

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(НИУ «БелГУ»)

**СТАРООСКОЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ

**ЭКСПРЕССИВНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование
профиль Русский язык и литература
заочной формы обучения, группы 92061252
Кислинских Светланы Александровны

Научный руководитель
д.фил.н., профессор
Семененко Н.Н.

СТАРЫЙ ОСКОЛ 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Художественный дискурс объект лингвистического исследования.	7
§ 1. Понятие художественного дискурса и основные проблемы его изучения.....	7
§ 2. Общие признаки и индивидуальная характеристика художественного дискурса. Особенности языковой художественной прозы.....	11
Глава II. Лексико-семантические особенности авторского идиостиля С. Есенина	15
§ 1. Художественный концепт и средства его языковой реализации в художественном дискурсе С. Есенина.....	15
§ 2. Экспрессивно-стилистическая функция метафоры в художественном дискурсе С. Есенина.....	25
§ 3. Фразеологические образы в художественном дискурсе С. Есенина...	28
Заключение.....	32
Библиографический список.....	34

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность работы определяется постоянным вниманием лингвистики к изучению особенностей понятия «дискурс» и его системообразующих признаков. В последнее время важнейшее место в ученой степени исследований, осуществляемых в разных областях гуманитарного знания, занимает анализ дискурса, как объекта, включающего в себя кроме вербального выраженного текста, также структурный анализ текста на всех его уровнях, от фонетического до синтаксического.

Актуальность представленного исследования связана еще и с тем, что необходимо конкретизировать конкретные конструкции и виды расширения дискурса, что должно содействовать более ясному и четкому пониманию характера дискурса и видов его деятельности в искусстве.

Ученые очень давно пользуются термином « дискурс». Современные учёные свидетельствуют, что, дискурс художественного произведения считается основанием, окружением, фоном, а так же представляет язык мышления и говор создателя. Важным составляющим элементом считается то что, художественный текст, для понимания читателя, обязан создать условия, где есть сюжет, эмоции, экспрессия, выразительность и полное понимание. Для того что бы все эти составляющие были одним целым очень важной особенностью является осознание, понимание. Поэтому термин «дискурс» требует более обширного и тщательного изучения.

В лингвистике исследование дискурса и его анализа считается довольно молодой дисциплиной. Текст и речь человека взаимосвязаны. Лингвисты изучают тексты в широком и узком его понимании.

Узкое толкование подразумевает определение единиц текста, типов идиом, изучение композиционного и структурного построения текста.

А в широком смысле текст изучается как целостная знаковая форма систем. Соотношение языковых и внеязыковых свойств в создании художественных произведений и есть понятие дискурса.

В первый раз «дискурс» был установлен в академическую концепцию лингвистики текстового контента американским учёным З. Харрисом в 1952 г. в роли лингвистического понятия «анализ дискурса». Термин «дискурс» извлеченный из структурированной лингвистики, приобретает в завершении 20 столетия все наиболее обширную академическую интерпретацию и терминологическую многозначность.

Э. Беневист формулировал понятие «дискурс» как речи, неразрывные от говорящего человека. Он противопоставлял дискурс повествованию.

По убеждению Т. ван Дейка, текст – это теоретическая структура, а дискурс – это различные способы реализации этой структуры, которые изучаются в зависимости от речевых элементов.

Понятийный спектр термина «дискурс» довольно широкий. В числе наиважнейших тенденций текстоцентрических изучений главное место отводится разработке классификаций уровней текста и дискурса. В. И. Карасик считает важным противопоставление лично-ориентированного и статусно-ориентированного дискурса. Основным признаком личного, бытового дискурса – стремление выйти на особый сокращенный вид общения, близкую дистанцию – так организуется разговор об очевидном и легко понимаемом. В различии от бытового в бытийном дискурсе принимаются попытки расширить свой духовный мир во всей его красоте.

Термин «дискурс» показывает прием разговора и очень важно, что он имеет формулировку, какой или чей дискурс, потому как, ученых привлекает не сам дискурс, а его определенные вариации, предопределяющие обширных составляющих характеристик: речевыми различительными особенностями, стилистической индивидуальностью, и индивидуальностью темы, средств понимания и т.д. Даже более, что метод разговора в большей мере определяет и формулирует саму предметную деятельность дискурса, а еще и подходящие ей общественные школы.

Для творчества Есенина художественным примером служили старинный уклад, сельский рисунок, устное народное творчество, относящиеся к праоснове

– древнерусскому орнаменту. По – особенно основываясь от образованного в теоретической поэзии символистского отношения: от «того, чего не бывает» (З. Гиппиус) - молодой поэт формировал своих стихотворения рай на земле, как укромное место для души.

Наименования книг представляют колоритную поэтичность творческих праздников. В стихотворениях Есенина отыскивалось широкое отношение с мифологизмом, яркость устного народного творчества. Романтический вид творческого процесса молодого Есенина подразумевает формирование идеального мира. Так как у поэта было сильное расположение к колокольному звону, увеличилось разнообразие оттенков иконописности в пейзажно — бытовых языковых картинах Есенина.

При помощи сочетания цветов, есенинский персонаж показывал и согласованную связь личности с обществом. С. А. Есенин, сформировал метафоризованный текст: где автор пробует объяснить свою оппозицию современности в общем значении. Применение именованной понятийной области «животный мир» свойственно для разных метафорических образцов в поэзии и прозе 20 века. В сущности предлагаемой понятийной области в структуре метафор находится концептуализация самой личности и окружающего мира в течении познавательной деятельности.

Определение понятия «дискурс» предлагалось зарубежными исследователями (В. Кох, Е. Беневист, А. Греймас, П. Серио, Ж. Курте, Ч. Филлмор, Т. ван Дейк и др.).

Объектом исследования является поэтика художественного дискурса в поэзии Сергея Есенина.

Предмет исследования особенности экспрессивно-стилистических параметров дискурса, лексические средства выражения в произведениях С. А. Есенина.

Цель дипломной работы исследовать и описать особенности экспрессивно-стилистических параметров дискурса в поэзии Сергея Есенина,

выявить взаимосвязь между художественным текстом и художественным дискурсом, учитывая авторские взгляды.

Поставленная цель предполагает решение ряда конкретных задач:

понять и конкретизировать дискурс и художественный дискурс

- 1) определить смысловые идеи авторского творчества
- 2) описать экспрессивные средства выражения в поэзии
- 3) выявить сущность концептов
- 4) описать лексические, семантические и синтаксические функции

используемые автором

Материалом для дипломной работы послужила поэзия Сергея Есенина

В работе были использованы **описательный метод, метод интертекстуального анализа.**

Глава I. Художественный дискурс объект лингвистического исследования.

§ 1. Понятие дискурса и основные проблемы его изучения

Ученые очень давно пользуются термином « дискурс». Современные учёные свидетельствуют, что, дискурс художественного произведения считается основанием, окружением, фоном, а так же представляет язык мышления и говор создателя. Важным составляющим элементом считается то что, художественный текст, для понимания читателя, обязан создать условия, где есть сюжет, эмоции, экспрессия, выразительность и полное понимание. Для того, что бы все эти составляющие были одним целым, очень важной особенностью является осознание, понимание. Поэтому термин «дискурс» требует более обширного и тщательного изучения.

Дискурс (от поздне лат. *discursus*– рассуждение, довод, беседа), связный текст в совокупности с социокультурными, психологич. и др. факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и в механизмах сознания [Арутюнова 1990: 136-137].

В лингвистике исследование дискурса и его анализа считается довольно молодой дисциплиной. Текст и речь человека взаимосвязаны. Лингвисты изучают тексты в широком и узком его понимании.

Узкое толкование подразумевает определение единиц текста, типов идиом, изучение композиционного и структурного построения текста. А в широком смысле текст изучается как целостная знаковая форма систем. Соотношение языковых и внеязыковых свойств в создании художественных произведений и есть понятие дискурса.

В первый раз «дискурс» был установлен в академическую концепцию лингвистики текстового контента американским учёным З. Харрисом в 1952 г. в роли лингвистического понятия «анализ дискурса». Отсюда следует, что, термин «дискурс» извлеченный из структурированной лингвистики, приобретает в

завершении 20 столетия все наиболее обширную академическую интерпретацию и терминологическую многозначность.

