали, называется скучным термином: манипуляция общественным сознанием. По своим масштабам, затратам, продолжительности и результатам эта программа манипуляции не имеет аналогов в истории). <...> Поговорим о той огромной технологии, которую используют согласно своим служебным обязанностям и за небольшую зарплату сотни тысяч профессиональных работников – независимо от их личной нравственности, идеологии и художественных вкусов. Это – та технология, которая проникает в каждый дом и от которой человек в принципе не может укрыться».

⁵ Калинов мост. – М, 2001. – С. 93.

⁶ В данном контексте очень интересна работа Константина Николаевича Леонтьева (1831-1891) «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения», где автор отмечает тенденцию ко «всеобщему смесительному европейскому упрощению», благодаря которому весь мир превратится в серую однообразную массу, грозящую России потерей лица, оригинальности и неповторимости: «...внешние формы быта, одежды, обряды, обычаи, моды, все эти различия и оттенки общественной эстетики *живой* ... суть неизбежные последствия, органически вытекающие из перемен в нашем внутреннем мире, это неизбежные *пластические символы идеалов*, внутри нас созревших или готовых созреть...». См.: *Леонтьев К.Н.* Избранное. – М., 1993. – С. 168.

© А.В. Лексина

Д.В. КАЛУЖЕНИНА

Саратов

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПРИЗНАКИ ЖИЛИЩА В ЛИРИКЕ Д. РЕВЯКИНА

Концептуальные исследования художественного текста концентрируются на изучении этнических концептов, рассмотрении их интерпретации в творчестве поэтов и писателей, выявлении индивидуально-авторских концептов и средств их репрезентации.

Анализ художественного концепта как элемента поэтической картины мира автора, отражённого в тексте в образной форме в соответствии с определёнными интенциями создателя¹, проводится с учётом его основных свойств. К таковым относятся обязательная лексическая репрезентированность, этнокультурная маркированность, субъективность (выражения авторской позиции: мировоззрения, идеологии), эстетическая природа, динамичность и изменчивость в сочетании с устойчивостью (выявляемых при анализе корпуса текстов).

При изучении художественного концепта учитываются достижения разных областей лингвистики (стилистики, когнитивной лингвистики, психо- и социолингвистики и т.д.), а специфика материала обуславливает комплексный подход к концепту. Поэтому в рамках исследований такого рода наиболее результативными мы считаем семантический и стилистический анализ, лингвокультурологическое комментирование.

Внимание к рок-поэзии как к объекту литературоведческого и лингвистического исследования² во многом обусловлено тем, что «рок-поэзия как вербальный компонент рока оформляется в самостоятельный феномен» в 1970-80-е гг.³, существует в русле национальной культуры, ориентируясь на весь ее массив от фольклора до начала XX в., и являет собой новый этап в развитии русской словесности⁴. По нашему мнению, именно при анализе вербального компонента рок-текста можно составить представления о мировоззрении рок-поэтов и об авторских концептах, выявить особенности концептуализации действительности представителями рок-культуры.

Анализ лирики Д. Ревякина показывает, что тесная взаимосвязь лирического героя с природой и почти непреодолимая несовместимость с ГОРОДОМ обуславливают распределение оценочных компонентов в значимой для рок-поэзии концептуальной оппозиции ГОРОД – ПРОСТРАНСТВО вне ГОРОДА.

Во-первых, в ГОРОДЕ лирический герой чувствует себя чужим, плохо ориентируется и поэтому *мечется*, ощущает свою потерянность («А место встречи угадать не в силах»)⁵:

Уже шесть дней
Я в этом городе мечусь,
А место встречи угадать не в силах.
Скорей всего
Разорвана невидимая нить,
Которая сердца соединяла.
Бывало раньше,
Волны её плеска сотрясали воздух –
Эхо хоронилось за Онон
И серебрило гладь Оби. (С. 232)

Для лирического героя ориентирами в пространстве являются РЕКИ (*Онон, Обь*), а также невидимая *нить*, которая формирует взаимосвязанные звуковые и визуальные ассоциации с РЕКОЙ. Метафора волны её плеска передает характер звучания – звук плещущейся воды надвигался волнами и *сотрясал* воздух, порождая воздушную волну (стертая метафора), отсюда возникает ассоциация «невидимая нить – вода». Кроме того, при взгляде с большой высоты (или на карте) сходство рек с нитями становится очевидным.

