

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ  
УЗБЕКИСТАН.  
УЗБЕКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ МИРОВЫХ ЯЗЫКОВ

На правах рукописи

КАРАБАЕВА БАРНО БОБИР КИЗИ

КОГНИТИВНАЯ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ МИФОЛОГЕМ  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Работа рассмотрена  
и допускается к защите  
зав. кафедрой  
к.ф.н. доц. Маджидова Р.У.  
« » 2013

Научный руководитель  
к.ф.н., доц. Галиева М.Р.

---

Ташкент - 2013

Миф является объектом изучения многих наук, прежде всего философии, психологии, структурной антропологии. В большинстве концепций миф рассматривается как форма сознания. Однако, миф является также сложным лингвокогнитивным и лингвокультурным явлением, поскольку представляет собой текст, в котором объективируются и перерабатываются факты культуры. Миф заключает в себе безграничные цепи ассоциаций и смыслов и становится, в широком понимании, инвариантным текстом культуры по отношению к будущим текстам.

Настоящее диссертационное исследование посвящено изучению когнитивных механизмов включения мифологических аллюзий в англоязычный художественный текст и рассмотрению закономерностей взаимодействия информационного пространства мифологемы с информационным пространством текста художественного произведения.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения текстообразующего потенциала мифологемы, в частности, необходимостью рассмотрения механизмов формирования мифологических аллюзий как важного смыслового и структурного элемента художественного текста, общепризнанного средства повышения смыслового и особенно эмоционально-эстетического потенциала художественного произведения. Актуальность также определяется важностью изучения информационных структур текста и моделирования процессов понимания и интерпретации текста человеком.

Основной целью работы является рассмотрение способов и языковых средств актуализации мифологем в текстах англоязычной художественной прозы и выявление на этой основе моделей взаимодействия информационного потенциала "прецедентного текста" мифологемы, представленного в памяти субъекта в виде мифологического фрейма, с текстом художественного произведения. Поставленная цель предусматривает решение следующих конкретных задач:

- рассмотреть различные подходы к трактовке мифа и мифологемы в лингвистической науке;

## ВВЕДЕНИЕ

- обосновать возможность рассмотрения мифологемы как фрейма и проанализировать структуру мифологических аллюзий в художественном произведении с точки зрения теории фреймов;
- выявить модели введения мифологемы в текст художественного произведения;
- рассмотреть различные способы и языковые средства актуализации мифологем в тексте художественного произведения.

Объектом исследования являются мифологемы, т.е. языковая репрезентация мифа в художественном тексте.

Предметом данного диссертационного исследования являются различные модели актуализации мифологем в англоязычном тексте художественной прозы, а также модели взаимодействия мифологических фреймов с текстом художественного произведения.

Методы исследования. Для достижения поставленной цели в работе использовались следующие методы анализа: описательный метод, включающий наблюдение, сопоставление и обобщение, сбор фактического материала и его классификацию; метод семантического анализа для определения семантики исследуемых языковых единиц; интертекстуальный анализ, основанный на выявлении межтекстовых отношений; элементы количественного метода, применяемого для определения степени прецедентной плотности текста.

Теоретическое основание настоящего исследования составляют работы в области исследования мифа (Л.Брюль, Л.Леви-Стросс, А.Ф.Лосев, Э.Кассирер, Э.Б.Гайлор, Д.Фрэзер, М.Элиаде и др.), в области исследования функционирования мифологических моделей в языке и речи (В.В.Иванов, В.Н.Топоров, Е.М. Мелетинский, М.М.Маковский, Т.В.Цивьян и др.), в

области в области когнитивной лингвистики (А.Вежбицкая, Е.С.Кубрякова, В.З.Демьянков, М.Минский, В.И.Посговалова, Ч.Филлмор, Р. Джжендофф), в области лингвистики текста (Н.Д.Арутюнова, Д.У. Ашурова, И.В. Арнольд).

Научная новизна работы определяется тем, что в ней такое сложное лингвокультурное образование, каким является миф, анализируется в рамках фреймового подхода как сложная иерархическая структура, не все элементы которой актуализируются в художественном тексте в одинаковом объеме.

Новой также является предлагаемая шкала параметров рассмотрения мифа и смежных с ним понятий - сказки, легенды, предания, которые часто сложно разграничить в силу существующей генетической связи между данными явлениями. Впервые выявлены пять моделей включения мифа в текст англоязычной художественной прозы.

Материалом исследования являются романы и рассказы английских и американских писателей XX века (А.Мердок, А.Кристи, Э.Сигала, С.Кинга, Р.Лудлума, Д.Г.Лоуренса, Д.Томаса, Э.Уортона, У.Кеннеди, Ю.Уэлти, Дж.Арчера, П.Устинова и др.). Мы намеренно не ограничиваем исследование узкими временными рамками, анализируя художественные произведения как первой, так и второй половины XX века, и индивидуальными особенностями использования мифа у конкретных авторов, чтобы иметь возможность на большом и разнообразном материале путем конкретных примеров выявить существенные и наиболее типичные способы включения мифа в англоязычный художественный текст.

Данное исследование ограничивается рассмотрением актуализации в художественном тексте классических (главным образом, древнегреческих) мифов, превратившихся по существу в художественные образы, и библейских мифов как сюжетно-оформленной основы религии.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что оно продолжает разработку проблематики теории интертекстуальности и прецедентности, репрезентации знаний в языке посредством использования различных маркеров интертекстуальности, активизирующих прецедентный

текст в художественном тексте. Результаты диссертации, раскрывающие роль мифологических фреймов в формировании смысловой структуры англоязычного художественного произведения, углубляют существующие представления о процессах понимания текста, а также способствуют дальнейшей разработке концепции мифа как хранящейся в памяти человека модели ситуации, способной активизироваться при референции к любому из элементов, составляющих ее информационную структуру.

Практическая значимость работы заключается в том, что результаты исследования, касающиеся связи между когнитивными моделями включения мифа в пространство художественного текста и языковыми механизмами их актуализации, важны для понимания художественного текста и декодирования авторского замысла, что обуславливает возможность их использования на практических и теоретических занятиях по интерпретации текста и стилистике английского языка, а также при написании курсовых и дипломных работ по данной проблематике.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии

## I ГЛАВА. МИФОЛОГЕМА КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

### 1.1. Понятие мифа, мифологемы и мифологической картины мира

Как известно миф является объектом изучения многих дисциплин: культурологии, философии, антропологии, психологии, лингвистики, что свидетельствует о её междисциплинарном характере. Исследованию мифов посвящены работы А. Потебни, Б. Малиновского, В. Топорова, Е.М.Менетинского, А.Ф. Лосева, Д. Вико, Ф.Шеллинга, К.Леви-Стросса, Л.Леви-Брюля и других, что обусловлено его «концептуальном богатстве и универсальном обобщающем потенциале» (Мазиева, 2000:51-59).

В целях релевантных нашей работе остановимся на определении мифа.

Под мифом (от греч. слово, предание, сказание ), в настоящее время, понимаются различные предания о богах и героях, участвовавших в создании природного и культурного мира (Попов, 1995:27). В мифах находят отражение начальные элементы религии, философии, науки, искусства. Они теснейшим образом связаны с психологией, философией и культурологией, поскольку именно в мифе отражаются мыслительные процессы, философские воззрения и культурный уклад человека, представляющие различные стадии его развития.

Необходимо отметить, что слово "миф" занимает важное место в греческой философии, оно наполнено большим смыслом и обозначает одну из существенных категорий человеческого бытия. Исследователи единодушны в том, что уже во времена Платона слово "миф" имело несколько значений: слово, беседа, слухи, рассказ, повествование, сказание, предание, сказка, басня (Morier 1981:808). Например, в текстах Платона "миф" означает: слово, речь, мнение; чудесный рассказ о мире богов и героев (миф о Химере, Сцилле, Цербере) или полупоэтическое предание о прошлом племен и народов (история троянцев, амазонок), поверья, которые живы в

народе и поныне (месть убитого своему убийце, миф о священном безумии поэта) (Тахо-Годи 1999: 537). У Платона "миф" также несет в себе элемент развлечения, поучительности и пользы. Философ отводит особое место мифам в воспитании и образовании, поскольку они представляют собой великие образцы (*mala paradeigmata*) и "образец образцов" (*paradeigmatos paradeigma*) (там же: 547). В своих политических трактатах "Государство", "Законы", "Политика" Платон делает множество ссылок на мифы, что, по всей видимости, можно объяснить тем, что мифы "воплощают в конкретной форме философские цели, слишком трудные для толкования с помощью ученого языка" (Voas 1961 : 355). То, что "миф" как слово воплощает в себе некую интенцию, стремление воздействовать на собеседника, доказывает исследование смысловой наполненности "мифа" в поэмах Гомера. Так, у Гомера "миф" означает предписание, совет, приказ, назначение, намерение, сообщение, цель, обещание, угрозу просьбу, умысел, упрек, защиту, похвальбу, содержание речи, историю (Тахо-Годи 1999 : 555).

Разногласия относительно значений слова "миф" возникают уже в глубокой древности. Предшественники Платона понимали "миф" как "слово" ученое, речь, путь исследования. Диоген Аполлонийский рассматривал миф как "примитивную, недостойную выдумку о богах", Гесиод - как "слово, направленное на важное, значительное"; в понимании же Эсхила и Софокла "миф" - поэтическое словоупотребление, равноценное прозаическому слову, "логосу", и глаголу "говорить" (*legein*) (там же: 540). В древнегреческих трагедиях "миф", как правило, употребляется в узком смысле как "сюжет"/Chantraine 1974 : 719/.

Не исчезают эти разногласия и в наше время. В.Н.Топоров, обращая внимание на этимологию этого слова, пишет, что греческое *mythos* - это некая "до-речь", "ее природный субстрат, хаотизированное звукоиспускание" (Топоров 1988: 60). Словарь литературных терминов дает почти аналогичное толкование греческого *mythos*: "anything that is uttered by word of mouth" (PDLT 1992: 562). Словарь русского языка (СРЯ, 1987), Современный

словарь иностранных слов (ССИС, 1992), Краткая философская энциклопедия (КФЭ, 1994) дают этимологию мифа как греческое *mythos* - сказание, предание. Однако, если вспомнить трактовку А.Ф.Лосевым "мифа" как "слова", древнегреческие мифы можно назвать "словом" о богах и героях" (Тахо-Годи, Лосев 1999:10).