Но до настоящего времени обозначение дискурса является дискуссионным, и этот необыкновенный парадокс как категория коммуникации понимается почти всеми научными работниками по-разному. Понятийный спектр термина «дискурс» довольно широкий и трактуется учеными по-своему.

Э. Беневист формулировал понятие «дискурс» как речи, неразрывные от говорящего человека. Он противопоставлял дискурс повествованию [Серио 1999: 27].

По убеждению Т. ван Дейка, текст – это теоретическая структура, а дискурс – это различные способы реализации этой структуры, которые изучаются в зависимости от речевых элементов.

В числе наиважнейших тенденций текстоцентрических изучений главное место отводится разработке классификаций уровней текста и дискурса.

Среди приоритетных направлений текстоцентрических исследований важная роль принадлежит созданию типологии категорий текста и дискурса. Выделяют три группы категорий: основные, внутритекстовые и внешнетекстовые. К основным категориям относят информативность и коммуникативность. Внутритекстовые категории направлены внутрь текста и характеризуются связностью, целостностью. Внешнетекстовые категории позволяют оценивать текст как элемент вербальной коммуникации между говорящими и между текстами. К этой группе относятся референтность, интерсубъектность и интертекстуальность. В современной лингвистике текста термин «дискурс» не имеет однозначной трактовки. Это связано с тем, что дискурс является предметом междисциплинарных исследований и входит в круг интересов других дисциплин, а именно: лингвистики текста, литературоведения, дискурсологии, социолингвистики, психолингвистики, когнитивной лингвистики, прагматики и др. Определение понятия «дискурс» предлагалось зарубежными исследователями (В. Кох, Э. Беневист, А. Греймас, П. Серио, Ж. Курте, Ч. Филлмор, Т. ван Дейк и др.).

В своем труде «Язык. Познание. Коммуникация» Т. ван Дейк отмечает, что дискурс – это «неясный вид». «Неясность» дискурса выражается двумя факторами: описанием создания и неопределенным местом дискурса в структуре групп и способов образования языка [Дейк 1989: 46]. На самом деле, представление свойств и параметров дискурса как и его элементов скоординированы с толкованием разных характеристик его создания и деятельности. Значимость типа дискурса, представленной Т. ван Дейком, заключается в определении «референтивного факта» как непростого единства речевого вида, смысла и деяния [Дейк 1989:46].

А. Моровский заявил, что дискурс – это порядок связанных между собой выражений [Моровский 1998: 5]. В. Звегинцев утверждает, что дискурс – это «два или более предложений, которые связаны друг с другом». [Звегинцев 1976: 170]. В. Григорьева отмечает три класса использования дискурса: 1) речевой, где дискурс выступает в роли единицы общения. 2) дискурсом пользуются в литературе, и понятие «дискурс» вхоже в работы французских ученых (М. Фуко); 3) дискурсом пользуются в формальной лингвистике, где основы дискурсивных понятий вводят в грамматику (Т. Райнхарт, Х. Капм) [Григорьев 2006: 10]. Понятие «дискурс» и понятие «текст» связаны воедино.

В. Богданова утверждает, что речь и текст, это неразрывные части дискурса. Говорящий и пишущий человек – это все дискурс. А речь» и «текст – это видовые понятия «дискурса» [Богданова 1993: 5]. В. Боротько, воспринимает дискурс как предложения, которые объединяются воедино и состоят в неразрывной связи, то есть дискурс принимается как одно целое [Боротько 1981: 8].

И. Сусов выдвигает иное научное определение: «Связанные порядковые речевые акты именуем стилем. Сообщение, с помощью которого говорящий человек обращается к слушателю, превращается в текст, только тогда, когда это сообщение записано. А тексты становятся « повествовательным материалом» дискурса, который произошел [Суслов 2007: 40].

П. Серии выделил восемь определений термина «дискурс»:

- 1) аналогичное понятию «речь», любое определенное предложение;
- 2) компонент по форматам превышающий высказывание;
- 3) влияние фразы на его получателя в зависимости от условий;
- 4) дискуссия как главный вид высказывания;
- 5) разговор, с позиции говорящего человека в противопоставлении описанию, которая не рассматривает данной позиции;
- 6) использование компонентов языка, их словесная реализация;
- 7) общественно и мировоззренчески предельный вид предложения, который подходит конкретному типу общества;
- 8) книжный конструкт, необходим для изучения воспроизводства текста [Серио 1999: 26-27].

Эти отличительные категории лежат в основе понимания дискурса в зарубежных и российских научных школах.

Е. С. Кубрякова замечает, что «под дискурсом нужно подразумевать как раз вербальное развитие, которое находится в связи с действительным речевым воспроизводством, образованием речевого произведения, а текст будет считаться окончательным итогом развития языковой функции, входившую в конкретную окончательную (и закрепленную) форму [Кубрякова 1995: 164].

При всем разнообразии значений термина в текущих лингвистических исследованиях основной тот аргумент, что большое количество научных работников заостряют внимание на положение общения как нужном обстоятельстве образования речевого или неречевого контекста.

«Дискурс заявляет свое положение в структуре классов коммуникации в первую очередь через определение «текст», а еще через определение «речь», а именно формированием конкретного референтивного промежутка, где и случается референтивное явление, влияющее на текст» [Бессонова 2004: 22-27].

Г. Г. Слышкин осознает дискурс как концепт: «Как и различный памятник культуры, всякая единица языка или речи может стать главной для организации в общественном мышлении лингвокультурного значения. Это относится и к

дискурсу. Дискурс это объект, а концепт – механизм разбора» [Слышкин 2000: 38-39].

По моему мнению, дискурс – это речь, которая имеет в себе конкретный материал, взгляд и положение разговаривающего человека по отношению к конкретному объекту или обстоятельствам связи. Следовательно, дискурс это не обычная связь, в нем находятся важные цели и конкретные лица, но какие именно, это обуславливается определенным типом дискурса.

Как подчеркивается в актуальных трудах по реферативной лингвистике, институциональный дискурс – это связь в пределах социально-ролевых соединений, другими словами, языковое влияние резидентов общественных категорий [Карасик 2004: 245].

Таким образом, ученых привлекает не сам дискурс, а его определенные вариации, предопределяющие обширные составляющие характеристик: речевых различительных особенностей, стилистической индивидуальности, и индивидуальности темы, средств понимания и т.д.

§ 2. Общие признаки и индивидуальная характеристика художественного дискурса. Особенности языковой художественной прозы

Г. Бацевич предлагает различные варианты дискурсов (государственно-правовой, духовный, кинорекламный, телевизионный и музыкальный дискурс).

Художественный дискурс чаще всего проявляется в малых прозаических произведениях российских авторов конца 20 – начало 21 века. Именно в данный промежуток времени, возникают новейшие писательские направления, новейшие особенности структуры текста. У авторов огромный интерес вызвал выбор применяемых речевых методов. Художественный текст, специализирован для контакта особого вида. Этот вид спланирован на особый класс коммуникантов и определенное распределение обязательств между ними. Художественный текст невозможно представить как единое целое. В художественной связи сформулирован особый вид подачи информации и методы влияния на слушающего и читающего человека – основным фактором

художественного дискурса считается его прагматический смысл. Вне диалектных связей деятельности художественный дискурс не может быть: автор – художественное произведение – читатель. Для того чтобы традиционно подойти к разбору художественных текстов необходимо изучение текстовых единиц, грамматических разрядов, взаимоотношений и стилевых методов. Отличительная черта художественного произведения состоит в деятельности говорящего человека. Индивидуальным видом дискурса считается, деятельность говорящего человека. Также зависит и читателя, который воспринимает художественный текст. Художественный дискурс, поэтому понимается, как взаимная связь текста и человека, которой читает этот текст. При связи действий в художественном тексте между дискурсами писателя и читающего, образуется новый вид дискурса – художественный.

По утверждению Ю. Лотмана, художественный дискурс - это важный союзник между литературой и языком, внешней действительностью. В этом пространстве создаются условия, которые важны при воплощении устного мастерства. Художественный дискурс – это дискурс говорящего человека и героя произведения.