Потерянность в городе актуализирована также в строчках: «Я метаюсь в потёмках дневных / Среди стен городских» («Грустная песня»). Здесь необходимо отметить грамматически неверную форму глагола *метаться*, которая приобретает в данном контексте собственную смысловую нагрузку – передаёт ощущение дезориентированности; этой же цели служит оксюморонное сочетание *в потёмках дневных*.

Во-вторых, лирический герой сравнивается и даже отождествляется с птицами или животными, вследствие чего пространство города становится неестественной для него средой обитания и угрожает гибелью: «Я как загнанный зверь, / Вереница дверей / Разекает глубокую пасть. / В небе клекот орла, / В небе трепет пера / Не дают мне бесследно пропасть («Кто я»).

Для Д. Ревякина актуально представление о ДВЕРИ как о медиативном пространстве, объединяющем два мира по ту и эту сторону. В приведённом выше контексте данное представление приобретает особый смысл. Метафора «Вереница дверей / Разекает глубокую пасть» основана на уподоблении ДВЕРИ хищнику, поэтому перспектива *бесследно пропасть* означает не только исчезновение лирического героя из поля зрения за одной из ДВЕРЕЙ, но и гибель. Кроме того, сравнение с загнанным зверем актуализирует ассоциацию с охотой и насильственной СМЕРТЬЮ. Нельзя не вспомнить полную форму устойчивого выражения *мечется как загнанный зверь*, которое передаёт ощущение безвыходности ситуации, растерянности накануне гибели.

В творчестве разных рок-поэтов прочитываются похожие сценарии суицида: встать (ступить) на КАРНИЗ – совершить самоубийство (например, у К. Кинчева: «Полночь – / Бесстрастный судья / Тех, кто встал на карниз»; у Д. Ревякина: «Птенец подрос, ступил на карниз, / Взмахнул крылами и бросился вниз» (С. 141)). Это обуславливает взаимосвязь концептов ГОРОД и СМЕРТЬ и восприятие ГОРОДА как враждебного участка пространства.

В-третьих, в лирике Д. Ревякина за счёт семантики предикативных единиц передаётся ощущение чужеродности явлений природы в ГОРОДЕ, например: «А однажды забредёт в город снег» (С. 133). Оригинальное словоупотребление *забредёт в город снег* представляет собой расширение узувального значения глагола (забрести – бредя, зайти куда-нибудь; брести – идти с трудом или тихо), которое оживляет и развивает стёртую метафору «снег идёт». Значение глагола *забредёт* содержит сему 'случайность', которая актуализируется в контексте обстоятельства *однажды*, указывающего на неопределённое время, факультативность события.

В другом тексте действия сил природы (ветра и дождя) во многом напоминают поведение непрошенных и нежеланных гостей:

Ветер швырял пожелтевшие листья,
Дождь становился наглей.

Снег укрывал побледневший асфальт –
Город встречал снегирей (С. 137).

Ассоциацию «явления природы – гости» в некоторой степени поддерживает употребление глагола *встречать*: «Город встречал снегирей».

Основными структурными элементами ГОРОДА в лирике Д. Ревякина являются СТЕНА, ДВЕРЬ, КАРНИЗ. Характерное для рок-поэта представление о ГОРОДЕ как о неупорядоченном нагромождении СТЕН обуславливает наличие отрицательного оценочного компонента в структуре концепта ГОРОД. Здесь показателен фрагмент, в котором за счёт синтаксического параллелизма *стена* и *беда* становятся контекстными синонимами, создавая ощущение тесноты и психологической напряжённости: «За стеною – стена, / За бедою – беда» (С. 155).

Негативное отношение лирического героя к СТЕНАМ обусловлено восприятием их не как средства защиты, а как преграды, из-за которой невозможно видеть и слышать происходящее вокруг: «Видеть далеко, забыть глухие стены» (С. 167); «Глухой тупик и сплетен паутина» (С. 127).