По мнению Аверинцева С.С., миф - это «создание коллективной общенародной фантазии, обобщенно отражающее действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся первобытным сознанием вполне реальными ...» (Аверинцев, 1967) Границы мифологии часто связывают с тем, идёт ли в повествование речь о сверхъестественных (мифических) существах - о богах, духах, демонах и т.п. (Аверинцев, 1967:876). Е.М. Мелетинский определяет миф как «сказания о богах, духах, обожествленных или связанных с богами своим происхождением героях, о первопредках, действовавших в начале времени и участвовавших прямо или косвенно в создании самого мира, его элементов как природных, так и культурных» (Мелетинский, 1990:634).

Миф, согласно А.Ф.Лосеву это -

- наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей степени напряженная реальность, жизненно ощущаемая и творимая, вещественная, до животности телесная действительность, в то же время отрешенная от обычного хода явлений и допускающая разную степень иерархичности;
- совершенно необходимая категория мысли и жизни, далекая от всякой случайности и произвола;
- живое субъект-объективное взаимодействие, содержащее в себе свою собственную, мифическую, истинность, достоверность и принципиальную закономерность и структуру;
- символ, который может содержать в себе, помимо собственно символических, также и схематические и аллегорические слои;
- личностная форма;



- видимая изнутри жизнь;
- энергичное, феноменальное самоутверждение личности, независимо от проблемы взаимоотношения вечности и времени;
- в слове данная чудесная личностная история ( поскольку « Весь мир и всё его составляющие моменты, и все живое и неживое, одинаково суть миф и одинаково суть чудо» (Лосев, 1991:160);
- развернутое магическое имя (Лосев, 1991:24,170)

Следует отметить, что мифотворчество рассматривается как важнейшее явление в культурной истории человечества. В первобытном обществе мифы представлялись как основной способ понимания в форме наглядных образов. Человек приносил на окружающую его действительность собственные черты. Природным объектам приписывались одушевленность, разумность, человеческие чувства (антропоморфизм) и наоборот мифологическим предкам присваивались черты природных объектов, особенно животных. Всё это формировало мифологическое сознание, которое определяется как «первобытное, коллективное (общее этническое) наглядно-образное представление о мире с обязательным божественным (сверхъестественным) компонентом» (Мечковская, 2004). В мифологическом сознании миф мыслился как живое, одушевленное существо, живущее по законам родовой общины; мир представлялся некоторой общинно-родовой организацией. В мифе обобщались и выражались желания, ожидания, страдания человека, его эмоциональные порывы. Мифы объясняли появление различных природных, культурных и социальных объектов: происхождение мира, растений, животных, гор и морей, небесных светил и метеорологических явлений, социальных ограничений, происхождение огня, воды, жизни, смерти и т.д.

Таким образом, мифы и мифология представляли собой своеобразную модель или образ мира, согласно которой формировалась картина мира человека.

В связи с тем, что понятие картины мира является одним из важнейших понятий в нашей работе, следует кратко осветить основные теоретические взгляды на данное понятие.

Под «картиной мира» в современной лингвистике понимается целостная совокупность образов действительности в коллективном сознании. Когнитивная и концептуальная картина мира (ККМ) определяется как «целостный глобальный образ мира» (Постовалова, 1988:19), «система интуитивных представлений о реальности» (Руднёв, 1997:127), «отображение в психике человека предметной окружающей действительности» (Леонтьев, 1993:18; Красных, 2003:18). ККМ, являясь результатом познавательного процесса действительности человеком, является упорядоченной системой знаний, информации о мире, отражающей когнитивный опыт и его представления о мире. Концептуальная картина мира по мнению многих исследователей основывается на совокупности упорядоченных знаний - концептосфере (Попова, Стернин, 2007:52). Как отмечает Н.М. Лебедева, «Наша собственная культура задаёт нам когнитивную матрицу для понимания мира, так называемую «картину мира» (Лебедева, 1999:21).

Языковая картина мира (ЯКМ) вербализирует концептуальную картину мира средствами языка. Проблеме ЯКМ посвящено множество работ (Попова З.Д., Макаров М.Л., Вежбицкая А., Воркачëв С.Г., Степанов Ю.С. и т.д.). По мнению Пименовой, ЯКМ - «совокупность знаний о мире, которые отражены в языке, а также способы получения и интерпретации новых знаний, представляющая собой «мир в зеркале языка». Языковая картина мира представляет собой индивидуальное содержание, образованное в результате отражения и познания действительности народом-носителем определенного языка. Языковая картина мира заключает в себе особое мировосприятие и мировидение народа, закрепленное прежде всего в базисном понятийно-категориальном составе языка (в лексике, грамматике, словообразовании), а также и в образном представлении окружающего мира в семантике различных языковых единиц» (Гречко 2003: 171). Мышление

выражается, фиксируется, номинируется, овнешняется языком, и изучение представлений о действительности, зафиксированных в языке определенного периода, позволяет косвенно судить о том, каким является мышление народа, реконструировать в какой-то степени в основных чертах его когнитивную картину мира.

Одним из основных составляющих концептуальной и языковой картин мира является мифологическая картина мира.

Мифологическая картина мира является особым типом картины мира; т.к. с одной стороны представляет собой первую попытку познать и упорядочить окружающий мир, первобытным человеком, а с другой, она выступает в качестве своеобразного универсального видения современного мира. Для ранних форм мифологической картины мира характерны: синкретизм мышления, обуславливающий сочетание реальных отношений к миру с мистифицированными, доводя их до взаимопроникновения и полного слияния; нерасчленённость в древнем представлении природы и человека, вещи и слова, предмета и знака, субъекта и объекта; иллюзорнофантастические представления о мире; складывание бинарных оппозиций.

Мифологическая картина мира (МКМ) является первой формой сознания древних людей, их взгляды на происхождение мира. МКМ тесным образом соприкасается с религиозной картиной мира, но к ней не сводима, т.к. религиозная картина мира наоборот утверждает дуалистичность бытия: с одной стороны, абсолютное, сверхъестественное бытие, а с другой стороны, сотворенное бытие, в том числе и бытие самого человека, для мифологической картины мира характерна нерасчленённость первобытного сознания, невыделение человека из окружающей среды, иллюзорнофантастическое представление о мире.

Особенностями мифологического мировоззрения является неразделённость человека с природой, обожествление природы, антропоморфизм, зооморфизм, синкретизм (неотделение логического мышления от эмоциональной сферы), отождествление сущности с

происхождением. Мифологическое мировоззрение было основным типом в первобытном строе и раннеклассовых обществах. Она развивалась и приобретала множество форм. Ранние мифы - краткие, примитивные, сюжетно неразвернутые, очень простые по содержанию. Бинарноритмические оппозиции в самых древних мифах - простейшие, не имеют логических связей, переходов. В наиболее древних мифах мир, Земля, Вселенная часто изображались в облике животного; это было так называемое зооморфное видение мира.

Мифологическая картина мира выполняет целый спектр функций (мировоззренческая; аксиологическая, этическая; синтезирующая, объяснительная, воспитательная и др.).

Поскольку миф является центральным понятием мифологической картины мира, то содержание мифа определяет содержание МКМ. К их числу можно отнести этиологические, культовые, космогонические и космологические, теогонические, антропологические, астральные (солярные и лунарные), календарные, моральные, героические, тотемические, танатологические, эсхатологические и др.

В истории философского анализа мифа, как структурного компонента мифологической картины мира сложилась определяющая его концептуально-методологическая модель, включающая в себя целый спектр методологических приёмов и подходов, которые на сегодняшний момент могут рассматриваться как фундаментальная основа; методологии исследования мифа и мифологической картины мира.

Как отмечают многие исследователи, созданные в XIX - XX вв. мифологические школы, способствовали формированию гносеологической базы, которая на основе традиционного понимания мифа (как логическая категория; как совокупность моральных; аллегорий и морально-нравственных норм) создали; современные принципы его толкования.

Заслугой мифолингвистической школы (Ф.М. Мюллер, А. Кун, В. Шварц, В. Манхардт) является разработка методологических принципов

сравнительного метода. Она внесла в мифологию этимологическую

проблематику, установила органическую связь языка и мифологии, обратилась к исследованию языка как хранителя культурного наследия, носителя смыслового поля культуры, свидетеля исторического прошлого этноса. Мифолингвистическая школа занялась анализом не только специфики продуктов мифологического мышления, но также объективных истоков языка и мышления.

Натуралистическое направление мифолингвистической школы (Ф.И. Буслаев, А.Н. Афанасьев, А.А. Потебня) полагает, что в основании мифологии находятся природные процессы и явления природы, прослеживается связь народной поэзии с мифологией.

Структуралистическая концепция понимания мифа (К. Леви-Строс) признает метафоричность; чувственный уровень мифологического мышления, но в то же время, демонстрирует, её способность к обобщениям, классификациям и логическому анализу. Выявление структуры мифа позволяет нам рассматривать его в гносеологическом аспекте.

Анимистическая антропологическая школы (Э.Б. Тайлор, А. Ланг, Д. Фрезер) видели основание мифологии в представлениях о душе, рассматривали миф как определённую ступень сознания, свойственную всем народам в одинаковой степени. Внесли неоценимый вклад в изучение онтологических аспектов мифологии.

Символическая школа (Э. Кассирер) продолжила учение о гносеологическом основании мифологии, утверждая, что ключом к познанию человека и окружающего его мира является символ, а миф является символической формой, посредством которой человек познаёт себя.

Толкование мифа как символа получило новое развитие в психоаналитической школе (Вундт, З. Фрейд, К.Г. Юнг). З. Фрейд в психоанализе сводит явления культуры и социальной жизни к психической деятельности индивида, в основе которой лежат бессознательные потребности. С этой точки зрения, миф является одной из форм

трансформации бессознательного слоя психики в социальную деятельность.