По мнению В. Лотмана важным своеобразным признаком художественного дискурса считается, структура изложения человека. Изложение в художественном дискурсе принимает нрав актуализации личностью своего единства. Ученый сделал вывод, что художественный дискурс представляет не новейший образ мыслей, а новейший язык для актуализации. Метод связи текста и читателя рассматривается как художественный стиль. Текст считается неполным без читателя. Текст формируется в сознании человека, в процессе его изучения при перестановке его структуры, которой напрямую нет, но подразумевается, что ее знает читатель и добавляется им при создании художественного дискурса.

Современные учёные утверждают, что дискурс можно рассматривать с учетом различных характеристик видов дискурса.

В характеристике Г. Поченцова, дискурс это безадресный подвид письменного вида дискурса. Художественный вид дискурса – это сложнейшее определение в концепции дискурса. Все ученые объясняют его существование по-разному. Художественный дискурс – это реализация речевого акта, который передает различного типа информацию, связанную с художественной структурой текста в одно целое.

Художественный дискурс – это коммуникативный акт, который в необязательном порядке добивается цели (вопрос, утверждение), свойственные всем типам дискурса [Серль 1993: 167]. Отличие дискурса художественного произведения от иных типов дискурса определяет цель, которую он предполагает. Например: автор своим произведением пытается повлиять на «внутренний мир» читателя, для внесения некоторых корректировок. Под «внутренним миром» понимаются личные идеи, желания, мысли по поводу жизни, знания, умения, духовные ценности человека [Кубрякова 2001: 69].

Следующая различительная черта дискурса художественного произведения от иных типов дискурса, это формирование под влиянием воображения и творческой деятельности писателя придуманного художественного произведения. В следствии этого, дискурс считается придуманным, составляется через индивидуальное авторское видение, создается под инициативой писателя.

Другая наиболее интересная черта дискурса художественного произведения, это то, что в нем есть жанр, тематика, идеология и возрастные составляющие.

Главной отличительной чертой дискурса художественного произведения является то, что он несёт отпечаток культуры конкретного промежутка становления общества. Каждому историческому обществу свойственен свой особый дискурс, который зависит от сложившейся культуры в данный период жизни человечества. Дискурсы каждого отдельного автора отличаются друг от друга. Для того чтобы понять, как создается дискурс, важно знать местную культуру, к которой принадлежит автор и его читатель. Какие у них понятия,

стандарты, духовные и жизненные ценности. Как они воспроизводятся в произведении. Каждому дискурсу свойственна индивидуальность, своя особая норма построения, характеристика организации текста.

По высказываниям Т. А. ван Дейк, художественные произведения (особенно нынешней литературы) практически не различаются от иных видов дискурса. Важную роль играют его прагматические значения.

Художественный дискурс, преобладая не многими свойствами иных дискурсов, имеет отличительную от них цель. Ее можно описать так: автор через произведение пытается оказать влияние на читателя, чтобы внести корректировки.

В работах российских ученых художественный дискурс понимается как построение текста и его прочтение (Н.А. Кулибина, В.А. Миловидов, В.И. Тюпа). Н. А. Кулибина рекомендует отличать книгу и прочтение ее. Книга как машинописный текст – это полностью завершённый текст. А во втором случае – это художественный дискурс. Это процесс взаимодействия текста и реального человека [Кулибина 2001: 76].

При разборе художественного произведения, нужно учитывать что, художественный дискурс и художественный текст, связаны воедино. Художественный дискурс, следует определять как, взаимная единая деятельность, в которой есть, высокоразвитые, общественные, обще – эстетические преимущества, собственные умения и знания обо всем на свете и отношение к реальности, структура принципов, идей, вера и эмоции, которые способны изменить духовное пространство любого гражданина и которая способна вызвать у человека некий чувственный рефлекс.

Художественный дискурс отличается от других похожих с ним дискурсов – эти различия наблюдаются в художественном тексте, когда мы употребляем средства художественной выразительности (тропы, сравнения).

Художественное произведение имеет возможность задействовать в себе различные типы дискурсов, например, государственно – правовой, духовный или же повседневный (бытовой). Но при всем этом, дискурс все равно будет

являться художественным. Даже более того, когда в художественном дискурсе заключены другие дискурсы, объявления, теряет свой смысл обман и истины относительно настоящего. Создатель в ряде дискурсов может использовать любые источники информации, которые ему помогают, и они не будут являться обманом, а наоборот они важны для целей художественного дискурса.

Исходя из вышесказанного, можно заявить, что дискурс художественного произведения отличается от иных типов дискурса. В нем формируются особенные взаимные отношения и действия между автором и читателем, отношение к реальности, которая нас окружает, собственные познания о мире. Благодаря жанру, тематике и идеологии, которые разнообразны, художественный текст имеет дискурсивное многообразие. Именно в связи с этими различительными характеристиками, рассмотрение дискурсов художественных произведений вызывает у многих лингвистов огромный исследовательский интерес.

Глава II. Лексико-семантические особенности авторского идиостиля С. Есенина

§ 1. Художественный концепт и средства его языковой реализации в художественном дискурсе С. Есенина

Рассмотрев работы Поповой З.Д, Стернина И.А, Кубряковой Е.С и Вежбицкой можно сказать что концепты, это масштабная мыслительная единица. Другими словами концепты – это совершенные сущности, которые благодаря чувствам человека, возникают в его разуме, когда человек прикасается к какому либо предмету; из многочисленных мыслей в его разуме – это может привести к созданию новых концептов, из речевого акта, из личных познаний речевых единиц, которые он воспринимает. Для того чтобы в полной мере сформулировать концепт – нужна личная практика, зрительное наблюдение, наглядная работа, с помощью которых человек познает предмет и их проявления. Благодаря этому всему концепт формируется в разуме человека.

Концепты в разуме человека формируются в виде индивидуального шрифта. Единицы индивидуального шрифта имеет предметно – экспрессивный тип, а индивидуальность есть у всех людей, которые владеют языком, но он отличается у каждого человека, так как он приобретен лично каждым человеком в отдельности в его жизни, через его эмоции. А единицы индивидуального шрифта, создаются из собственного, эмоционального опыта каждого человека. Они определены. Единица индивидуального шрифта – очень красочная, образная, стабильная, собственная доля концепта, которая имеет фигуральную природу. Образ у каждого человека собственный, своеобразный, он кодирует знаковые системы в целом. Концепт формируется в разуме как единица индивидуального шрифта, которая становится его смысловой чертой. Эта смысловая черта, увеличиваясь, заполняет его содержимое. У концепта нет определенного содержания, твердой логичности, элементов, они равноправны и у каждой личности разные. Концепт формируется как образ, но в сознании человека, в его разуме, направляется к отвлеченности. С каждым расширением степени отвлеченности концепт, из эмоционального образа переходит в мыслительный, но храня свою природу.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод, что концепт это структура познания, хотя не твердого содержания. В нем есть признаки настоящей и ложной реальности. Увеличение отвлеченности зависит от каждой следующей степени. Под концептом понимается вербальный символ. За этим символом всегда стоит понятие, которое относится к мозговой, интеллектуальной или предметной области проживания человека, которое зафиксировано в обществе. Язык и общество взаимосвязаны.

Представление художественного концепта в нынешней когнитивной лингвистике находится в степени осознания. Л. В. Миллер считает, это явление как трудное умственное основание, относящееся не только к личному пониманию, но и психически-умственной области конкретного культурно-этнического объединения, как «всеобщий художественный эксперимент, представленный в просвещенном воспоминании и умеющий появляться в роли

фермента и строительного сырья при возникновении новейших художественных идей» [Миллер 2000: 39-45]. Подобного рода осмысление смылосозидающей идеи художественного концепта показывает его субъективное влияние на план содержания поэтического дискурса. Соответствие художественного концепта и дискурса направлены в два направления.

В одном отношении художественный концепт вызывает происхождение новейших значений в поэтическом дискурсе, который предполагается как связь поэтических текстов в соотношении цельности их с разными факторами, имевшее в каждом поэтическом тексте особенный разговорный промежуток. В другом отношении – семантический промежуток поэтического дискурса служит сильным источником становления художественного концепта. Результат этой задачи затрудняется познавательной семантики как «концепт» и «смысл».

