

Современный подход к понятию “жанр” предполагает, что это понятие охватывает не только литературоведческий термин, но и некий набор универсальных текстов. Человеческая речь существует в виде конкретных высказываний с типичными конструкциями. Следовательно, не существует внежанровых высказываний. Вся языковая деятельность – это выбор жанров, что не исключает изменений в жанрах и жанровом репертуаре. Жанрами являются те текстовые образцы (и группы текстов), которые исторически сложились как таковые, т.е. существуют в общественном языковом сознании.

### **Библиографический список**

1. Арутюнова Н. Д. Жанры общения // Человеческий фактор в языке. М., 1992.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
3. Вежбицка А. Метатекст в тексте //Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. М., 1978.
4. Дементьев В. В. Изучение речевых жанров // Вопросы языкознания, 1997, №1.
5. Дементьев В. В. Фатические речевые жанры // Вопросы языкознания, 1999, №1.
6. Дискурс //Лингвистический энциклопедический словарь, М., 2002.
7. Почепцов О. Г. Речевой акт и организация дискурса // Человек и речевая деятельность. Харьков, 1989.
8. Федосюк М. Ю. Речевые жанры //Вопросы языкознания, 1997, №5.
9. Формановская Н. И. Речевой этикет и культура общения. М., 1989.

**А.И. Кушнарева**

## **ОСОБЕННОСТИ ИНОСКАЗАТЕЛЬНОГО ДИСКУРСА (на материале притч У. Голдинга)**

*Институт экономики, права и гуманитарных специальностей  
(Краснодар)*

В XX в. каноническая притча превращается в тип художественного сознания, способ осмысления художественной действительности в контексте общечеловеческой культурной традиции. С этим связано ее тяготение к символу, многозначному иносказанию. В современной модификации жанра своеобразно сочетаются “чувственная природа образа и осознанная сила идей” (5, 68). Эту диалектику жанра в каноническом варианте притчи отмечал и С.Аверинцев: “Притча интеллектуалистична и экспрессивна: ее художественные возможно-

сти лежат не в полноте изображения, а в непосредственности выражения, не в стойкости форм, а в проникновенной интонации” (1, 20-21).

В связи со сложностью определения притчи как жанра, в литературе XX в. возникли и укрепились понятия “притчеобразность”, “притчевость (указание на тип художественного мышления) и “парабола” (способ отражения структуры произведения). Современная притча является своего рода иносказанием, построенным на особом типе остранения материала (о термине “остранение” см.: 17), когда в основе сюжета лежит общеизвестная мысль – некая избитая истина морального характера – представленная под новым углом зрения.

Иносказание (по определению) подразумевает, по меньшей мере, два уровня восприятия притчи. Каждый из уровней восприятия получает свое вербальное выражение в словах, используемых автором в буквальном (словарном значении) или в переносном (образном) значении. Разница между буквальным и образным языком заключается лишь в том, что критерии для интерпретации образного языка не могут быть сведены к какой-то определенной системе соответствий. Язык репрезентирует наши знания о мире, отражая их в нашем сознании.

Под ментальной репрезентацией понимаются внутренние структуры, формирующиеся в процессе жизни человека, в которых представлена сложившаяся у него картина мира, социума и самого себя (12, 8). Теория ментальной репрезентации подчеркивает активную роль субъекта, конструирующего действительность, а не просто отображающего картину мира (13, 28). Мысленные образы отражают образы реального мира в том смысле, что отношения между объектами в уме аналогичны отношениям между зрительными образами; они отражают внутренние перцептивные события. Это явление получило у психологов название “изоморфизма второго порядка” (14, 291).

Понятие ментальной репрезентации как формы фиксации знаний о мире является центральным в когнитивной науке, так как ее задача – показать, как мозг строит и хранит внутренние модели внешнего мира, а также отражать и внутренний мир на основе впечатлений, воображения и фантазии. По мнению М.А. Холодной, в современной когнитивной психологии репрезентация рассматривается и в качестве инструмента приложения знаний к определенному аспекту действительности (16, 100).