Помимо индивидуального бессознательного К.Г. Юнг говорит о коллективном бессознательном, которое выступает тем более явно, чем оно вытесняется из нашей сознательной жизни. Изучение мифа как символическое выражение архетипов индивидуального и коллективного бессознательного способствовало дальнейшему развитию онтологии и гносеологии мифа.

Функциональная школа (Б. Малиновский) изучала своеобразие функций мифа в примитивных обществах. Её заслугой явилось утверждение мифа как важной социальной силы, реализации жизненно важных биологических и практических функций (адаптация, социальная норма, поддержание традиций). С позиции функциональной школы, миф обосновывает устройство общества, его законы и моральные ценности. Он выражает и кодифицирует верования, придаёт престиж традиции, руководит в практической деятельности, учит правилам поведения.

Проанализировав методологические основания мифологического познания исследователи пришли к выводам о том, что МКМ обладает целым рядом особенностей. Во-первых, мифологическая картина мира выступает как одна из форм дредпосылочного знания, которая при всей чувственной конкретности создаёт возможность, осваивая мир практически-духовно, определённым образом рационализировать и моделировать его, фиксируя и передавая опыт и представления поколений о мире, а также отражая и поддерживая систему ценностей и предпосылок, принятых в данном обществе. Во-вторых, субъектом мифологического познания может выступать народ как создатель мифов (выражая себя в мифе наглядно и образно, он выражал и внешний мир, поскольку слабо различал субъект и объект, слово и вещь и т.п.) и человек как носитель этих мифов. Объектом познания в мифологической картине мира выступает весь мир в целом (космогонические, космологические мифы) и отдельные его аспекты в частности, (тотемические, календарные мифы), а с другой стороны через

15

мифологию может познаваться не мир, а сам миф, так как понимание мира посредством символа очень преобразовано. В-третьих мифологическая картина

мира имеет методологическую базу познания, которая включает в себя чувственно-рациональные (ощущение, переживание, понятие, умозаключение) и иррациональные (бессознательное, интуиция) методы. В-четвёртых, специфичность истины в мифологическом познании проявляется в том, что истинным признается то, что соответствует структуре переживаний человека. Рассудочное знание не может служить полноценным критерием истины. Мифологическая истина обличается рамками и спецификой того опыта, выражением которого она является.

Таким образом, проведённый содержательный анализ МКМ позволяет сделать вывод о наличии гносеологической функции мифа. МКМ выступает как гносеологическое основание, выполняя мировоззренческую, коммуникативную, аксиологическую, нормативную функции в познании.

Значительный интерес для исследования мифа как явления "культурного контекста" с лингвистических позиций представляет структурный подход к мифу К.Леви-Строса, который видит в мифе одновременно "и внутриязыковое и внеязыковое явление" (Леви-Стросс, 1983:186). Структурный метод Леви-Строса имеет своей целью выявление семантики мифологического образа в определенном культурно- историческом тексте. По Стросу, "миф - составная часть языковой деятельности; он передается словами, целиком входит в сферу высказывания" (там же: 185).

Невозможно говорить о лингвистических концепциях мифа или лингвистических аспектах изучения мифа и обойти стороной учение А.А. Потебни о мифе как "словесном произведении", состоящем из "образа и значения, связь между которыми не доказывается, как в науке, а является непосредственно убедительной, принимается на веру" (Потебня 1976 : 432). Эти мысли Потебни можно считать основополагающими для его понимания мифа: "... в мифе образ и значение различны, иносказательность образа

16

существует, но самим субъектом не сознается, образ целиком (не разлагаясь) переносится в значение. Иначе: миф есть словесное выражение такого объяснения (апперцепции), при котором объясняющему образу, имеющему

только субъективное значение, приписывается объективность, действительное бытие в объясняемом" (Потебня 1976 : 432).

Лингвистической объективизацией мифа в языке являются мифологизированные языковые единицы - мифологемы. Среди современных исследователей мифа весьма распространенным является представление о мифологеме как о мифологическом сюжете (так рассматривает мифологему, например, К. Г.Юнг, В.А. Маслова). По мнению Шишовой Ю.Л., характер корреляции мифологемы с мифом, и сюжетность как свойство мифологемы требуют уточнения. Мифологема по её мнению «не есть ни миф, ни сюжет, но сюжетно-логическая структура имеющего прецедент в мифе события» (Шишова, 2002). Мифологема, таким образом, обладает сюжетообразующей функцией, определяя развитие сюжета целого речевого произведения или же какого-либо его отдельного фрагмента.

Мифологема , как отмечает Маслова В.А. «важный для мифа персонаж или ситуация, переходящая из мифа в миф» (Маслова, 2001, с.38), «устойчивые, повторяющиеся в мифологических системах образы и мотивы, перекочевавшие в художественный текст» (Левитская, Ломакина, с.62).

Как отмечает Шишова Ю.Л., унаследовав ряд характеристик от мифа (образность выражения, синкретизм, аксиологическая маркированность, конвертируемость смыслов и др.), мифологема в процессе развития человеческого сознания приобрела и ряд черт, характерных для рационально-логического мышления (определенные элементы аналитизма, внутреннюю структурированность, включенность в иерархию и т. п. Древние архегипические смыслы существуют в мифологеме в синкретическом сращении с прототипическими и сигнификативными и имеют в ряде случаев подчиненное положение по отношению к последним, требуя для своего выявления анализа на глубинном уровне и реконструкции

17

изначальных содержаний. При объективации вовне мифологема допускает использование различных семиотических кодов, как вербальных, так и невербальных (Шишова, 2002).



Мифологема существует на различных уровнях бытия: ментальном, культурном, семантическом, лингвистическом и объективируется средствами, соответствующими каждому из перечисленных уровней.

В заключении данного раздела представляется возможным сделать следующие выводы: 1) миф - это предания о богах и героях, участвовавших в создании природного и культурного мира; 2) различные мифы складываются в мифологическую картину мира, являющуюся первой формой сознания древних людей, их взгляды на происхождение мира; 3) лингвистической репрезентацией мифа является мифологема; 4) мифологема характеризуется образностью выражения, аксиологической маркированностью, конвертируемостью смыслов.

## 1.2. Структуры знаний как основная категория когнитивной лингвистики

Одним из основных и наиболее важных достижений современной лингвистики является то, что язык уже не рассматривается «в самом себе и для себя»; он предстает в новой парадигме с позиции его участия в познавательной деятельности человека. Общеизвестным фактом является то, что мир познаётся посредством языка, который объективирует в тексте приобретенные обществом знания. Язык являет собой не столько "форму выражения" готовых мыслей, сколько "способ содержательной организации и представления знаний" (Городецкий 1989 : 432). В связи с этим немаловажное значение имеет умение эффективно использовать содержащиеся в тексте знания, поскольку содержание текста определяется тем, как он интерпретируется участвующими в акте коммуникации (понимается ими), то есть какую информацию они связывают с этим текстом (извлекают из него) на основе своего языкового и когнитивного знания, а также учета условий акта коммуникации.

В связи с этим, в настоящее время, одним из стремительно развивающихся лингвистических направлений является когнитивная лингвистика. Когнитивная

лингвистика определяется как «лингвистическое направление, в центре внимания которого находится язык как общий когнитивный механизм, как когнитивный инструмент - система знаков, играющих роль в репрезентации (кодировании) и в трансформировании информации» (КСКТ, 1996, с. 53-55).

В задачи когнитивной науки «входит и описание/изучение систем представления знаний и процессов обработки и переработки информации, и - одновременно - исследование общих принципов организации когнитивных способностей человека в единый ментальный механизм, и установление их взаимосвязи и взаимодействия» (Кубрякова, 2004, с. 8-9).

В рамках когнитивного подхода к языку внимание исследователей заострено на "роли знаний в различных познавательных процессах, в том числе в речемыслительной деятельности, на формах представленности (репрезентации) знаний в памяти и на организационных принципах, с помощью которых знания упорядочены в памяти, что обеспечивает доступ к ним в случае надобности" (Залевская 1985 : 150). Иными словами, можно выделить две центральные проблемы, решаемые в рамках когнитивной лингвистики: 1) структуры представления различных типов знания и 2) способы концептуальной организации знаний в процессах понимания и построения языковых сообщений.

Как подчёркивает Бурова В.Л., для того, чтобы порождать и воспринимать сообщения о мире, человек, в первую очередь, должен обладать знанием об этом мире, приобретаемым в результате своей отражательной мыслительной деятельности. Это означает, что когда мы производим или декодируем текст, то имеем дело не с языком как таковым, а со знанием, которое язык выражает и передает. Эффективность

19

интерпретации текста зависит не только от "ментального словаря" (Залевская 1985:154) и знания грамматических категорий, но и от экстралингвистических факторов - знаний о мире, которые "уже связаны так или иначе с языковыми, более всего конвенциональными формами вербализации этих знаний" (Кубрякова 1991, 12). Поэтому неслучайно современные исследования

вопросов продукции, рецепции и интерпретации текста, которые представляют собой прежде всего процессы обработки знаний, характеризуются широким использованием в них когнитивных подходов.

По мнению Е.С.Кубряковой, "языковые единицы, языковые категории и языковые классы указывают - хотя и с разной степенью опосредования - на ту содержательную информацию, которая уже стала продуктом человеческой обработки. Полученная в ходе предметно-познавательной деятельности, информация обретает в языковых формах свое отражение и свою фиксацию. Ее можно изучать объективными способами" (Кубрякова 1994 : 451). Поэтому именно "язык как общий когнитивный механизм, как когнитивный инструмент - система знаков, играющих роль в репрезентации (кодировании) и в трансформации информации" (КСКТ 1996 : 53), находится в центре проблем, изучаемых когнитивной лингвистикой, направлением, "...исследующим и описывающим языковые феномены с точки зрения когнитивных механизмов, лежащих в основе мыслительной деятельности человека - процессов понимания, естественного вывода, аналогического рассуждения, оценивания, онтологизации знания" (АРСЛС 1996 : 98).