Это придаёт особую значимость эпитету *глухая*, так как в лирике Д. Ревякина в словосочетании *глухая стена* актуализируется прямое значение прилагательного, послужившее основой для метафорического переноса: *глухая* – «о стене без окон, через которые можно было бы видеть и слышать происходящее снаружи».

Негативные ассоциации, связанные с ГОРОДОМ и СТЕНАМИ, обуславливают неоднозначное отношение Д. Ревякина к помещениям вообще и к жилищам в частности. В лирике рок-поэта помещения можно распределить на три группы на основании общих концептуальных признаков (тех оснований, на которых происходит уподобление, сравнение или отождествление явлений мира⁶): 1) ДОМ, 2) БЕРЛОГА, НОРА, ЗАГОН, 3) ПОДВАЛ, ПОГРЕБ, ТЕМНИЦА.

Общей для них является функция отправной точки в путешествии лирического героя. На этом сходство заканчивается, и проявляются концептуальные различия.

1. ДОМ – жилище человека, неразрывно связанное с такими важными явлениями, как семья, уют, трапеза и т.п.: «Я ищу тебя ночью и солнечным днём, / Я гляжу встречным феям в глаза. / Я готов пригласить из них каждую в дом, / Но никто не похож на тебя. / А моет ты в синем лесу живёшь, / В доме, сплетённом из лоз?» (С. 124).

Вследствие такого представления, близкого к общеязыковому, концепт ДОМ в лирике Д. Ревякина обладает положительной или нейтральной оценкой, а возвращение домой является радостным событием и одним из импульсов для творчества: «Моя песня – стая журавлиная, / Она домой торопится-летит» (С. 139).

Соответственно, обязательный для лирического героя-странника уход из ДОМА представляет собой, прежде всего, расставание с тем, что ему

дорого, а не бегство от опостылевшего быта: «Ты на хрустальном коне / Отправишься в путь. / Ужин в покинутом доме / Будет грустным и поздним» (С. 135); «Не плачьте, милая мама, / Сон – словно тонкая нить. / Рассвет крадется упрямо, / И жалко сына будить. / Его ждут синие горы / И бесконечный простор» («Не плачьте, мама»).

Нельзя не отметить большую частотность в лирике Д. Ревякина значительного текста, описывающего расставание с ДОМОМ, а не возвращение. Так, стихотворение «Времена, когда мы уходили из дома» проникнуто ощущением необратимости происходящего, что реализуется за счёт синтаксического параллелизма строк и отбора лексических средств, в частности, упоминания походного быта: «Волос пахнет *костром*, / Ветви стали *шатром*. / Волос пахнет костром, / Небо греет шатром. / Это было тогда, / Когда мы уходили из дома. / Времена, / Когда мы навсегда уходили из дома» (С. 159). Происходит «нагнетание» семантики расставания – дважды повторяется слово *разлука* в сочетании с отглагольными существительными *ожиданье* и *обещанье*, которые создают динамику повествования, подтверждают вероятность разлуки: «Теплота твоих рук / В ожиданье разлук. / Теплота твоих рук / Обещанье разлук» (С. 159). В синтаксически параллельных обращениях к матери также усиливается акцент на общий семантический компонент используемых лексем: слово *ушёл* оставляет надежду на возвращение, слово *пропал* почти рассеивает её, а многократное повторение слова *навсегда* не оставляет никакой надежды, особенно в сочетании с императивами *не ищи*, *прости*: «Не ищи меня, мать, – / Ушёл день обнимать. / Ты прости меня, мать, / Пропал ночь обнимать» (С. 159). Однако следует обратить внимание на время года, когда лирический герой уходит из ДОМА – это весна, период начала новой взрослой жизни, независимости и самостоятельности: «Это было весной, / Когда мы уходили из дома; Чья беда, что мы все навсегда уходили из дома».

Оценочный компонент концепта нередко является амбивалентным, сочетает в разных пропорциях положительные и отрицательные коннотации. В лирике Д. Ревякина амбивалентная оценка ДОМА связана с глобальной оппозицией «движение – статика», в рамках которой статичность (покой, сон, размеренность жизни) в пределах определённого участка ПРОСТРАНСТВА (ГОРОДА и ДОМА) оцениваются отрицательно: «Покоем обмануты ставни – / Эй, не зевай, сны стреножь» («Горе-витязь»).