«Концепт» и «смысл» обладают тесной познавательно – практической связью: второе открывает оценочно – образную сущность первого. Значение взаимосвязано с осознанием и оценкой воспринимаемого объекта. Смысл, чаще всего односторонен, так как его раскрывают, разыскивают, опознают, интерпретируют. Значение производится понимающим разумом и его пользователями в любых разговорных обстоятельствах. Отношение «концепт» и «смысл» различаются от отношения «концепт» понятие. «Понятие» - это общее и отвлеченное значение, а «смысл» - индивидуально изменчив.

Поэтическое значение в прямом тексте поэтического дискурса изменяются, обобщаются, связываются с иными значениями или рассыпаются на несколько новых. Некоторые теряют свою важность. В поэтическом дискурсе есть принципы раз делать макроконцепты и субконцепты [Алефиренко 2005: 67-72]. Одним из устойчивых культурных значениях считается концепт «Поэзия», а концепт «Певец» можно сказать его версией, выражающей в поэтическом дискурсе начала 20 века. Символический смысл показывающих эти значения слов певец и это описаны самим образованием поэзии.

Поэзия как вид искусства синестетична. Научная работа заявляет что слово – самая простая форма поэзии – взаимосвязаны крепко, едино с

компонентом мелодичным. Самые первые слова на дальнейшей стадии, после образования речи патогномической ступени, скорее всего, пелись или выкрикивали. Еще со звуками человека связана жестикуляция. В данном случае членораздельная речь, принимает второе место, изменялась преобразовавшись восклицанием: примерные песни без слов.

Поэзия – это музыкальность, такт, музыка, звучание существует в ней с зарождения. Смысловое понимание степеней культуры находит свое олицетворение в искусственном языке [Маслова 2004: 256]. Взаимосвязь поэзии и музыки устанавливалось в обороте поэта, воспевает любовь.

В. И. Даль, тоже показывает на взаимосвязь поэзии и музыки: *Петь кого, что – воспевать, славить пений, стихотворением; описывать, изображать поэтически. Пою или песнь – стихи, назначенные для песни, слова песни – лирическое стихотворение, ода, псалом, песнопение, или отдел эпической поэмы, глава.*

Поэт в российской поэзии – это музыкант. Значение «Певец» предполагает в себе о поэзии как о песни, о поэте как о певце. Все составные значения «Певец» получает мечтательный и культурный смысл в поэтических текстах поэтов пушкинской прозы. Художественный российский дискурс имеет связь с двумя поэтическими установками. С одной стороны он должен западноевропейский поэтический дискурс, его мечтательной сущностью, относящегося к имени Жд. Байрона. С другой стороны он считается результатом сформированных ценностей в российском поэтическом мастерстве. В российском поэтическом дискурсе 18 века, поэт становится певцом.

Для поэтического дискурса начала 19 века свойственны такие образованные значения концепта «Певец». Ср. у Г. Р. Державина: *Тебе в наследие, Жуковский, Я ветху лиру отдаю.*

В общем смысле в поэзии начала 19 века в концепте «Певец» сформировали главные понимания о поэте. В данное время в концепте Певец» создаются и лично – поэтические значения. Напротив концепта «Певец» находится субконцепт «Пророк»: *Восстань, пророк, и виждь, и внемли,*

Исполнись волею моей, И, обходя моря и земли, Глаголом жги сердца людей
(Пушкин. «Пророк»).

Значение концепта «Пророк» - один, не нужный, которого гонят, который всегда говорит правду.

Певец и пророк разделены в промежутке дискурса. Очень редко они находятся вместе в одном образе: О сонм глупцов бездушных и счастливых! Вам нестерпим кровавый блеск венца, Который на чело певца Кладет рука камень, столь поздно справедливых! ... Пророков гонит черная судьба; Их стерегут свирепые печали (Кюхельбекер «Участь поэтов»).

Концепт «Певец» показан немного лучше как в численном, так и в качественной связи. Но его значения со временем изменяются, а если он к началу 20 века перевоплощается.

Преобразование значений концепта «Певец» в поэтическом дискурсе совокуплены с чертами работы автора, как речевого субъекта.

Изменения значений концепта «Певец» подвергается в поэзии М. Ю. Лермонтова и Н. А. Некрасова. Их поэтическая работа очень успешна и не заканчивается воссозданием сформировавшихся «смысловых норм».

Изменение поэтического концепта – данный, постоянный, смешанный процесс и который бывал в прошлом тексте в пределах макроконцепта. В поэтическом дискурсе возникает поправка составных элементов концепта, таким образом, изменяются и его познавательные значения. В данном образце и меняются идейные составные части культурного значения «Певец», изначально говорится об недоверии, в их одобрительном культурном смысле, свойственном для «золотого века» российской поэзии, а затем они передвигаются из одобрительной позиции в неодобрительную смысловую концептуальную область. Вместо них становятся близкие по родству концепта «Пророк». Некие значения («вдохновенность, сладкогласие»), отходят на второй план значения.

Первый из значений концепта – «гражданственность»; изначально стоявшие на краю, переходят в атомную позицию. Со временем отходит за

поэтический дискурс и основной представитель значения – слово певец. Оно замещается в поэтическом дискурсе 20 века словом поэт.

В качестве основного устройства изменения значений становится интертекстуальность – видимое и закрытое цитирование в промежутке поэтического дискурса. Реформирование смысловых значений часто взаимосвязаны с раскрытым обсуждением, которое разработчики поэтических текстов вели со своими предшественниками и современниками. Поправка смысловых значений объяснена общей цепью соединенных экстралингвистических обстоятельств: поправкой литературного процесса в целом, заменой литературных течений, поправкой общественной теории общества.

Следовательно, в промежутке поэтического дискурса под воздействием экстралингвистических обстоятельств возникает изменение семантических значений концепта, в следствии которой происходит видоизменения, начения или смене его иными концептами.

Ценностно-концептуальный вариант концепта «Певец» поставлен и определен в поэтическом дискурсе начала 19 века. В применении лексема «Певец» в начале 20 века прежде всего применяется / принимается в уже соединенных внутренних смысловых правилах, знаком как поэту, так и читателю. Но, в поэтическом творчестве данного периода смысл, уже похожий на потерявшую изначально выразительность и образность метафоре.

Главный представитель концепта лексема певец – появляется либо в текстах которые предъявляют требования на краткость (*Хочу я быть певцом и гражданином – С. Есенин*), или в поэтическом подражании мечтательной поэзии, или в видных заимствованиях из поэзии 19 века. Но все же поэтический дискурс 20 века проявляет интерес к глубоким значениям уходящего концепта. Показанный в поэтическом дискурсе концепт «Поэт» останавливается на тех же только перевоплощенных значениях, где оценочно – образная сущность концепта объединена как раз с теми перевоплощениями, которые эти значения выдержали. Данные перевоплощения связаны с передовым недостатком

сформировавшейся смысловой нормы. А в поэтическом дискурсе недостатки смысловой нормы представляют новейшие явления – смысл формирует новейшие образы, реальность новейшего объяснения.

В поэтическом дискурсе 20 века меняются правила представления концепта:

1). Поэзия – это не гармоничное, не звучащее пение, а поэзия – пение – вопль: *О души бессмертный дар! Слезный след жемчужный!* (Цветаева).

2). Поэт может произносить разные неблагозвучные звуки: *Какого ж я рожна Орал в стихах, что я с народом дружен?* (Есенин).

3). Поэзия – это заболевание: *Жестче, чем лихорадка, оттрепет, И опять весь год ну гу – гу* (Ахматова).

4). Творчество – это мучения, необходимая тяжелая работа: *Я пел тогда, когда был край мой болен* (Есенин).

5). Поэзия поэта на поэзию не соответствует с позицией писателя: *Поэзия не в том, совсем не в том, что свет Поэзией зовет* (Бунин).

6) Поэзия – последний час (конец) для поэта: *Пел же над другом своим Давид, Хоть пополам расколот!* (Цветаева).

7). Поэзия – защита, избавление: *Если б не сошел в Аид Сам, а послал бы голос Свой, только голос послал во тьму, Сам у порога лишним Встав, - Эвридика бы по нему Как по канату вышла...* (Цветаева).

Из данного разбора разговорно – семантического перевоплощения художественного концепта, приводит к замене поэтической картины мира, что определяется характерной речевой личностью творца слова в любой период времени. Данного типа перевоплощения, которые образуются в разговорном промежутке поэтического произведения, происходит на разговорной «почве» словестного мастерства: из потенциала поэзии, экстралингвистических факторов концептуальновыпиющего дискурса, преимуществ языкового индивида каждого поэта.