Категория знания является одной из ключевых в когнитивной лингвистике, рассмотрим её более подробно.

Общеизвестно, что знания являются продуктом мыслительной деятельности человека, в результате которой в сознании создается идеальный мир - коррелят объективного мира. Этот вторичный идеальный мир, существующий как абстракция в виде понятий и их отражений, составляет так называемую "картину мира" (Новиков 1983 : 57; Колшанский

1990 : 23), "концептуальную систему" (Павиленис 1986) или, в терминологии когнитивной науки и искусственного интеллекта, "модель мира", которую человек строит внутри себя с целью эффективной ориентации в реальном мире, использования его в жизненных целях, регуляции своего поведения.

У каждого человека свой неповторимый культурный опыт, запас знаний и навыков, которые и определяют богатство или бедность красок "картины мира". В ней в той или иной форме (фреймы, сценарии, семантические сети, тезаурусы) фиксируются общие представления субъекта о действительности, его знания о конкретных (уникальных) фактах и событиях, а так же оценка этих фактов (Баранов, Добровольский 1990 : 458). В связи с этим возникает вопрос о характере отношений, существующих между языком и знаниями.

Как отмечает Бурова В.Л., именно благодаря языку знание получает объективную форму существования. В отношении знаний язык выполняет три функции: функцию дискретизации, объективизации и интерпретации (Звегинцев 1982 : 74).

Знание дискретно по своей природе. Средством дискретизации знаний является язык. В свою очередь дискретизация знаний одновременно предполагает и их объективизацию, то есть возникающее в результате субъективной деятельности человека знание обретает форму и становится объективным. Как писал Гумбольдт, "в абсолютном смысле в языке не может быть материи без формы, так как в нем все направлено на выполнение определенной задачи, а именно на выражение мысли", поскольку только при посредстве языка "духовное стремление прокладывает себе путь через уста во внешний мир, и затем результат этого стремления в виде слова через слух возвращается назад. Таким образом представление объективизируется, не отрываясь в то же время от субъекта..." (Гумбольдт 1964 : 93). Мысль выражается посредством языка. Поэтому человек, пытаясь сделать себя понятным другим, отбирает те или иные средства языка, которые были бы понятны другим. Поскольку идет выбор средств выражения мысли при

высказывании, постольку "выраженное на языке - всегда интерпретация" (Звегинцев 1982 : 74).

Следует помнить, что знание - сложная, многомерная категория. Существуют разные типы знаний. Можно говорить об обыденных и научных знаниях (Вичев, Штеф 1980), о разных видах институционального знания - социального, идеологического, профессионального, о разных его формах - техническом, образном и личном знании (Звегинцев 1982 : 73). Ф.Клике предлагает различать знания, постоянно хранимые в долговременной памяти человека, и производные знания (КНх 1980), Дж.Андерсон противопоставляет знание фактов знанию операций (Anderson 1976).

Что касается типов знаний, которые находятся в центре обсуждения в связи с процессами речемыслительной и интеллектуальной деятельности человека, то в традиционной лингвистике принято говорить о языковом (лингвистическом) и внеязыковом (экстралингвистическом) знании. Языковые знания включают: а) знание языка; б) знания об употреблении языка; в) знание принципов речевого общения. Внеязыковые знания - это знания: а) о контексте и ситуации, об адресате; б) знания о мире или общефоновые знания (Петров, Герасимов 1988 : 7). Знание о мире можно также назвать "основным фондом" знаний, без которого человек не способен не только жить и действовать в данной общественной среде, но и в той "проблемной среде", какую представляет наша земная действительность (Звегинцев 1982 : 79).

Однако в процессе производства и понимания текста человек оперирует не только собственно языковыми знаниями - набором грамматических категорий и словарем. Языковые знания, по мнению С.Д.Кацнельсона, служат "средствами активизации элементов сознания и их словесного выражения в процессе формирования мысли и речи. Процесс порождения речи тесно переплетается с процессом порождения мысли, образуя единый речемыслительный процесс, осуществляемый механизмами речевого мышления" (Кацнельсон 1972 : 115). Отводя решающую роль в процессе

коммуникации различного типа знаниям, прошлому опыту, на основе которого

осуществляется интерпретация текста, когнитивная лингвистика подчеркивает вместе с тем первостепенную и фундаментальную значимость языка как системы, основополагающей для приобретения, хранения и пополнения наших знаний о мире, как "способа закрепления всей отражательной деятельности мышления - деятельности, которая неразрывно связана с практической деятельностью человека. (Колшанский Г.В. 1990 : 22). Поскольку язык ориентирован на различные сферы и функции речевой деятельности, то, оправданно предположить, что он устроен таким образом, что для него важно не противопоставление языковых и внеязыковых знаний, а их взаимоотношение, взаимосвязь. Говоря о единстве лингвистического и внелингвистического в плане содержания языка, нельзя не упомянуть функционально-концептообразующий подход к исследованию языковых явлений Лео Вайсгерберга. В рамках этого подхода различия между языками видятся не столько в области формальных оболочек языковых знаков, сколько в тех концептуальных структурах, которые стоят за ними и по-разному онтологизируют мир. В этом случае граница между значениями слов и концептуальными структурами становится чисто условной и не обладает статусом онтологической реальности (см. Баранов, Добровольский 1990 : 454).

Постулат о единстве лингвистического и экстралингвистического в плане содержания языка получил развитие в создании систем искусственного интеллекта. Оказалось, что компьютерное моделирование мышления человека и функционирования языка невозможно без опоры на структуры знаний, в которых принципиально не различаются лингвистические и экстралингвистические составляющие. Так, Р.Шенк и Л.Бирнбаум утверждают, что "семантика - неотъемлемая часть прагматики" (Шенк, Бирнбаум, Мей 1989 : 33), нашего общего знания о мире и об использовании языка. Другими словами, не существует "словаря", а есть только "энциклопедия", то есть наш лексикон связан с другими нашими

23

знаниями и неотделим от них. По справедливому замечанию А.Вежбицкой, "сама природа языка такова, что он не отличает экстралингвистической

реальности от психологической и от социального мира носителей языка" (цит. по: Падучева 1996 : 5). Идея фрейма, возникшая при разработке систем машинного видения (Минский 1978), и когнитивная теория метафоры (Lakoff, Johnson 1980) основываются на стирании грани между языковым и внеязыковым знанием. Отметим и тот факт, что современная лексикография также склонна включать экстралингвистическую информацию в лингвистическое описание.

Выше мы говорили о том, что знание объективируется в языке. Однако необходимо подчеркнуть, что самое существенное свойство знания заключается в том, что оно обязательно должно опосредоваться памятью, то есть, согласно В.А. Звегинцеву, "знание лишь постольку знание, поскольку оно способно сохраниться человеческой памятью" (Звегинцев 1982 75). С помощью памяти люди преодолевают время и пространство, память - основа понимания людьми друг друга, память - основа культуры, одна из основ эстетического понимания произведений литературы и искусства.

Проблема репрезентации знаний является ключевой для когнитивной лингвистики (Alshawi 1987; Brewka 1996). Для описания представления знаний в памяти используются такие крупные структуры как "схемы" (Bartlett 1950; Rumelhart 1975), "фреймы" (Минский 1979; Winograd 1975; Charniak 1975, 1978; Филлмор 1988), "скрипты" /"сценарии" (Schank, Abelson 1977; Schank 1982), "когнитивные модели" (Lakoff, Johnson 1980), "сцены" (Fillmore 1977), "ментальные модели" ( Johnson-Laird 1983), "ситуационные модели" (Дейк 1989) и другие. Данные структуры объединяет то, что они представляют собой пакеты информации, которые хранятся в памяти или создаются из компонентов, содержащихся в памяти, и обеспечивают адекватную когнитивную обработку стандартных ситуаций.

В. В. Красных выделяет такую когнитивную единицу, как когнитивная структура. По его мнению, «Когнитивные пространства и когнитивная база формируются когнитивными структурами, которые представляют собой содержательную (то есть имеющую определенное содержание-значение) форму

кодирования и хранения информации. Когнитивные структуры суть определенным образом организованные и структурированные участки когнитивного пространства. Это своего рода "элементарные" единицы, то есть базисные, основные, с одной стороны, и далее неделимые и нечленимые - с другой. Когнитивные структуры формируют нашу компетенцию и лежат в ее основе»... «Когнитивная структура- неделимая и нечленимая когнитивная единица, хранящая "свернутое" знание и/или представление» (Красных, 2003, с. 64).

В. В. Красных разграничивает два типа когнитивных структур: «Информация, кодируемая и хранимая в виде когнитивных структур, включает в себя сведения (знания и представления) не только о реальном окружающем мире, но и знание языка и знание о языке. Следовательно, мы выделяем феноменологические и лингвистические когнитивные структуры.

*Феноменологические когнитивные структуры* формируют совокупность знаний и представлений о феноменах экстралингвистической и собственно лингвистической природы, т. е. об исторических событиях, реальных личностях, законах природы, произведениях искусства, в том числе и литературных, и т. д.

*Лингвистические когнитивные структуры* лежат в основе языковой и речевой компетенции, они формируют совокупность знаний о законах языка, о его синтаксическом строении, лексическом запасе, фонетикофонологическом строе, о законах функционирования его единиц и построения речи на данном языке» (Красных, 2003, с. 64).

Мысль о том, что в нашей памяти существуют структуры знаний, которые обеспечивают адекватную когнитивную обработку стандартных ситуаций, можно обнаружить уже в работах античных авторов. В этом отношении интересную точку зрения высказывает Е.Ф.Тарасов: "Человеческий способ осмысления мира естественным образом выражается



в стремлении сделать умопостижимыми познаваемые явления, придавая этим явлениям уже ранее осмысленную в практике законосообразность. Эта мысль является уже давно освоенной, она восходит к идеям Платона и в Новое время привлекла к себе внимание кантовского априорного знания" (Тарасов 1993 : 91).