Вследствие этого уют ДОМА представляется силой, сковывающей лирического героя, получает и негативную оценку (*плен-уют*). Поэтому освобождение требует от лирического героя кардинальных мер по отношению к самому себе, серьёзной «встряски» (*сам себя розгами выпорю*), а также по отношению к дому. В приведённых ниже контекстах представляется своего рода радикальное понимание выражения «сжечь все мосты» – лирический герой не просто лишает себя путей, чтобы вернуться домой, он лишает себя *места*, куда можно возвратиться: «Я сам себя розгами выпо-

рю... / Костром запалю плен-уют» («Сам»); «Пеплом поминаю / Брошенный уют, / Загодя готовлю вожжи» (С. 171).

Причина такого отношения к ДОМУ, возможно, кроется в том, что уход лирического героя от типичных «городских» реалий в сторону неизвестности рассматривается как лучший из возможных способов существования, так как главное для человека – жизнь в движении. Это подтверждается метонимическим переносом «воздух – дорога» в строке «Наполни лёгкие дорогой»: человек не может прожить без воздуха, а перед началом чего-то важного (в том числе, путешествия) люди глубоко вздыхают полной грудью. Кроме того, в путешествии лирического героя ожидает воздух лесов, полей и конечно же свободы: «Забудь докучные уроки, / Забудь, уставу вопреки. / Шепни магические строки, / Проси совета у реки. / Наполни легкие дорогой, / Губами тронь пыли настой, / Зажми в руке щепу порога, / Теперь вперед лети – не стой! / У-у, мама, я ухожу в никуда...» («Я ухожу в никуда»).

В данном контексте фраза «я ухожу в никуда» приобретает возможность множественной интерпретации. Лирический герой Д. Ревякина уходит, чтобы не вернуться, поэтому его уход для близких равнозначен исчезновению. Особенно важно, что он отправляется путешествовать не с какой-то конкретной целью, а ради движения, перемещения как такового в противовес статичности (ср.: *устав* – нечто неизменное, незыблемое, *неподвижное*). В «бедной» на первый взгляд рифме *настой* – *не стой* актуализируется внутренняя форма слова *настой*, концептуально значимая в общем контексте не только этого стихотворения, но и, пожалуй, всего творчества Д. Ревякина: *настой* – это то, что долгое время остается *неподвижным*. Этот компонент значения выходит на первый план в метафоре *пыли настой*, которая называет концентрат пыли, образующийся от статичности бытовой обстановки ДОМА и человека в нём. Данная метафора не обладает ярко выраженной отрицательной коннотацией, так как, прощаясь с ДОМОМ, лирический герой должен «тронуть губами» *пыли настой* (поцеловать) и унести на память кусочек этого мира (*щепу порога*).

На таком фоне усиливается значимость всех императивов стихотворения: *забудь* всё, чему тебя учили, «шепни магические строки, спроси совета у реки» – говори на ином «языке», «наполни лёгкие дорогой» – дыши не застоявшимся воздухом жилища, а воздухом открытых пространств. Особенно важна фраза: «Теперь верёд лети – не стой!» – призыв к началу совершенно иной жизни, где отличается всё, вплоть до способов передвижения (ср. противопоставленность экспрессивной и нейтральной лексем *лети* – *не стой*, а также их первые лексические значения).

Таким образом, концепт ДОМ в лирике Д. Ревякина обладает амбивалентной оценкой, в которой преобладающим можно считать положительный компонент.

2. Общим для концептов БЕРЛОГА, НОРА, ЗАГОН является концептуальный признак «предназначенный для животных». В современном русском языке лексемы *берлога* и *нора* в переносном значении являются стилистически маркированными, экспрессивными (передают отрицательное отношение), когда используются для номинации тёмного, неблагоустроенного, преимущественно уединённого жилища человека. В лирике Д. Ревякина БЕРЛОГА, НОРА, ЗАГОН обладают таким общими концептуальными признаками, как «теснота» и «рукотворное строение, артефакт» («кто нам строил берлоги?» (С. 146)). Последний концептуальный признак позволяет рассматривать БЕРЛОГУ, НОРУ и ЗАГОН как составные части ГОРОДА в одном ряду с другими артефактами, конституирующими эту часть пространства.