В лингвистике сегодняшнего времени значимый смысл отдается изучению чувственных концептов: труды Н.В. Дорофеевой, А.А. Залевской,

Н.А. Красавского, В.И. Шаховского. Под чувственным концептом вместе с Н.А. Красавенским мы осознаем « национально, культурно описанное, сложнейшее системно – синтаксическое словесно, лексически проведенное основание, которое состоит на основе понятий и которое содержит в себе кроме определения культурную ценность, морально заменяющее личности в процессе рефлексии и коммуникации постоянно в одинаковом порядке предметы, создающие связь к ним личности [Красавский 2008: 376]. В. И. Шаховский в своих трудах подчеркивает значимую роль трудностей эмоционального замысла в изучении языка, традиций, чувственного осознания, а еще когнитологии [Шаховский 2004: 230].

Понимание значимой роли чувств в общении людей сопутствовало образованию разных типологий в примыкающих сторонах знаний. Ни одна не является разносторонней. П.В. Симонов наблюдает, что «всякая типология чувств является лишь занавесом для не всегда воспринимаемой и одобряемой типологии людских нужд [Симонов 1997: 320-328]. К. Изарда подчеркивал такие ключевые чувства: торжество, изумление, боязнь, восторг, любовь, грусть, ярость, обиду [Изард 1980: 440].

В своих работах К. Изард выделяет, что без разницы какое чувственное состояние, может быть усиленно, по – другому возбуждено, добавлено, отмечено или восполнено определенными цветовыми совокупностями [Изард 1980: 440]. Это значит, что люди понимаю цвета благодаря определенным предметам. И они влияют на внутренний мир личности по – разному, даже возможно изменение всего.

В большинстве трудов выделяется вот такая черта: «цвет вызывает чувства», а не по - другому и поэтому, цвета остаются в памяти в той же форме, в которой мы их увидели. Цветовая запись действительно применяется в этих стилях литературы как выразительное и разностороннее описательное средство, но по структурной концентрированности и чувственной ярости, даже в самом маленьком текст первое место отводят к поэзии. Многочисленные примеры

можно привести поэзии российских авторов: С. Есенина, М. Цветаевой, А. Блока, В. Маяковского, Б. Пастернака и других.

Как художник ощущает окружающий мир и рисует конкретными красками свои картины, так и у мастера слова есть свое понимание о мире и свои личные преимущества при отборе словесных методов для изображения, включая и чувствительные преобразования героя, отталкиваясь на культурное достояние своего общества.

В стихах С.А. Есенина лексемы со значением цвета соотнесены с чувствительными концептами, и они были разделены на зоны.

К первой есенинской зоне смысловой области были приписаны лексемы, связанные в лексико-смысловые классы и выдвигающие свою лексему, имеющую такие свойства: присутствие первоначальности цветового обозначения при наличии переносного смысла, возможность становления от этих цветовых обозначений разных сложнейших образованных слов, высшая подробность их применения.

Отталкиваясь от вышесказанного, наиболее важным по насыщенности в лирике С. А. Есенина считаются такие лексико – смысловые классы: синий, белый, золотой, красный, голубой, черный, желтый, зеленый, розовый, серый, серебряный, коричневый. В число всякого лексико – семантического класса вступают лексемы, считающиеся слововоспроизводственными перевоплощениями ведущей, а еще цветное обозначение, свойственное по характеру и наполненности. Цвет осуществляет выразительную, знаковую функцию, а так же служит значимым методом психического разбора героя и заявлением целей автора.

Поэтому, отталкиваясь от названных цветовых свойств, преимущество соединения синего, золотого и белого, а еще белого, синего, красного можно именовать действующей палитрой, созидающей, на доброжелательного человека которым считается описываемый автором. Благодаря словам, соответствующих палитре, авторы смогли показать тонкие чувственные оттенки, показать именно близкие приемы души.

Любимые цвета Есенина – синий и голубой: концепту синего цвета выделяется приблизительно 17%, а концепту голубого – приблизительно 9%. Для Есенина синий это главный важный прикладной цвет. В мире Есенина лексема «синий» показывает чувственный смысл «любовь»: *любовь к земле, к лугам и травам, лесам и озерам, есть в строках многих стихотворений («Васильками сердце светится, горит в нем бирюза. / Я играю на тальяночке про синие глаза» [Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха,]) [Есенин 1977: 186], обозначающая единица лексемы «синий». Синий и голубой по ценностям являются цветом символическим, значившим «исключительность» [Аллектерова; Введенская; Зимина 2005: 333]: «И в небе темно – голубом / Сам бог витает над селом» [Село, 5].*

Так же в красках автора есть и желто – золотой цвет: *«Скоро белое дерево сронит головы моей желтый лист...» [Закружилась листва золотая].* Лексема «желтый» в есенинской лирике показывает чувственный смысл «разуверения», впечатление ненужности: *«Одержимый тяжелой падучей, / Я душой стал, как желтый скелет» [Ты прохладой меня не мучай].* А лексема «золотой» показывает концепт «изумление», - это чувство, которое наступает при соответствии объекта с разными законами, правилами. Автор заглядывается, изумляется природой, поэтому он не обожает «золото»: *«Золото холодное луны, / Запах олеандра и левкоя» [Гори, звезда моя, не падай].* Очень насыщенно показана ассоциативная единица лексемы золотой: *«Капли жемчужные, капли прекрасные, / Как хороши вы в лучах золотых» [Капли].*

С. Есенин очень сильно чувствовал свет и тени своего периода: тяжелый драматизм и война новейшего со старым, не мог не отзываться в его поэзии, но в лирики Есенина распространены лексемы, выражающие смысловую область «Свет».

Можно сделать вывод, автор предпочитает цветное обозначение для представления чувственных концептов. Но нужно подчеркнуть, что применяемые цветовые обозначения отражают разные чувственные смыслы, это

считается результатом воздействия культуры и индивидуального чувственного состояния автора на разных промежутках их жизни.

§2. Экспрессивно-стилистическая функция метафоры в художественном дискурсе С. Есенина

Согласно определению Дж. Лакоффа и М. Джонсона, метафора – это понимание и переживание сущности одного вида в терминах сущности другого вида. В теории концептуальная метафора имитируется как взаимосвязь двух познавательных систем или зон – зоны материала и зоны смысла. Зона смысла, организовывается по сходству зоны материала (источника), по другому между ними встанет метафорические изображения [Лакофф., Джонсон 2004: 185]. Над определением «метафора» работали такие ученые как, А. Н. Баранов, Ю. Н. Караулов [Баранов, Караулов 1994: 351], Н. А. Кожевников [Кожевникова 1988: 145-165], Н. И. Маругина [Маругина 2008: 42-52], Б. П. Иванюк [Иванюк 1998: 252], Т. А. Дубовая [Дубовая 1997: 33-45], В. Н. Ярцева [Ярцева 1990: 685] и другие. Ж. Фоконье и М. Тергнер заходят за пределы метафорического изображения из области цели в область – мишень и проектируют новейший когнитивный промежуток - бленд. Когнитивный промежуток берет из начального промежутка только часть системы и формируется для восприятия определенным обстоятельством или текстом. В основании когнитивного приема находится устройство концептуальной интеграции.

Под концептуальной интеграцией современные учёные представляют ключевой познавательный процесс, который происходит по конкретной программе на разных этапах обобщения и носит четкую систему, которая содержит в себе изначальные промежутки, равные промежутки и соединительные промежутки либо бленд.

Бленд, считается основной системой в концептуальной интеграции. Он не напрямую берет из изначального промежутка, а заимствует часть его с состава и формирует новейший психический промежуток, через сложнейшее

познавательное производство в разуме создаются новейшие значения, другими словами, создание бленда считается подвижным познавательным процессом, который складывается в процессе размышления, свойственной особенностью их считается индивидуальность.

Разбор стихотворений Есенина, которые строятся на основе концептуальной интеграции, которая имеет в себе изначальные промежутки, равные промежутки и бленд[5, с. 97-101].