Структуры репрезентации знаний выполняют весьма значимую роль в функционировании языка: они помогают устанавливать связность текста, обеспечивают вывод необходимых умозаключений, поставляют контекстные ожидания, с помощью которых прогнозируются будущие события на основе уже встречавшихся сходных событий (Петров, Герасимов 1988 : 7-8). Существенной характеристикой этих структур является следующее:

- 1.они используются для представления различного рода знаний;
- 2.часто состоят из более мелких структур, которые можно назвать "под-схемами";
- 3.могут объединяться в более крупные единицы - "пакеты организации памяти";
- 4.часто представляют собой цепь слотов, предусматривающих определенные заполнители - обязательные либо факультативные;
- 5.предназначены для распознавания и интерпретации новой информации (Bell 1991 : 250).

### 1.3. Мифологема как маркер инертекстуальности и прецедентности

Под инертекстуальностью понимается текстовая категория , отражающая соотнесенность одного текста с другими, диалогическое взаимодействие текстов в процессе их функционирования, обеспечивающее приращение смысла произведения (ССРЯ, 2003).

Большую роль в развитии теории инертекстуальности сыграли идеи М.М. Бахтина о «чужом слове», «двуголосном слове», развитые многими исследователями, в частности Ю. Кристевой. В последние десятилетия XX века

проблемы интертекстуальности активно разрабатывались, однако многое в них осталось незавершенным.

И.В.Арнольд понимает интертекстуальность как включение в текст целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий. Автор отмечает, что интертекстуальность в узком смысле является композиционно-стилистической проблемой. (Арнольд 1999). Е.В.Михайлова рассмотрела термин интертекстуальность как категорию текста. Интертекстуальность в ее понимании представляет собой многомерную связь отдельного текста с другими текстами по линиям содержания, жанрово-стилистических особенностей, структуры, формальнознакового выражения, является системообразующей категорией дискурса. Автор выделяет горизонтальные и вертикальные взаимоотношения между текстами. Горизонтальные отношения возникают в пределах совокупности текстов, содержательно и ситуативно объединенных вокруг единого текста. Вертикальные связи подразумевают использование иной знаковой системы (другой язык, другая система символов и т.п.) (Михайлова 1999: 2). В.Е.Чернявская считает, что интертекстуальность выступает также как особое качество определенных текстов, взаимодействующих в плане содержания и выражения с иными текстовыми целыми или их фрагментами (Чернявская, 2008, 185).

С теорией интертекстуальности тесно связана теория прецедентности. Понятие «прецедентный текст» введено в языкознание Ю.Н.Карауловым и означает «тексты (1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной личности» (Караулов 1987: 216).

Рассматриваемый как компонент языкового сознания социума, прецедентный текст представляет собой единицу "осмысления человеческих

жизненных ценностей сквозь призму языка с помощью культурной памяти" (Костомаров, Бурвикова 1996, с. 297). И.М.Михалева, рассматривает прецедентный текст как культурный аксиологический знак, который, включаясь в любой другой текст культуры, выступает как своего рода знак знака, отсылающий реципиента к определенному смысловому полю текста. Это элемент семантического пространства текста, который выполняет на уровне текста функцию актуализации как текстовых, так и внетекстовых связей и может выступать в форме цитаты, аллюзии, отсылки или реминисценции.

Ю.А.Сорокин указывает на когнитивную значимость прецедентных текстов, которые являются культурно-аксиологическими знаками и представляют собой целостное, связанное, законченное в смысловом и формальном отношении эмотивное образование (Сорокин et al. 1997: 24). Ю.Е. Прохоров подчёркивает, что если прецедентный текст входит в прагматикон (совокупность личных деятельностно-коммуникативных потребностей) личности, то его использование в речи связано с лингво- когнитивным уровнем, то есть системой знаний о мире и образе мира, которые реализуются в данной лингвокультуре. Реализация когнитивной функции языка происходит в процессе его функционирования путём передачи через язык текстовой информации о накопленных данной культурой сведений об окружающем мире (Прохоров 2003: 152).

Как подчёркивает Шишова Ю.Л., в корпусе прецедентных текстов, релевантных в рамках англоязычного социума, можно условно выделить несколько культурно-исторических пластов:

- общегерманская мифология и англо-саксонский героический эпос;

- канонические библейские тексты Ветхого и Нового Заветов, жития наиболее известных святых, а также в определенной мере ряд апокрифических сказаний и околоцерковных легенд;
- греческая и римская мифология и произведения античных авторов; тексты, существующие в рамках фольклорной традиции;
- произведения классической европейской литературы (Шишова, 2003).

К числу наиболее значимых и частотных прецедентных текстов относится миф, как классический, так и библейский. Будучи сложным и многоликим феноменом, миф является объектом исследования многих областей знания и имеет множество толкований в зависимости оттого, какой из его компонентов находится в поле зрения исследователя. Для нас особую значимость имеют два аспекта мифа: миф как компонент сознания, конкретно-образный способ мышления, и миф как словесное произведение, являющееся продуктом такого мышления. Опираясь на понимание мифа, представленное в теоретическом наследии А.А. Потебни и его дальнейшее развитие в современных психолингвистических исследованиях (Пищальникова 1993), мы рассматриваем миф как рассказ о богах или героях, который, повторяясь циклично в течение длительного времени, откладывается в языковом сознании в качестве конвенционального стереотипа, выступающего регулятором восприятия и понимания текста.

Миф как прототекст мировой культуры оказывает двоякое влияние на литературу. Будучи элементом общей картины мира, она оказывает влияние на формирование менталитета, нравственных идеалов и ценностей, а с другой стороны, мифологический язык и система мифологических образов оказывают моделирующее воздействие на язык и стиль художественных произведений.

Уникальный по длительности своего существования и времени воздействия на все сферы культуры текст мифы не теряет своего прецедентного значения, живет в сознании миллионов носителей европейской и мировой культуры и бесконечно воспроизводится во вновь

продуцируемых речевых произведениях на разных языках, что, в свою очередь,

ведет к его постоянному динамическому варьированию. Со времени миф остается одним из самых мощных стимулов для мирового литературного творчества. На мифологические темы написано множество поэм, пьес, романов и рассказов на многих языках мира. На протяжении веков мифологические персонажи побуждают творческое воображение и выступают героями литературных произведений самых разнообразных жанров и направлений до реалистического исторического романа и произведений модернистов новейшего времени. Более двух тысяч лет вся творческая активность ряда народов была нерасторжимо связана с мифом. На мифологических сюжетах и текстах строились новые сказания и нравоучительные притчи. По сей день литературное творчество черпает свои образы и ассоциации из мифов, причем каждое новое поколение находит в мифах близкие себе ценности и представления.

Прецедентный текст вводится в текст-реципиент на основе механизма интертекстуальности посредством использования различных маркеров: аллюзий, реминисценций, цитат из известных произведений.

Одним из таких маркеров интертекстуальности и прецедентности является мифологема. Это обусловлено выполняемой мифологемой функцией - осуществление в вертикальном контексте связи между текстами (нередко принадлежащих к разным эпохам), имеющими в своей основе единую глубинную сюжетно-логическую структуру.

Мифологема как важнейший компонент европейского и мирового литературного канона и как прецедентный феномен отличает культурный универсализм, что находит выражение на языковом уровне, в текстообразовании, интертекстуальных параллелях, общности эксплицируемых концептов, так или иначе связанных с мифом. Мифологический прецедентность - это динамический конструкт, реализующийся в бесконечном множестве вариантов, пронизывающий различные дискурсы, оказывающий влияние на всю мировую культуру.

В качестве маркера интертекстуальности мифологема, реализуясь в тексте,

вступает в тесную связь с отдельными элементами языкового оформления повествования, которые начинают восприниматься как маркеры данной мифологемы (например, Троя), одновременно ассоциируясь с определенным жанром, стилем, исторической эпохой и социокультурной общностью. Включение в новый текст такой лингвистической единицы приводит как к актуализации мифологемы, так и осуществляет отсылку к иному тексту/текстам, выступающему по отношению к тексту новому в качестве прецедентного, культурно значимого в рамках данного социума и всегда более архаичного. Как подчёркивает Шишова Ю.Л., «подобным образом могут выстраиваться целые веера (где несколько текстов связаны с одним прецедентным текстом) и цепочки (где каждый предыдущий текст служит прецедентным для каждого последующего) - своего рода "параллельное" и "последовательное" "подключение" - взаимосвязанных речевых произведений» (Шишова, 2003).

Как подчёркивает Галиева М.Р., характерной чертой мифологемы является то, что вступая в интертекстуальные отношения с другим текстом, мифологема «играет смыслообразующую роль, обрастает новыми контекстуальными смыслами, в ней закладывается культурологическая и концептуальная информация, знание которой определяет и дополняет понимание структуры текста и индивидуально-авторского замысла» (Галиева, 2011).

Обобщая вышеизложенное, представляется возможным сделать вывод о том, что 1) миф является одним из наиболее частотных и значимых прецедентных текстов; 2) лингвистической репрезентацией мифа является мифологема; 3) мифологема является одним из наиболее часто используемых маркеров интертекстуальности. Используясь в художественном тексте мифологема объединяет в единое тексты разных эпох и культур, приобретает новые смыслы и ассоциации.

#### Выводы по первой главе

Миф представляет собой одну из чрезвычайно сложных реальностей культуры, его можно изучать и интерпретировать в самых разных аспектах.

Обзор существующих трактовок мифа показывает, что семантика понятия "миф" превосходит его этимологию, однако уже на этапе этимологического анализа слова "миф" можно отметить, что в нем заложено значение "внутреннего содержания", "истории" - повествования.

Различая миф как субъективное явление, существующее в сознании древнего человека, и миф, выраженный в одной из знаковых систем, соответственно и мифологию следует понимать, с одной стороны, как систему представлений о мире, обусловленную определенным мировоззрением, и, с другой стороны, как совокупность повествований о богах, героях или фантастических существах.

Миф обладает высокой информативностью и имеет ярко выраженную дидактическую, социально-поведенческую и когнитивную направленность и характеризуется полифункционализмом.