На лексическом уровне наличие концептуального признака 'теснота' проявляется в устойчивом употреблении определения *тесный* с именами концептов ЗАГОН, НОРА: «Дождями умыты дороги, / Посеяны вечности сроки, / А нас занесло сгоряча / В тесный загон» (С. 259); «Но яростно / Нора тесна, / Глазастый / Точит заступ» (С. 197).

На тесноту БЕРЛОГИ указывают глаголы, которые обозначают действия находящегося в ней человека, например: *ютиться* – иметь пристанище в тесном небольшом помещении: «Остатки полков боевых / Ютятся в берлогах, / Стареют» (С. 234).

Лирические герои Д. Ревякина испытывают боль, с трудом выбираясь из БЕРЛОГИ («Раздирали бока, раны сыпали пеплом»; «Мы пробудились от долгого сна: / Слух режут звуки тревоги» (С. 146)), при описании которой активно употребляется лексика с семантикой закрытости: «Благородным порывом загорались юнцы: / Разбивались замки, раскрывались ларцы, – / Испарялись последние капли / Дурмана-похмелья»; «Кто охранял наш покой, / Кто нам строил берлоги?» (С. 146).

Воздух в БЕРЛОГЕ является застоявшимся, так как в этом тесном пространстве человек, подобно медведю, проводит длительное время («Проклинали угрюмые годы / Тупого безделья» (С. 146)) и приходит в себя после пребывания в бессознательном состоянии (опьянение, затем похмелье) или продолжительного сна, похожего на зимнюю спячку: «Ранним утром я отправлюсь / В дальнюю дорогу. / Ранним утром я оставлю / Душную берлогу» (С. 151); «Гнев лишает сна / Затхлых берлог» (С. 155).

Наличие отрицательного оценочного компонента у концептов ЗАГОН, НОРА и БЕРЛОГА обуславливают их теснота, длительность пребывания в них, бездействие, резкое пробуждение из-за внешних раздражителей (*звуки тревоги*), сильные негативные эмоции (*гнев*), неприятные физические ощущения (*похмелье*), боль.

3. Концепты ПОДВАЛ, ПОГРЕБ, ТЕМНИЦА в лирике Ревякина обладают общими концептуальными признаками «неуютность», «темнота»,

«опасность» и тесно связаны с концептом СМЕРТЬ.: «В глухих подвалах брещи, пророком ворон брешет: / Кто смел - лети!» («Тяжёлые медали»).

Нахождение в этих помещениях угрожает медленной смертью в результате старения, болезни или пыток. Доминирующими являются концептуальные признаки «сырой, мокрый», «холодный»: «Он за год постарел на десять лет, / Он Солнце застудил в сырых погребках» (С. 157); «Паутины в сырых углах / Обещают скорую гибель» (С. 216); «Под знамена соберу / Ясные зеницы, / Тех, кого клещами жгли / Мокрые темницы» (С. 151).

Всё это обуславливает резко отрицательную оценочность концептов ПОДВАЛ, ПОГРЕБ, ТЕМНИЦА.

Статичность и сонность человека, стеснённого жилищем, отсутствие солнечного света в НОРЕ, БЕРЛОГЕ, ПОДВАЛЕ, ПОГРЕБЕ, ТЕМНИЦЕ делают реальной перспективу бесславной и бессмысленной СМЕРТИ. Поэтому лирический герой Д. Ревякина предпочитает покинуть такое «жилище» и погибнуть в пути, в бою. Решимость выбрать свободу и героическую смерть способствует постепенному повышению температуры тела, накалу эмоций: «Пеной ковыльной в бой закипало пламя / В погребках» («Пережить зиму»).

Соответственно, жизнь и смерть обозначаются через метафору огня, который не может разгореться в сыром и затхлом помещении, но вспыхивает в полную силу на открытом воздухе и потом остывает: «Гнев лишает сна / Затхлых берлог, – / Мы точим штыки / Нам пресытило тлеть. / Затрещали горбы. / Мы готовы гореть. / Скулы сводит: “В дыбы!”» (С. 155-156); «Умойся росами степными, / Укройся травами в ночи, / Завидуй, кто в пути остынет, / Жалей тех, кто судьбу влачил» («Я ухожу в никуда»).