Репрезентации могут выступать как содержание наших мыслей, а не как простые соответствия объектам внешнего мира, отражаемого в голове. Теория ментальной репрезентации подчеркивает активную роль субъекта, не только отображающего картину мира, но и конструирующего действительность. Ментальная репрезентация – это всегда порожденная самим субъектом ментальная конструкция, фор-

мирующая на основе внешнего и внутреннего контекста. Характер реконструкции этих контекстов определяет своеобразие умственного видения человеком той или иной конкретной ситуации (16, 103).

Основной единицей, которая выступает как родовой термин по отношению к различным типам ментальных репрезентаций, является концепт. Концепт принадлежит языку мысли и содержит единицы универсального предметного кода – УПК – термин Н.И. Жинкина (8). Язык мысли тесно связан и с внутренним (ментальным) лексиконом – вербальной частью концептуальной системы, представляющей собой набор языковых единиц из словаря. “Лексикон – неотъемлемая часть человеческой памяти, имеющая вербализованный характер... так или иначе связанная с обработкой информации в вербальной форме. Устройство внутреннего лексикона определяется тем, что с одной стороны – это аналог системы лексики национального языка, с другой – часть общей организации человеческого мозга” (11, 5).

Связь понятий концепт и ментальная репрезентация (ментальное образование) подчеркивается в исследованиях Г.И. Берестнева и А.П. Бабушкина. Так, Г.И. Берестнев отмечает большую масштабность ментальных репрезентаций – концептов по сравнению с понятиями (4, 48). А.П. Бабушкин считает, что концепт “определяет, как вещи связаны между собой и как они категоризируются” (3, 16) и предлагает свое определение концепта как дискретной, содержательной единицы коллективного сознания, отражающей предмет реального или идеального мира и хранимой в национальной памяти носителей языка в вербально обозначенном виде.

А.А. Залевская рассматривает ментальный лексикон как динамическую функциональную систему и средство доступа к информационному тезаурусу человека (9, 165) и выдвигает предположение о возможности соотнесения понятия ментального лексикона с системой кодов и кодовых переходов Н.И. Жинкина. В рамках этой гипотезы основным репрезентантом концепта является слово.

Под концептом в данной работе понимается мысленное образование, которое замещает в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода и является результатом столкновения словарного значения слова с личным и социальным опытом человека.

Когда человеческий язык фиксирует опыт, то это может происходить либо с помощью концептов, либо образов. Разница между концептами и образами заключается, в основном в том, что образы ассоциируются с эпизодической памятью и привязаны к контексту (ситуации). Концепты зависят от семантической памяти, фиксирующей значения слов, и практически не привязаны к контексту (ситуации). Образы используются для обмена информацией между людьми с об-

щим опытом и воспоминаниями; концептуальные системы важны для передачи новой информации за пределы круга общения. Образы более конкретны и воздействуют на чувства; концепты – абстрактны и имеют дело с мыслью. Богатство образов зависит от множественных и разнообразных ассоциаций, которые они вызывают; ясность концептов – от разбросанности (рассеянности) их структуры и относительно слабой фиксации их границ. Свобода ассоциаций в сфере образов возникает частично за счет эмоций и процессов восприятия; концепты обязаны своей прозрачностью когнитивным процессам.

Из существующих типологий концептов (наиболее полный обзор работ по этой проблеме см. в монографии И.А. Тарасовой (15), мы выделили дискурсную классификацию, которая предусматривает анализ концептов с точки зрения их использования в том или ином типе текста (дискурса). С этой точки зрения концепты распадутся на познавательные (научные), бытовые и художественные (10, 10-23).

Термин “художественный концепт” в отечественную науку ввел С.А. Аскольдов (2, 267-289). Художественный концепт сочетает в себе понятия, представления, чувства, эмоции, иногда даже волевые проявления. Основная функция художественного концепта – будить воображение читателя. Это вполне подтверждается процессом интерпретации текста, который требует неоднократных прочтений, открывая перед читателем все новые и новые смыслы. Иногда читатель, благодаря неопределенности возможностей интерпретации понимает текст лучше, чем сам автор. Связь элементов художественного концепта основывается на реальном опыте читателя, на богатстве его воображения и ассоциаций. Художественный концепт не есть образ, но он тяготеет именно к потенциальным образам и направлен на них. Художественные концепты заключают в себе потенциальную возможность раскрытия не только образов, но и чувств и настроений. Художественные ассоциации создаются особым подбором образов и слов с переносным значением. Перенос несет за собой большое количество ассоциаций (2, 275).