Являясь сложным лингвокультурным образованием, миф включает в себя не только собственно лингвистические составляющие, но и единицы более высокого порядка по сравнению с уровнем языковых выражений, имеющие более сложную природу, чем языковые высказывания любого другого типа. Мифы входят в культурный контекст языка социума, таким образом можно сделать вывод, что экстралингвистические знания, позволяют понимать и интерпретировать собственно лингвистические категории.

Миф объективизируется посредством мифологемы - устойчивой, повторяющейся в мифологических системах образов и мотивов, перекочевавших в художественный текст.

В качестве маркера интертекстуальности мифологема, реализуясь в тексте, вступает в тесную связь с отдельными элементами языкового оформления повествования, которые начинают восприниматься как маркеры данной мифологемы (например, Троя), одновременно ассоциируясь с определенным жанром, стилем, исторической эпохой и социокультурной общностью. Включение в новый текст такой лингвистической единицы приводит как к актуализации мифологемы, так и осуществляет отсылку к иному тексту/текстам, выступающему по отношению к тексту новому в качестве

прецедентного, культурно значимого в рамках данного социума и всегда более архаичного.

Характерной чертой мифологема является то, что вступая в интертекстуальные отношения с другим текстом, мифологема «играет» смыслообразующую роль, обрастает новыми контекстуальными смыслами, в ней закладывается культурологическая и концептуальная информация, знание которой определяет и дополняет понимание структуры текста и индивидуально-авторского замысла.

## II ГЛАВА. КОГНИТИВНАЯ ЗНАЧИМОСТЬ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МИФОЛОГЕМЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

### 2.1. Мифологема как фреймовая структура

Общеизвестно уже ставшее классическим описание фрейма как "сети, состоящей из узлов и связей между ними" (Минский 1979 : 7). Информация на верхнем уровне фрейма всегда справедлива к конкретной ситуации, поскольку именно на нем находится самая важная в структуре фрейма информация, которая и формирует стереотип. При разработке теории фреймов М.Минский исходил из того, что в процессе познания человеку, вернее его сознанию, свойственно искать единый принцип, объединяющий в одно целое разнородные наблюдения. Иными словами, человек извлекает из своей памяти структуру, называемую фреймом, "структуру данных следует в случае необходимости привести в соответствие с реальностью путем изменения ее деталей.

Фреймы выражают наиболее обобщенные представления о предметах, явлениях, житейских стереотипных ситуациях окружающего мира, тем самым закрепляя прошлый опыт индивида, который хранится в памяти в двух формах: а) декларативного знания - представления об объектах, фактах и б) процедурного - сведения о совокупности целенаправленных процедур, необходимых для решения конкретных задач (Величковский 1982 : 262). В соответствии с этим можно рассматривать фрейм статично - как некий концепт, выражающий идею предмета, и динамично - как схематичную последовательность упорядоченных процедур



(действий). Уже на данном этапе можно провести определенную аналогию между фреймом и мифом, поскольку миф, как и фрейм, имеет двойственную природу в плане организации: статическую - образ/ созвездие образов и динамическую - способность разворачиваться в пространстве в виде сюжета (см. Главу 1).

Мифы представляют собой знание, которое прошло проверку эпох, и занимают особое место в структуре культурной памяти человечества. Они

являются единицами культурного и мировоззренческого порядка, опосредованными языком и зафиксированными в нем. Долгожительство мифов обусловлено их специфическим свойством сохранять относительную неподвижность образа при изменчивости их значения: "мифы и подобные им рассказы живут по целым столетиям не ради своего буквального смысла, а ради того, который может быть в них вложен" (Потебня 1976 : 182). Мифологический образ обладает устойчивостью, поскольку, как полагает А.А.Потебня, индивидуальные черты образа, объясняющие то или иное явление, переносятся в само явление, иными словами, на явление откладывается как бы отпечаток того или иного мифологического образа: верная жена - Пенелопа, неверная, коварная женщина - Далила, средоточие грязи, беспорядок, запущенность - авгиевы конюшни. Мнению Потебни созвучно утверждение Ю.М.Лотмана и Б.А.Успенского относительно того, что для мифологических представлений, получивших выражение в имени собственном, характерно отождествление слова и денотата (см. выше).

Так, конкретный персонаж античной мифологии Адонис, юноша необычайной красоты, возлюбленный Афродиты, становится обобщающим образом юного красавца вообще, а бог Тор - бог грома, бури и плодородия из германо- скандинавской мифологии являет собой сильное мужское начало, богатыря. Например: "No doubt her beau was tall, muscular, and Nordic and probably named Lars or Olaf. What need for an Eastern Adonis if you have a West coast Thorn" (Segal 1995 : 178).

Поэтому особо подчеркнем стереотипность представляемой информации как существенную характеристику фрейма, поскольку мы можем сконструировать осмысленное представление конкретной ситуации только при условии, что располагаем более общими знаниями о подобных ситуациях и событиях.

В связи с этим особый интерес представляет определение мифа А.Ф.Лосевым как обобщения. Логика рассуждения философа такова: "миф" по-гречески означает "слово"; любое слово, называя предмет, всегда осуществляет акт обобщения - следовательно, миф "... есть всегда то или иное обобщение, и те существа, о которых повествует мифология, всегда

являются тем или иным обобщением, поскольку им как чему-то общему всегда

подчиняется определенная область действительности как совокупность того или иного множества или даже бесконечного числа частных явлений" (Лосев 1996 : 13). Так, Аполлон - воплощение мужской красоты, Иезавель - бесстыдная, падшая женщина, Исаак - сын, приносимый в жертву отцом, Деметра - олицетворение плодородия, а также оплакивающая смерть/исчезновение дочери мать.

Таким образом, если сопоставить два определения - определение фрейма М.Минским как структуры для представления стереотипной ситуации и определение мифа А.Ф.Лосевым как обобщения, можно увидеть, что и в мифе, и в фрейме заложена способность выступать в качестве образца, модели, поскольку и миф, и фрейм суть обобщенное представление какой-либо ситуации или явления. Поэтому, исходя из того, что миф представляет собой обобщение = *modele exemplaire* = стереотип, мы постулируем возможность рассмотрения мифа как фрейма в плане представления стереотипной ситуации через внутримифологические данные конкретного мифа. Под мифологическим фреймом (МФ) в данной работе мы будем понимать структуру представления в памяти человека внутримифологических данных конкретного мифа, структуру с заранее заготовленным значением.

В качестве примера возьмем три, на первый взгляд, совершенно разных, мифологических фрейма - Цирцея (греческая мифология), Лилит (иудейская демонология) и Далила (ветхозаветная мифология). Однако анализ внутримифологических данных этих мифов позволяет выявить общую точку соприкосновения - все три мифа выражают один концепт "женское вероломство"/ "женская коварность".

И миф, и фрейм состоят из элементов, между которыми можно установить разнообразные смысловые связи. По мнению Леви-Строса, смысл мифа "определен не отдельными элементами, входящими в их состав, а тем способом, которым эти элементы комбинируются" (Леви-Строс 1983 : 187). По всей видимости, при изучении структуры мифа и фрейма основная задача заключается в том, чтобы понять, как внешнее нанизывание

36

разнородных, на первый взгляд, элементов, ведет к их претворению в концептуальное целое - то есть, возникает вопрос структуры, на котором мы и остановимся далее.

Примечательно, что А.Ф.Лосев, говоря о мифе, правда, как об историческом комплексе разного рода мотивов, также выделяет в нем "фокус" или "ядро" и подразумевает под ним "центральное содержание мифа" (Лосев 1996 : 24). Так, по Лосеву, центральное содержание мифа о Нарциссе можно представить следующим образом: прекрасный юноша Нарцисс, отвергающий любовь и дружбу, однажды увидел свое изображение в ручье и влюбился в него; поскольку он не мог общаться с предметом своей любви, он умер от тоски на берегу ручья; миф повествует о судьбе индивидуалиста, "который потерял питание от живой действительности и который гибнет в тюрьме собственного уединения, ограничивая себя немногими и скудными ресурсами своих внутренних переживаний" (Лосев 1996 : 37). Иными словами, в центральное содержание входит собственно содержание - общий сюжет повествования, и тот концепт, который позволяет мифу быть обобщением, назовем его фокус центрального содержания - эгоистичный, самовлюбленный человек.

Основываясь на данном замечании Лосева относительно существования в мифе центрального содержания как некоего устойчивого элемента в структуре мифа, считаем возможным постулировать соответствие центрального содержания мифа верхнему уровню мифологического фрейма, который "венчает" фокус, соответствующий, по нашему мнению, в терминологии Потебни внутреннему знаку значения/ образу. Например, фокус МФ'Теракл" можно представить как "богатырь", МФ<sup>М</sup>Лилит<sup>М</sup> и "Цирцея" - "коварная женщина".

Человеческое мышление, по М.Минскому, базируется на активации в памяти верхних уровней какого-нибудь фрейма и согласовании его терминалов с конкретной ситуацией (Минский 1979 : 3- 8). Терминалы, являясь компонентами нижнего уровня фрейма, представляют собой своего рода хранилище вопросов, возникновение которых наиболее правдоподобно в данной ситуации. Каждый фрейм обладает набором характеристик,

37

наличие достаточного количества которых может активизировать весь фрейм (Минский 1988 : 289), то есть не на все вопросы, которые могут возникнуть в конкретной ситуации /список таких вопросов может быть открытым/, должны быть даны ответы. Фрейм может быть актуализирован и в том случае, когда ряд

терминалов заполнен "заданиями отсутствия", которые представляют собой "сведения о деталях, которые не обязательно должны присутствовать в какой-либо конкретной ситуации" (Минский 1979 : 8). (Так, предсказание Тересия или безнадежная любовь нимфы Эхо являются второстепенными элементами мифа о Нарциссе и их присутствие не обязательно в каждом конкретном контексте). Однако в ряде случаев информация терминала может оказаться существенной для актуализации данного фрейма. В подобном случае акцентируемый терминал разворачивается до уровня субфрейма/фрейма и получает статус дополнительного фокуса. Это положение созвучно утверждению А.Ф.Лосева о том, что "один и тот же мифологический мотив можно называть и центральным содержанием мифа, и мотивом второстепенным" (Лосев 1996 : 26).