Анализ показывает, что механизм концептуализации жилища в лирике Д. Ревякина базируется на двух взаимосвязанных бинарных оппозициях. Оппозиция ГОРОД – ПРОСТРАНСТВО вне ГОРОДА реализует идею неоднородности пространства, диктует лирическому герою выбор поведения, образа жизни и способа перемещения, что актуализирует оппозицию «движение – статика», которая является одной из основ мировоззренческой концепции рок-поэзии.

¹ Болотнова Н.С. Типы концептуальных структур поэтических текстов // *Художественный текст: Слово. Концепт. Смысл.* - Томск, 2006. - С. 241.

² См., например: *Гончар И.А.* О статусе рок-поэзии как литературного текста // *Русская литература в формировании современной языковой личности. Литература в формировании языковой личности: этапы и варианты: В 2 ч. Ч. I.* - СПб., 2007; *Никитина О.Э.* Биографический миф как литературоведческая проблема (на материале русского рока): автореф. ... канд. филол. наук. - Тверь, 2006; *Солодова М.А.* Текст и метатекст молодёжной субкультуры в лингвокультурном аспекте (на материале текстов песен отечественных рок-групп и рецензий на них): автореф. ... канд. филол. наук. - Томск, 2002; *Чебыкина Е.Е.* Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный подход: автореф. ... канд. филол. наук. - Екатеринбург, 2007; *Шинкаренкова М.Б.* Метафизическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: автореф. ... канд. филол. наук. - Екатеринбург, 2005.

³ *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* - Тверь, 1998. - С. 5.

⁴ *Доманский Ю.В.* «Тексты смерти» русского рока. - Тверь, 2000; *Доманский Ю.В.* О культурном статусе русского рока // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* - Тверь, 2000. - Вып. 3; *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* - Тверь, 1999.

⁵ При цитировании в круглых скобках указываются номера страниц по изданию: *Поэты русского рока: Е. Летов, Д. Ревякин, Я. Дягилева, К. Рябинов, В. Кузьмин, Н. Кунцевич.* - СПб, 2005; названия текстов, опубликованных на официальном сайте группы «Калинов мост», и не вошедших в указанное издание.

⁶ *Пименова М.В.* Концепт Надежда в русской языковой картине мира // *Человек и его язык (к 75-летию проф. В.П. Недеялкова).* - Кемерово, 2003.

© Д.В. Калуженина

О.Р. ТЕМИРШИНА

Москва

МЕТАФОРА КАК СПОСОБ ОРГАНИЗАЦИИ

СЕМАНТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

(НА ПРИМЕРЕ АЛЬБОМА О. АРЕФЬЕВОЙ «КОЛОКОЛЬЧИКИ»)

Вопрос о художественном пространстве всегда сопряжён с вопросом о его смысловой наполненности. После работ Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова, посвящённым этой проблеме, утверждение о связи смысла и его пространственного воплощения стало общим местом. Тем не менее, до сих пор не ясны сами способы и механизмы этой связи: такие категории, как *верх – низ, центр – периферия, правое – левое* в художественных текстах, несомненно, оказываются ценностно нагруженными. Однако дальше постулата о «значимости» пространства и выявления этих первичных значений исследователи не идут. В связи с этим в данной статье нас интересуют конкретные способы воплощения поэтической семантики в пространственных структурах.

Предваряя анализ, необходимо сделать несколько общих теоретических замечаний-предположений:

1. Центральное понятие статьи – это понятие метафорической модели. *Метафорическая модель (или метафорический концепт, в терминах когнитивной лингвистики) – это инвариантная метафора, которая служит семантической базой для той или иной метафорической парадигмы.* Предположим, метафорический концепт «спор – это война» порождает такие частные метафоры, как «побеждать в споре», «замечания бьют в цель», «разбил аргументы»¹ и проч.

2. Мы исходим из идеи о том, что некоторые базовые метафорические модели напрямую связаны с организацией семантического пространства². Главная гипотеза статьи заключается в том, что *структура пространства через базовые метафорические модели обуславливает появление некото-*