Рассмотрим пример:

<i>Как бежит по степям,</i>	<i>Милый, милый, смешной дуралей,</i>
<i>В туманах озёрных кроясь,</i>	<i>Ну куда он, куда он гонится?</i>
<i>Железной ноздрей храпя,</i>	<i>Неужель он не знает, что живых коней</i>
<i>На лапах чугунных поездов?</i>	<i>Победила стальная конница</i>

(«Сорокоуст», 1920) [Есенин 1973: 122].

В России в начале 20 века был период индустриализации. Процветающий индустриальный город наносит огромный вред деревни в которой живут люди. Автор волнуется за деревню и окружающую среду. Он страдает. Автор написал, что конь стальной.

Рассмотрим пример:

До вечера она их ласкала,
Причесывая языком,
И струился снежок подталый
Под теплым ее животом.
А когда чуть плелась обратно,
Слизывая пот с боков,
Показался ей месяц над хатой
Одним из ее щенков.
И глухо, как от подачи,
Когда бросят ей камень в смех,
Покатились глаза собачьи
Золотыми звездами в снег («Песнь о собаке», 1915) [Есенин 1973: 63].

Автор рассказывает, о настроении собаки. Изначально собака была счастлива, она любила, ласкала своих щенков, затем хозяин убил щенков и она в печали. Автор показывает, какими жестокими и холодными могут быть люди. Бленд:

1) равнодушие и жестокость между людьми;

любовь поэта к обиженному человеку.

Через бленд показана общественная ситуация и переживания.

Рассмотрим пример:

Я последний поэт деревни,

Скромн в песнях дощатый мост.

За прощальной стою обедней

Кадящих листвой берез.

На тропу голубого поля

Скоро выйдет железный гость.

Злак овсяный, зарею пролитый,

Соберет его черная горсть... («Я последний поэт деревни...», 1920)

[Есенин 1973: 122].

В данное время новый город ломает деревню, в которой есть жизнь. Автор боится за деревню и окружающую среду. Он разочарован. Он излагает, что он последний автор деревни. Бленд в стихотворении:

индустриальный город разрушает жизненную деревню;

1) Поэт переживает за природу.

Через бленд показаны общественные ситуации и переживания поэта.

Следовательно, можно сделать вывод об главной идеи бленда, который состоит в восприятии людской обстановки и испытаний человека. Бленд считается подвижным, познавательным процессом, который формируется на основе взглядов, при взаимосвязи концептуальных зон формируется новейший психический смысловой промежуток.

§ 3. Фразеологические образы в художественном дискурсе С. Есенина

Именуя язык поэмы «Пугачёв» труднейшим, ученые обращаются к сложнейшим очеркам [Галиева 2014: 172-177; Кузнецова 2008: 206; Федосеев 2013: 56-59; Шведова 2004: 21], флоро- и анималистическим метафорам [Борзых 2011: 239-243]. Но фразеология поэмы не становилась предметом особенного подробного исследования. Возобновляя изучения есенинских фразеологий [Калёнова 2015: 134] перейдем к фразеологическим единицам поэмы через призму познавательно – логический пример, представляющий разбор значений символов непрямо образованной номинации в их логическом осуществлении [Алефиренко 2011: 16-27; Самарина 2013: 178-181]

В результате сплошной выборки в поэме обнаружено 22 фразеологические единицы. Более частыми выявлялись фразеологическая единица *к черту* «грубо-прост. вон, прочь (гнать, прогонять)» [Фразеологический словарь 1997: 370-371] (4 фразеологических применения), *чёрта ли* в значении ‘прост., пренебр. едва ли важно что-либо, сомнительно’ [Фразеологический словарь 1997: 370] (2 фразеологических применения) и междометная ФЕ *боже мой* в значении ‘разговорно экспрессивное выражение восхищения, тревоги, огорчения и т.п.’ [Фразеологический словарь 1997: 38] а еще в двух фразеологических применениях. Динамично С. А. Есенин применяет фразеологические единицы с элементами *бог и черт*: фразеологические единицы – единицы с элементами *бог* составляют 15%, а с элементом *черт* – 30% от совместной численности символов познавательно – логического примера.

Чёрта ль с того, что хотелось мне жить?

Что жестокостью сердце устало хмуриться? [Есенин 1998: 31].

Употребление эмотивной фразеологической единицы *чёрта ль с того* в определении «прост., пренебр. едва ли важно что-либо, сомнительно» [Фразеологический словарь 1997: 370] заполняет выражение эмотивно – оценочными единицами. Темперамент эмотивных единиц раскодирован при восприятии текста целиком, что указывает об основном значении при

рассмотрении фразеологической единицы в дискурсе: фразеологическая сема информирует о том, что в выражении воплощаются чувства, а оповещение о норме единицы вербализуется иным методом, ср.: *что с того, что хотелось мне жить?*

Идиома с элементом «бог» передает позитивные чувства, а с элементом «черт», негативные чувства. [Шведова 2004: 7].

Он ушёл, этот смуглый монголец,

Дай же Бог ему добрый путь.

Хорошо, что от наших околиц

Он без боли сумел повернуть [Есенин 1998: 15].

Фразеологическая единица дай бог в определении «желать кому – то успеха в чем – либо» [Фразеологический словарь 1997: 174], она же фигурирует в полноценной объективации материала, концептуальная система фразеологической единицы с смысловыми системами лексем *добрый*, *хорошо*. Частотность фразеологической единицы с элементами *бог* и *черт* объясняется тем, что они «проявляют одностороннее отношение выражения, описывают чувствительную область личности» [Шведова 2004: 7].

Смысловое значение фразеологической единицы противоположна обратными по эмотивно – оценочной шкале ассоциированных иных речевых единиц: *«Слава Богу! Конец его зверской резне, // Конец его злобному волчьему вою»*. [Есенин 1998: 50] Лексеммы *зверский*, *злобный*, *волчий*, обладающие негативными эмотивно – оценочными единицами, которые работают в формировании очертания. Лексический повтор и применение фразеологической единицы, *слава богу*, принимает участие в объективации чувствительными положениями человека, который говорит.

Полиэмотивная междометная фразеологическая единица, *боже мой*, применяется писателем в двух текстах и в двух этих примерах объективирует чувства изумления, например: *«Боже мой, что я слышу? Казак, замолчи!»* [Есенин 1998: 47].

Ученые выдвигают на первый план в роли одного из методов формирования выразительности текста фразеологическое концентрирование [Семущина 2011: 138-141]. В поэме данное средство осуществляется в различных вариантах, к примеру, повтор одной и той же фразеологической единицы: «*К чёрту! К чёрту предателей!*» [Есенин 1998: 14]. Фразеологическое концентрирование данного вида обновляет эмотивно – оценочные единицы фразеологического смысла, обращая их концептуальным основанием смысловой системы выражения.

В тоже время с повтором в выражении может быть введена фразеологическая единица:

Больно, больно мне быть Петром,

Когда кровь и душа Емельянова.

Но... к чёрту всё это, к чёрту!

Прочь жалость телячьих нег! [Есенин 1998: 28].

Повтор междометной фразеологической единицы к черту вызывает ярость, напряженность чувственного положения говорящего человека. Вместе тем, в семантической системе выражения увеличивается расположение эмотивно – оценочных единиц.

Реализуя область художественного очертания фразеологией, С. А. Есенин показывает системно – смысловые изменения, каждая из которых единственна и потому достойна огромного внимания. Так, в вышепоказанном четверостишие была найдена фразеологическая единица телячьей нежности, которая перевоплотилась: «*Прочь жалость телячьих нег!*» [Есенин 1998: 28]. Элемент нежности, сменяется на элемент нег, а единица расширяет раскрытую метафору, обращаясь в ее смысловой центр.

Таков эпизод поэмы, показывающий применение фразеологического средства в структуре выразительных методов:

Кто, странник? Что бродишь долом?

Что тревожишь ты ночи гладь?

Отчего, словно яблоко тяжелое,

Виснет с шеи твоя голова?

Изменение фразеологического очертания фразеологической единицы вешать голову в определении разговорной экспрессии, «прибегать в отчаяние» [Фразеологический словарь 1997: 74] - сложнейшая умственно – смысловая конструкция, в итоге которой происходят эмотивно – оценочные и фактически – образные семы. Л. А. Борзых, изучая характеристику флоропоэтики С. А. Есенина, объявляет: Изначально писатель пользуется яблоневым обликом, описывая основной мир чувствительного действующего лица «Пугачева» [Борзых 2011: 240]. Переделанная единица становится элементом художественного очертания, формирующего раскрытой метафорой.