Таким образом, представляется возможным провести параллель между теорией фреймов М.Минского и теорией А.Лосева о структуре мифа как исторического комплекса. Верхнему уровню фрейма соответствует центральное содержание мифа, а неосновным терминалам фрейма соответствуют второстепенные элементы мифа.

Многие писатели используют мифологические фреймы в своих произведениях как некую готовую структуру, уже наполненную содержанием, несущую в себе информацию. Как человек не в силах высказать ничего помимо слова, так и писатель ограничен в своем творчестве "формулами вымысла". Когда автор "встраивает" тот или иной МФ в текст художественного произведения, он рассчитывает на то, что определенное произведение старины репрезентировано в памяти читателя, иначе эффективность понимания произведения ставится под угрозу. Умение читателя распознать подобный фрейм/формулу, активизировать его и соотнести с идеей автора необходимо для максимально полной

38

интерпретации текста. По мнению Минского, фреймы запоминаются с априорными означиваниями на каждом терминале, слабо с ним связанном. В отношении МФ данное положение, с нашей точки зрения, может означать следующее: в памяти МФ представлен в "чистом виде", то есть элементами центрального содержания мифа. В реальности же происходит "примерка" априорного центрального содержания на конкретную ситуацию, в результате чего

МФ конкретизируется и модифицируется, при этом фокус фрейма используется для того, чтобы установить подобие и выбрать стратегии согласования терминалов с конкретной ситуацией. Таким образом "сеть" приходит в действие: МФ выступает уже не только как пассивная структура - хранилище информации о каком-либо конкретном мифе, но и как структура, предполагающая получение новых знаний в ходе обработки конкретных данных.

Для нашего исследования существенно то, что миф не является односоставной неразложимой семантической и художественной единицей, поскольку, как правило, писатель использует миф не в "чистом виде", то есть таким, каким он предстает в сборниках мифологических текстов, классических или адаптированных, а интерпретирует его и, следовательно, модифицирует в зависимости от своих авторских интенций: отталкивает "ненужные" элементы и делает акцент на тех, которые наилучшим образом подходят для раскрытия авторского замысла - таким образом он наполняет новым смыслом, "оживляет" существующую столетия "мифологическую формулу". Как показало проведенное исследование, существуют определенные закономерности активизации МФ в тексте художественного произведения. Как правило, МФ может активизироваться в тексте по а) вершинному признаку - фокусу; б) периферийному признаку - одному из неосновных терминалов. К тому же часто актуализация одного МФ (МФ1) ведет к актуализации другого МФ (МФ2), который является терминалом МФ1. Данный способ актуализации будет рассмотрен как в) актуализация МФ по ассоциативному признаку.

Необходимо также отметить, что основным стилистическим приемом (СП) введения МФ в текст художественного произведения является аллюзия,

39

"прием употребления какого-нибудь имени или названия, намекающего на известный литературный или историко-культурный факт" (Арнольд 1982 : 89) Этот СП рассчитан на диалог между читателем и автором и имеет своей целью раскрытие авторской интенции. Подчеркнем, что аллюзия - это стилистическая фигура референциального характера, которая представляет собой сравнение двух референтных ситуаций: референтной ситуации, выраженной в поверхностной структуре текста, и подразумеваемой ситуации, содержащейся в совокупности

общих фоновых знаний адресанта и адресата. Индикаторы аллюзии аллюзивное слово, высказывание или более крупный аллюзивный отрезок текста - являются лингвистическими единицами, обладающими двойной значимостью: непосредственно в пределах данного нам текста и вне его, в знакомой нам уже прежде ситуации, которую можно определить как модель ситуации (Христенко 1993). Ситуационные модели являются средством организации фоновых знаний говорящего и слушающего. Они включают как социальноисторическую, филологическую информацию, охватывают знание не только фактов реальной действительности, но и отдельных фактов, произведений искусства. Применительно к литературным произведениям ситуационная модель предполагает хотя бы общее представление о содержательном и экспрессивно-стилистическом единстве определенного текста.

Основное свойство аллюзии заключается в сравнении двух референтных ситуаций, сопоставлении нового со старым. Вспомнив благодаря направленным ассоциациям ситуационную модель, связанную с данным аллюзивным словом, высказыванием, адресат должен сравнить ее с реально существующим контекстом. Между референтными ситуациями устанавливаются отношения соответствия или несоответствия, ведущие к изменению восприятия содержания, высказывания, текста, часто пересмотру его буквального смысла.

Итак, как уже было сказано выше, одним из главных элементов фрейма является фокус, позволяющий быстро установить подобие и выбрать стратегии для согласования элементов нижнего уровня фрейма с элементами верхнего уровня. Как показал анализ произведений художественной

литературы, чаще всего мифологический фрейм активизируется в тексте художественного произведения по "вершинному признаку" - фокусу. Проиллюстрируем сказанное на примере.

Центральной фигурой романа "Bruno's Dream" (Murdoch 1977) является Бруно - глубокий старик, осознающий на краю могилы, что подлинным смыслом жизни была любовь, чего он не понимал на протяжении лолгой и, как он сам считает, бесполезно прожитой жизни. Описывая как угасает старик, А.Мердок сравнивает его с Титоном, божеством света в греческой мифологии Эос, полюбив Титона, унесла его к себе, попросив у Зевса для своего возлюбленного бессмертия, но забыла о вечной молодости. Поэтому, хотя Эос и давала Титону нектар и амбросию, он состарился и сделался сверчком. В тексте романа МФ"Титон" реализован по фокусу "старение" - жизнь продолжается, все идет своим чередом, однако Бруно уже не может наслаждаться этой жизнью, поскольку, подобно свету, он угасает, движется к своему концу и ничто не может остановить приближающуюся смерть. Тех женщин, что были в его жизни - мать, жена, любовница, дочь, - уже нет в живых, но остались воспоминания. Память сохранила их вечно молодыми, такими, какими он их знал; сам же Бруно стареет:

The women all eternally young while I age like Tithonus. Soon they will have that much less reality. This dream stuff, this so intensely his dream stuff, would terminate at some moment and be gone, and no one would ever know what it had really been like" (там же : 13). Далее писательница повторно включает МФ"Титон" в текст романа, что указывает на важное место данного мифологического образа в структуре данного произведения: "...Bruno felt the wretched tears near again. The women were all young while he aged like Tithonus" (38).

В восприятии читателя, имеющего в культурной памяти МФ"Титон", данное сравнение вызывает ощущение безысходности, неизбежности конца, уничтожающей силе времени.

Американский писатель У.Кеннеди в романе "Legs" (Kennedy 1983) сравнивает главного героя Джека Брильянта, короля преступного мира, создателя одной из первых преступных группировок в Америке, с героем ирландской мифологии Финном Маккулом:

"I had come to see Jack as not merely the dude of all gangsters, the most active



brain in the New York underworld, but as one of the truly American Irishmen of his day; Horatio Alger out of Finn McCool and Jesse James, shaping the dream that you could grow up in America and shoot your way to glory and riches ... he was a pioneer, the founder of the first truly modern gang, the dauphin of the town for years" (Kennedy 1983 : 13).

Финн Маккул - в ирландской мифо-эпической традиции герой, мудрец и провидец; подвиги Финна и его фиана (отряда воинов-охотников, для вступления в который требовалось пройти изощренные инициационные испытания) описаны в ирландских сагах. МФ "Финн Маккул" актуализирован по фокусу - "герой, благородный разбойник." Любопытно отметить, что имя Финна Маккула стоит в одном ряду с именем американского гангстера Джесси Джеймса и писателя Горацио Элджера, герои которого - "выбившиеся в люди" бедняки. В данном случае важен еще и "элемент национальности" (Финн является ирландским мифологическим героем), поскольку действие романа разворачивается в штате Новая Англия, который изначально был заселен выходцами из Ирландии, да и сам главный герой - ирландец по происхождению. Автору, который также имеет ирландские корни, важно показать, как сложилась судьба потомков ирландцев, покинувших родину, чтобы начать новую жизнь на новом месте.

Необходимо отметить, что в случае актуализации в тексте нескольких МФ с общим фокусом, данные МФ, как правило, имеют и общий(ие) терминал(ы). Так, героиня романа А.Мердок "The Unicorn" (Murdoch 1981) Ханна одновременно ассоциируется с тремя мифологическими персонажами - Цирцеей, Лилит и Пенелопой.

Макс Лежур видит в ней Цирцею и Пенелопу: "She may be just a sort of enchantress, a Circe, a spiritual Penelope keeping her suitors spellbound and enslaved" (Murdoch 1981 : 99).

Влюбленный в Ханну Эффингем отказывается видеть в ней Пенелопу, поскольку он не желает возвращения ее мужа: "I don't care for the Penelope image. I don't want Peter Crean-Smith to come back and put an arrow through me" (там же : 99).

Для Эффингема она предстает в образе Лилит: "He looked into her big golden eyes. She was marvellously strange to him, a few almost demonic creature sometimes ..." (там же : 92) и далее: "Hannah had been for them an image of God; and if she was

a false God they had certainly worked hard to make her so. He thought of her now as a doomed figure, a Lilith, a pale death-dealing enchantress: anything but a human being" (там же : 268).

Что может быть общего между этими мифами, помимо того, что "главные героини" - женщины? Различные МФ имеют общее множество терминалов, благодаря чему становится возможным координировать информацию, полученную с разных точек зрения. Так, в нашем примере, помимо того, что у всех трех МФ общий терминал - "красивая женщина", можно увидеть, что данные МФ образуют две пары: МФ "Цирцея" и "Лилит" объединены по фокусу - коварная женщина, в то время как МФ "Цирцея" и "Пенелопа" объединены по общему терминалу "Одиссей".