Одним из авторов англоязычных притч в XX веке стал У. Голдинг. Его наиболее известные произведения в жанре иносказания – это “Повелитель мух” (6) и “Шпиль” (7), основные проблемы которых сконцентрированы на изображении персонажей в их различных связях со злом.

Книги У. Голдинга читаются не менее чем на трех уровнях восприятия. С одной стороны, читателя привлекает сюжет – занимательная история с элементами приключения. С другой стороны, это – нравоописательное повествование, раскрывающее время и личность, принадлежащую этому времени. Следует подчеркнуть, что при этом

автор отказывается от дидактики — нравственный урок вырастает из рассказанных историй. И, наконец, это — философская парабола.

У. Голдинг прибегает к особому языку иносказания, воплощенному в словах-образах и словах-символах, вызывающих у читателя определенные ассоциации. В результате анализа текстов указанных притч были выявлены ряды ассоциативных слов-образов, которые У. Голдинг использовал для передачи глубинного (философского) смысла. К ним в первую очередь относятся названия простых предметов и явлений, которые наделены символическим значением (*рог, раковина, очки, огонь, кабаний череп, маска* в “Повелителе мух” и *шипль, собор, яблоня, камень, зеленая лента* в “Шпиле”).

Интересно отметить, что эти главные символы не обладают абсолютным значением. Их содержание не только меняется по мере развития сюжета, но оно зависит и от того, что в эти символы субъективно вкладывают главные герои. Так, кабаний череп для одного из героев “Повелителя мух” — персонифицированное зло, *Вельзевул с голосом школьного учителя* (179), у другого он вызывает злость и непонятный страх, а для третьего остается просто кабаньей головой. Собор в “Шпиле” выступает в роли *каменного корабля, каменной Библии; чертежа молитвы; молитвы в камне; человека, возносящего молитву; великого дома, ковчега, прибежища*. Шпиле для строителей в одноименном романе — объект их работы, а для главного героя — *мачта и огромный палец*, ассоциирующийся с “перстом указующим”, своего рода предупреждением. За указанными единицами стоят образы, наполненные глубоким философским смыслом. Собор как *священный фолиант, высеченный из камня*, *каменный Апокалипсис* и *могила* ассоциируются у читателей с будущей смертью главного героя.

На основании анализа текста романа “Шпиле” были выявлены следующие основные художественные концепты (далее — концепты), основанные на ассоциативных связях: *собор, шипль, страх, смерть, грех, наказание* и ряд других.

Концепт “собор” представлен следующим рядом: *каменный корабль; каменная Библия; священный фолиант, высеченный из камня; чертеж молитвы; человек, возносящий молитву; великолепная книга; воплощение молитвы в камне; великий дом, ковчег, прибежище, корабль; могила; кожа из стекла и камня, распяленная на четырех каменных ребрах* (всего 62 единицы).

Концепт “шипль” (как часть собора) включает следующий ряд: *мачта; огромный палец; сердце каменной книги; венец каменной книги; вершина молитвы; каменная глыба; каменный чертеж молитвы; исполнский шип; чертеж безумства; каменный Апокалипсис; каменная кожа на каменных костях; колпак; Джослиново безумство; давящая громада; каменный молот* (63 единицы).

Концепт “смерть” содержит следующие единицы: *надгробная плита; распятый на кресте своей воли; мертвая тишина; могила; раздавленная змея; язычок гаснущего огня; последний час; принести в жертву; распростертый скелет; выпасть из жизни; надгробие; воспарить над своим телом; миропомазание; меж ребер проросла веточка омелы; карающий ангел; принести жизнь (себя) в жертву; место для погребения; обрести мир (покой); преддверие ада; надгробная плита; мертвая хватка* (32 единицы).