Речевая игра с фразеологическими очертаниями, находится и в ином элементе поэмы: «*Стой, атаман, довольно // Об ветер язык чесать*» [Есенин 1998: 15]. Фразеологическая единица чесать язык в определении «*пропросту трепаться*» [Фразеологический словарь 1997: 366], передается системно – смысловому умению, особенно распределению комплексной структуры единицы, которая несет поправки семантической системы. Лексема *ветер*, рассматривается как элемент фразеологической семы ‘бросать слова на ветер’, или другими словами, метод усечения поддерживает смысловую систему фразеологической единицы при уменьшении комплексной структуры. В итоге данных изменений и денотативные, и коннотативные семантические компоненты, выполняют взаимную работу, объективируют общий объем материала.

Фразеологическая единица применяется как символ, с усиленной коннотативной семантикой, обладатель коннотативных значений:

И теперь по всем окраинам

Стонет Русь от цепких лапиц.

Всех связали, всех взневолили,

С голоду хоть жри железо [4, с. 9]

Лексический повтор заостряет внимание на масштаб и глубину излагающего чувственного компонента. Элемент *жри* владеет ограниченным

стилистическим оттенком, а стилистическая единица делается фрагментом фразеологического смысла фразеологической семы и информирует о его просторечном нраве, отрицательным чувственно – оценочным значение единицы. Исходя из этого, коннотативные стилистические и эмотивно – оценочные единицы принимают участие в организации семантики выражения.

Фразеология поэмы С. А. Есенина «Пугачев», описываемая через призму умственно – понятийного процесса, оказывает как содержательный языковой резерв, предназначенный описанию широкой области материала в дискурсе, так и в тоже время, изменение фразеологической единицы, применяются для выставление наиболее востребованных для этого действия коммуникации семантических компонентов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дискурс художественного произведения существенно отличается от иных типов дискурса. В нем формируются особенные взаимные отношения и действия между автором и читателем, отношение к реальности, которая нас окружает, собственные познания о мире.

Благодаря жанру, тематике и идеологии, которые разнообразны, художественный текст имеет дискурсивное многообразие. Именно в связи с этими различительными характеристиками, рассмотрение дискурсов художественных произведений вызывает у многих лингвистов огромный исследовательский интерес.

Процесс влияния художественного дискурса на читателя реализуется с помощью структурных и речевых принципов: структурные принципы обращаются к идее, находившейся за устными символами и основанные на знаниях в понимании человека, речевые осуществляют смысловую многоуровневость текста, актуализацию слова, внутренних значений, возникающих и обеспечивающих иные взгляды на мир и его отношение сложности, концептуальные расширения.

Бесспорным является тот факт, что стихотворения Есенина взаимосвязаны с культурой своего периода. Онтологический образ лирики Есенина

способствует пользователям различных течений понимать, исследовать самый процесс изменения стихийного течения жизни в текстуальном мастерстве слова.

Анализ художественного дискурса С. Есенина подтвердил положение о том, что в поэтическом дискурсе 20 века меняются правила представления концепта. Особую роль в реализации авторского дискурса Есенина играют цветообозначения, фразеологизмы и метафорические образы.

Поэт старался описать жизнь бытие, изобразить её духовное пространство просто и ярко. Онтологический образ лирики Есенина позволяет читателям понимать, исследовать самый процесс изменения стихийного течения жизни в текстуальном мастерстве слова.

Автор предпочитает цветное обозначение для представления чувственных концептов. Но нужно подчеркнуть, что применяемые цветовые обозначения отражают разные чувственные смыслы, это считается результатом воздействия культуры и индивидуального чувственного состояния автора на разных промежутках их жизни.

Фразеология поэм С. А. Есенина понятийного процесса, оказывает как содержательный языковой резерв, предназначенный описанию широкой области материала в дискурсе, так и в тоже время, изменение фразеологической единицы, применяются для выставление наиболее востребованных для этого действия коммуникации семантических компонентов.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алефиренко Н. Ф. Когнитивно-прагматическая субпарадигма науки о языке [Текст] / Н. Ф. Алефиренко // Когнитивно-прагматические векторы современного языкознания: сб. науч. тр - М.: Флинта; Наука, 2011. - С. 16-27.
2. Алефиренко, Н. Ф. Поэтическая картина мира и ее отражение [Текст] / Н. Ф. Алефиренко // Художественный текст и языковая личность. – Томск, 2005. - С. 67 – 72.
3. Анненский, А. Собрание сочинений [Текст] : в 2 т. / А. Анненский - М., 1984.
4. Арутюнова, Н. Д. Дискурс [Текст] / Н. Д. Арутюнова // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. 2-е изд. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. — С. 136–137.
5. Арутюнова, Н. Д. Метафора и дискурс [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры. - М, 1990. - С. 137.
6. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1.[Текст] / А. Н. Афанасьев. – 416 с. – С. 59 – 77.
7. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. - М., 1986.
8. Баранов, А. Н., Караулов Ю. Н. Словарь русских политических метафор [Текст] / А. Н. Баранов, Ю. Н. Караулов. - М.: Помовский и партнеры, 1994. - 351 с.
9. Бенвенис, Т. Э. О субъективности в языке [Текст] / Т. Э. Бенвенис // Общая лингвистика. Глава XXIII. – М.: Прогресс, 1974. –С. 282-300.
10. Бергер, П., Лукман. Т. Социальное конструирование реальности [Текст] : Трактат по социологии знания / П. Бергер; Т. Лотман // Пер. с англ. Е. Руткевич; Моск. филос. фонд. — М.: Academia- Центр; Медиум, 1995. — 323 с.

11. Бессонова, Л. Е. Коммуникативные аспекты политического дискурса [Текст] / Л. Е. Бессонова // Учебные записки Т.Н.У. им. В. И. Вернадского. - Т.16(55) . - №1: филологические науки. – Симферополь, 2004. – С. 22 – 27.
12. Блок, А. Собрание сочинений [Текст]: в 6 т / А. Блок - М.: ГИХЛ, 1962.
13. Блок, А. Собрание сочинений [Текст] : в 8-ми томах, т. 3 / А. Блок. - М, 1960.
14. Богданов, В. В. Текст и текстовое общение [Текст] / В. В. Богданов — СПб.: Изд-во С.-Петербур. гос. ун-та, 1993. — 68 с.
15. Борzych, Л. А. Поэма С. А. Есенина "Пугачёв": художественная функция растительных образов [Текст] / Л. А. Борzych // Вестник Тамбовского университета. Серия "Гуманитарные науки" - 2011. - № 12 (104). Ч. 1. - С. 239-243.
16. Боротько, В. Элементы теории дискурса [Текст] / В. Г. Боротько — Грозный: Изд-во Чечено-Ингуш. гос. ун-та, 1981. — 133 с.
17. Бунин, И. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи [Текст] / И. Бунин. - М, 1990.
18. Галиева, М. А. Образ корабельный в поэме С. А. Есенина "Пугачёв" [Текст] / М.А. Галиева // Казанский педагогический журнал. - 2014. - Т. 106. - Вып. 5. - С. 172-177.
19. Галеева, Н.Д. Параметры художественного текста и перевод: Монография [Текст] / Н. Д. Галеева — Тверь: ТвГУ, 1999. — 155 с.
20. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И. Р. Гальперин. - М, 2007. — 148 с.
21. Гумилёв, Н. Собрание сочинений [Текст] : в 2 т / Н. Гумилёв - М., 1982.
22. Дейк, Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация [Текст] / Т. А. ван Дейк. – М.: Прогресс, 1989. – 307с.

23. Дубовая, Т. А. Метафора как модель смыслопорождения в науке [Текст] / Т. А. Дубовая // Лингвистические явления в системе языка и в тексте. - Волгоград: Изд-во ВГУ, 1997. Вып. 1. - С. 33-45.
24. Есенин, С. А. Полное собрание сочинений [Текст] : в 7-ми т. / С. А. Есенин - М.: Наука: Голос, 1998. - Т. 3. - 720 с.
25. Есенин, С. А. Стихотворения. Поэмы / под ред. М. Чеховской [Текст] / С. А. Есенин.- М.: Художественная литература, 1973. - 371 с.
26. Есенин, С. Собрание сочинений в пяти томах [Текст] : т.5. / С. Есенин. - М, 1961.
27. Есенин, С. А. Собрание сочинений [Текст] : в 6 т. Т. 1, 2, 3, 4. – М.: Художественная литература, 1977.
28. Есенин, С. Собрание сочинений [Текст] : в 2 томах / С. Есенин - М.: ГИХЛ, 1967.
29. .Замятин, Е. Р. "Мы" – Повести – Рассказы – Пьесы – Статьи – Воспоминания [Текст] / Е. Р. Замятин. - Кишинев, 1989.
30. Захариева, И. Чувство родины в дореволюционной поэзии Есенина [Текст] / И. Захариева // Болгарская русистика, 1978.
31. Звегинцев, В. А. Предложение и его соотношение к языку и речи [Текст] / В. А. Звегинцев. — М.: МГУ, 1976. — 307 с.
32. Иванюк, Б. П. Метафора и литературное произведение. Черновцы: Рута. [Текст] / Б. П. Иванюк, 1998. – 252 с.
33. Изард, К. Эмоции человека. [Текст] / К. Изард. - М.: Издательство Московского ун-та, 1980. - 440 с.
34. Калёнова, Н. А. Словарь эпистолярной фразеологии С. А. Есенина [Текст] / Н. А. Калёнова. - Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2015. - 134 с.
35. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Текст] / В. И. Карасик. – Волгоград.: Перемена, 2004. – 390с.

36. Кожевникова, Н. А. Метафора в поэтическом тексте [Текст] / Н. А. Кожевникова // Метафора в языке и тексте. - М.: Наука, 1988. - С. 145-165.
37. Костомаров, Н. И. Славянская мифология [Текст] / Н. И. Костомаров, - М.: «Чарли», 1994. – 688 с.
38. Клибанов, А. Народная социальная утопия в России [Текст] / А. Клибанов. - М, 1977.
39. Красавский, Н. А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах [Текст] / Н. А. Красавский. - М.: Гнозис, 2008. - 376 с.
40. Кубрякова, Е. С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) [Текст] / Е. С. Кубрякова // Язык и наука конца XX века. – М.: Рос. Гуманит. Ун-т, 1995. – С. 144-238.
41. Кузнецова, А. Ю. Лингвострановедческий анализ поэтических произведений С. А. Есенина в аудитории филологов-иностранцев [Текст] / А. Ю. Кузнецов // III-IV уровни общего владения РКИ: дисс. ... к. пед. н. - М, 2008. - 206 с.
42. Кулибина, Н. В. Художественный дискурс как актуализация художественного текста в сознании читателя [Текст] / Н. В. Кулибина. - М, 2001. - С. 92.
43. Лакофф, Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём [Текст] / Дж. Лакофф., М. Джонсон // пер. с англ. - М.: Едиториал УРСС, 2004.- 256 с.
44. Маругина, Н. И. Когнитивный аспект перевода метафоры [Текст] / Н.И. Маругина // Язык и культура. - Томск, 2008. - С. 42-52.
45. Маслова, В. А. Когнитивная лингвистика: учебное пособие [Текст] / В. А. Маслова. – Минск.: ТетраСистемс, 2004. - 256 с.

46. Миллер, Л. В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория [Текст] / Л. М. Миллер // Мир русского Слова. Спб. - 2000. - № 4. - С. 39 – 45.
47. Мороховский, А. Н. Проблема текста [Текст] / А. Н. Мороховский // Текст и его категориальные признаки: сб. науч. тр. — К.: КГПИИЯ, 1998. — С. 5.
48. Маяковский, В. Собрание сочинений [Текст] : в 13 томах / В. Маяковский - М.: ГИХЛ, 1955 – 1961.
49. Панченко, Н.В. «Власть референции» в процессе композиционного построения художественного текста (на материале современной художественной прозы) [Текст] / Н. В. Панченко // Филология и человек. -2008. - №1.
50. Пришвин, М. Собрание сочинений [Текст] : в 8 томах / М. Пришвин - М., 1974.
51. Розанов, И. Литературные репутации. Работы разных лет [Текст] / И. Розанов. - М, 1990.
52. Серио, П. Как читают тексты во Франции [Текст] / П. Серио // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса / Пер. с франц. и португ. – М.: Прогресс, 1999. – С. 14-53.
53. Самарина, В. С. Основные подходы к когнитивному анализу фразеологизмов и паремий [Текст] / В. С. Самарин // Филологические науки. Вопросы теории и практики. - 2013. - № 12 (30). - Ч. II. - С. 178-181.
54. Семушина, Е. Ю. Фразеологическое насыщение контекста (на материале русского языка) [Текст] / Е. Ю. Семушина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. - 2011. - № 1 (8). - С. 138-141.
55. Симонов, П. В. Мозговые механизмы эмоций. Жрн. Высш. нервн. деят. Т. 47. Вып. 2. [Текст] / П. В. Симонов, 1997. - С. 320 – 328.

56. Слышкин, Г. Г. Дискурс и концепт (о лингвокультурном подходе к изучению дискурса) [Текст] / Г. Г. Слышкин // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. – Волгоград.: Перемена, 2000. – С. 38-45.
57. Соссюр, Фердинанд де. Курс общей лингвистики [Текст] / Ф. Соссюр – М, 1998.
58. Степанов, Ю. С. Между системой и текстом – дискурс [Текст] / Ю. С. Степанов // Язык и метод. К современной философии языка. - М, 1998. - С.
59. Туранина, Н. А. Словарь метафор В. Маяковского [Текст] / Н. А. Туранина. – Белгород, 1997. – 152 с.
60. Туранина, Н. А. Словарь образных средств С. Есенина [Текст] / Н. А. Туранина. – Белгород, 1998. – 72 с.
61. Успенский Б. А. Поэтика композиции [Текст] / Б. А. Успенский // Семиотика искусства. - М, 1995. — 360 с.
62. Славянская мифология. Энциклопедический словарь [Текст]. - М. - 1995.
63. Словарь синонимов русского языка [Текст] / Под ред. Л. П. Алекторовой, Л. А. Введенской, В. И. Зимина и др. - М.: АСТ, 2005. - 333 с.
64. Федосеев, А. Ю. Поэма С. А. Есенина "Пугачёв": технология продуктивного изучения [Текст] / А. Ю. Федосеев // Современное есениноведение. - 2013. - № 24. - С. 56-59
65. Шаховский, В. И. Категоризация эмоций в лексико – семантической системе языка [Текст] / В. И. Шаховский. - Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 2004. - 230 с.
66. Фразеологический словарь русского литературного языка [Текст]: в 2-х т. - М.: Цитадель, 1997. - Т. 1. - 397 с.; - Т. 2. - 396 с.

67. Шведова, Н. В. Фразеологизмы с компонентами "бог" и "чёрт" [Текст] : автореф. дисс. ... к. филол. наук / Н.В. Шведова. – Тюмень, 2004. - 21 с.

68. Ярцева, В. Н. Лингвистический энциклопедический словарь [Текст] / В. Н. Ярцева. - М.: Советская энциклопедия, 1990. - 685 с.

Список источников

69. Белозерова, Н. Н. Парадоксы дискурса [Электронный ресурс] / Н. Н. Белозерова // Languageandliterature. – 2002. – № 13. – Режим доступа: // <http://www.frgf.utmn.ru/journal/No13/journal.htm>.

70. Кибрик, А. , Паршин. П. Дискурс [Электронный ресурс] / А. Кибрик ; П. Паршин. – Режим доступа: // www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/.

71. Кулибина, Н.В. Художественный дискурс как актуализация художественного текста в сознании читателя [Электронный ресурс] / Н. В. Кулибина // Мир русского слова. — 2001. - № 1. – Режим доступа: <http://diplstud.ru/09/dok.php?id=010> (Дата обращения: 14 мая 2011 г.).

72. Серль, Дж. Р. Логический статус художественного дискурса [Электронный ресурс] / Дж. Р. Серль // РГГУ, литературно-философский журнал «Логос». — 1993. — № 3(13). - Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_03/1999_3_04.htm (Дата обращения: 11 мая 2011 г.).