Концепт “страх” представлен следующими единицами: *испить чашу до дна; страх подобен отраве; грозная неизбежность; липкие предчувствия ползли по телу; неотступное предчувствие; бежать к последней черте* (50 единиц).

Концепт “грех” включает следующие единицы: *есть от запретного плода; гордыня; погрязнуть в грехах; пламя зловещих костров* (48 единиц).

Анализ текста романа-притчи “Повелитель мух” дал следующие результаты:

Концепт *смерть* – 28 единиц; концепт *страх* – 60 единиц; концепт *грех* – 5 единиц.

В ходе исследования установлено, что указанные концепты можно укрупнить на основе соединительных элементов – цитат из Библии.

### Библиографический список

1. Аверинцев А.А. Притча // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 305.
2. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. М., 1997. С. 267-289.
3. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. Воронеж: Изд-во Воронеж ун-та, 1996. – 104 с.
4. Берестнев Г.И. О “новой реальности” языкознания // Филологические науки. 1997. №4. С. 47-56.
5. Бочаров А. Свойство, а не жупел // Вопросы литературы. 1977. № 5. С. 68.
6. Голдинг, У. Повелитель мух: Роман / Пер. с англ. Е. Суриц. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 256 с.
7. Голдинг У. Шпиль: Роман / Пер. с англ. В. Хинкиса. – СПб.: Азбука, 2000. – 269 с.
8. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. М.: Наука, 1982.
9. Залевская А.А. Введение в психолингвистику. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. – 382 с.
10. Красавский Н.А. Концепт “печаль” (опыт лингвокультурологического анализа русских и немецких пословиц) // Аксиологическая лингвистика: проблемы изучения культурных концептов и этносознания. Волгоград: Колледж, 2002. С. 10-23.

11. Кубрякова Е.С. Лексикон как компонент языковой способности человека // Английский лексикон в лингвистическом и культурологическом пространстве: Сборник научн. трудов МГЛУ. М., 1992. Вып. 400. С. 4-12.
12. Ментальная репрезентация: динамика и структура. М.: Ин-т психологии РАН, 1998.
13. Ребеко Т.А. Ментальная репрезентация как формат хранения информации // Ментальная репрезентация: динамика и структура. М.: Ин-т психологии РАН, 1998. С. 25 – 51.
14. Солсо Р.Л. Когнитивная психология. М.: Тривола, 1996.
15. Тарасова И.А. Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект / Под ред. М.Б. Борисовой. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2003. – Табл. 1. – Ил. 5. – Библиогр.: 730 назв. – 280 с.
16. Холодная М.А. Психология интеллекта. Парадоксы исследования. СПб.: Питер, 2002.
17. Шкловский В.Б. Тетива. О несходстве сходного // Собр. соч. в трех томах. Том 3. М.: “Художественная литература”, 1974. – С. 523-525.

**И.В. Лаптева**

## **Э.Т.А. ГОФМАН В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ДИСКУРСЕ**

*Мордовский государственный университет им. Н.П.Огарева*

Интерес к творчеству Э.Т.А. Гофмана сегодня выражается в многочисленных дискуссиях и публикациях. Это не случайно, так как его талант многогранен. Постепенно поднимая завесу над его “тайнами”, мир Гофмана воспринимается как смещение реального и ирреального, мистики, образов-двойников, поэзии кошмаров и ужасов, как жизненного и творческого континуума писателя и человека.

Проблематика данного выступления возникла из стремления осмыслить творчество Гофмана с позиций нового постмодернистского видения, в русле которого Гофман раздвинул границы искусства еще в XIX веке.

Проблема зеркальности как поиск идентичности своего “Я” и его отражения в зеркале рассматривается в работах представителей постмодернизма XX века, который синтезирует как традиционные, так и новаторские формы изображения бытия. В своих произведениях Э.Т.А.Гофман так же рассматривал зеркальность как проблему идентичности своего “Я” и его зеркального отражения. Это доказывается следующими фактами:

**Во-первых**, при чтении гофмановских произведений обращает на себя внимание мотив зеркала. Функция зеркала как спиритического предмета определяет его творчество в той же степени, как и челове-