Любопытно отметить, что, имея два общих терминала "красивая женщина" и "Одиссей", МФ "Цирцея" и "Пенелопа" имеют противоположные фокусы: "коварная соблазнительница" и "верная жена", что указывает на противоречивый характер главной героини романа Ханна Крин-Смит: с одной стороны, она окружает себя "вассалами", в нее влюблены и страдают из-за любви Эффингем, Нолан, Лежур

- Ханна выступает в роли обольстительницы Цирцеи - "enchnatress"; в то же время она никого не выделяет из своих поклонников, держит их на расстоянии и не высказывает чувств по отношению к кому-то одному - таким образом, она выступает как верная жена Пенелопа, ожидающая возвращения мужа после семи лет отсутствия.

Итак, как уже было сказано выше, в пространстве художественного произведения может быть реализовано несколько МФ с взаимоисключающими фокусами, что открывает новые возможности автору для воплощения своего художественного замысла. Приведем примеры.

В романе Э.Сигала "Doctors" (Segal 1995) через имя собственное Seth Lazarus, актуализируются МФ "Сет" (в египетской мифологии олицетворение бога смерти) по фокусу "смерть" и МФ "Лазарь" по фокусу "жизнь" ( в Евангелии Лазарь - человек, воскрешенный Иисусом Христом). Талантливый врач и чуткий человек, Сет Лазарус не может видеть страдания неизлечимо больных людей. Поэтому с согласия самого больного и его родственников Сет помогает ему

обрести вечный покой - делает инъекцию, после которой вся боль остается позади: "Though his faith was strong, Seth was aware that he was moving into that shadowy area claimed by both God and Satan as their eminent domain. The Lord declared, "thou shall not kill." There was no Holy Book to justify Seth's belief that Man deserved the same respect as he himself gave sorely wounded animals - a swift and painless death" (там же : 713 - 714).

Таким образом, через имя собственное героя активизируются два МФ - один из египетской мифологии, другой из Нового Завета - по взаимоисключающим фокусам: МФ"Сет" - "смерть" и МФ"Лазарь" - "жизнь".

Данная модель актуализации мифологических фреймов наиболее типична для художественных текстов большой протяженности и соответствует прямой контрарной мифологической аллюзии.

Включая тот или иной миф в текст художественного произведения, автор видит в мифе не односоставную неразложимую семантическую и художественную единицу, а гибкую структуру с фиксированным фокусом - концептом, лежащим в его основе. В процессе создания художественного произведения для воплощения своей интенции автор делает акцент на тех элементах мифа, которые наилучшим образом подходят для раскрытия авторского замысла - таким образом он наполняет новым смыслом, "оживляет" существующую столетия "мифологическую формулу".

Как показало проведенное исследование, тот или иной миф может быть введен в текст художественного произведения не только через фокус МФ, но и через тот или иной "периферийный" элемент МФ, терминал, который дополняет и детализирует общую картину мифа как единого концептуального целого, одновременно отражая все информационное пространство конкретного мифа, и в то же время ту часть пространства, на которую данный конкретный элемент указывает.

В нашей работе мы исходим из такого подхода, согласно которому тот или иной терминал фрейма, заполненный указанием какого-либо признака (на поверхности слово или словосочетание) представляет определенный фрейм в целом и может называться его актуализацией, хотя остальные компоненты этого

фрейма при этом отходят на второй план. Иными словами, каждое употребление какой-либо единицы есть актуализация МФ, частью которого эта единица является. Ниже мы рассмотрим ряд примеров, в которых миф вводится через тот или иной терминал соответствующего МФ.

Вынос терминала того или иного МФ в заглавие художественного произведения достаточно распространенный механизм актуализации МФ. Так, в рассказе Ю.Уэлти "The Golden Shower" (Welty 1980) в заглавие вынесен элемент, объединяющий два МФ: МФ"Зевс" и МФ"Даная".

Кинг Маклейн, женившись на Сноуди Хадсон и прожи ней какое-то время в любви и согласии, заводит обычай пропадать из дома на долгое время. Однажды после долгой отлучки он присылает Сноуди весточку с просьбой встретиться в лесу. Соседи считают, что ничего хорошего это не сулит:

"We could see the writing on the wall. "The woods" was Morgan's Woods. We would any of us know the place he meant, without trying - I could have streaked like an arrow to the very oak tree, one there to itself and all spready: a real shady place by day, is all I know. Can't you just see King MacLain leaning his length against that tree by the light of the moon as you come walking through Morgan's Woods and you hadn't seen him in three years?" ... Then twins (Welty 1980 : 264).

Когда Сноуди узнает, что беременна, она делится своей новостью с соседкой, от лица которой и ведется повествование:

"... She had a quiet, picked-out way to tell news. She said, "I'm going to have a baby too. Miss Katie. Congratulate me". ...She looked like more than only the news had come over her. It was like a shower of something had struck her, like she'd been caught out in something bright" (Welty 1980 : 2640).

Информационное поле МФ"Зевс" и МФ"Даная" огромно, однако общей точкой соприкосновения этих двух МФ является элемент "золотой дождь" - золотым дождем Зевс проник к заключенной в подземном медном тереме Данае, и та родила сына Персея. Автор создает направленную ассоциацию на миф о Зевсе и Данае через активизацию элемента "золотой дождь" - Сноуди вся светилась, узнав о том, что у нее наконец-то родится ребенок, как будто на нее золотой дождь пролился. Она ходила ясная и бодрая, не унывала, несмотря на то, что муж опять пропал и вряд ли вернется вообще

: "Snowdie kept just as bright and brave, she didn't seem to give in. She must have had her thoughts and they must have been one of two things. One that he was dead - then why did her face have the glow? It had a glow - and the other that he left her and meant it. And like people said, if she smiled *then*, she was clear out of reach. I didn't know if I liked the glow" (Welty 1980 : 266).

Однако совсем не обязательно, что тот или иной элемент информационного поля миф будет вынесен в заглавие и будет служить сюжетной основой художественного произведения. Весьма распространены случаи актуализации термина МФ в пространстве художественного произведения для акцентуации той или иной ситуации, выделения какой-то отдельной черты героя.

В одном из эпизодов уже упоминавшегося нами выше романа С.Кинга "The Dead Zone" (King : 1980) главный герой, Джон Смит, беседует со своим приятелем, вьетнамским эмигрантом Нго, о кандидате в президенты США Грегге Стилсоне. Нго сравнивает Стилсона с опустошавшим их деревню огромным тигром, который всегда нападал на слабых - стариков и детей. Оставшиеся в живых жители заманили его в ловушку и убили:

"I am thinking that Stillson is like that bad tiger with its taste for human meat. I think a trap should be made for him, and I think he should be falling into it. And if he still lives, I think he should be beaten to death" (King 1980 : 312). Однако Джон не приемлет идею убийства: "I know he is dangerous ... But to suggest that he should be killed ...". "*Politically killed*," Ngo said, smiling. "I am only suggesting he should be politically killed." "And if he can't be politically killed?" Ngo smiled at Johnny. He unfolded his index finger, cocked his thumb, and then snapped it down. "Bam," he said softly. "Bam, bam, bam." "No," Johnny said, surprised at the hoarseness in his own voice "That's never an answer. Never." ... *No. Killing only ложу more dragon's teeth. I believe that. I believe it with all my heart* (там же : 313).

Фразеологизм "to sow dragon's teeth" - "сеять раздоры", "развязывать войну" является элементом информационного поля мифа о Ясоне, аргонавтах и золотом руно: царь Колхиды Ээт согласился отдать золотое руно, если Ясон запряжет в плуг быков, вспашет поле и засеет его зубами дракона. Из зубов дракона стали вырастать воины и, чем больше Ясон убивал их, тем больше их появлялось. Однако с помощью волшебницы Медеи, дочери Ээта, Ясон сумел перебить всех

воинов. Джон Смит считает, что убийство не может спасти, оно повлечет за собой еще больше смертей.

Миф, представляя, с одной стороны, единое концептуальное целое, в то же время не является неразложимой односоставной семантической единицей. Представление мифа в виде фрейма с фокусом, верхнем уровне и нижним уровнем, соответствующим ядру центрального содержания, центральному содержанию и второстепенным мотивам, позволяет выделить

5 моделей актуализации МФ в текстовом пространстве художественного произведения, при этом каждая модель соответствует определенному типу мифологической аллюзии как основному СП, актуализирующему МФ в тексте художественного произведения. 1) Модель 1 - актуализация одного МФ по вершинному признаку - фокусу соответствует прямой

мифологической аллюзии; 2) Модель 2 - актуализация нескольких МФ с общим фокусом/терминалом - соответствует прямой развернутой мифологической аллюзии; 3) Модель 3 - актуализация двух МФ с противоположными фокусами - соответствует прямой контрарной мифологической аллюзии; 4) Модель 4 - актуализация МФ по периферийному элементу/ терминалу соответствует косвенной мифологической аллюзии;

Выделенные нами модели актуализации МФ показывают скрывание механизма включения мифа в текст художественного произведения, однако они не раскрывают статус актуализированного в тексте МФ, а именно - роль МФ в создании сюжета с точки зрения использования автором информационного потенциала мифа.

## 2.2. Когнитивные аспекты интерпретации художественного текста

Продукция и рецепция текста представляют собой постоянную деятельность человека по установлению и распознаванию отношений и связей предметов и явлений реального мира, объективируемых в текстах в языковой форме. Большую часть своих знаний о мире мы получаем из текстов, оказывающих огромное влияние на информационную базу человека, в том числе на его язык как устройство для производства, преобразования и понимания текстов. Реализация когнитивной функции языка происходит в процессе его функционирования путем передачи через язык обширной текстовой информации о приобретенных обществом сведениях об окружающем мире, в том числе об обществе, о человеке, о Боге. Роль языка в познании в значительной мере связана с тем, что мир познается через тексты.

Поскольку текст представляет собой организованное семантическое пространство, анализ текста предполагает включение в поле зрения мифологических, этикетных и других семиотических систем, составляющих "культурный контекст". Для этого необходимо знание определенных культурно-языковых фактов, основывающихся на уже существующих

текстах или "прецедентных текстах", без которых невозможно полное понимание

текстовой информации.

Один из аспектов влияния текстов на язык заключается в том, что те или иные тексты или фрагменты текстов прямо отражаются в новых текстах, обеспечивая наилучший способ передачи мыслей в производимом тексте и способствуя адекватному пониманию и большей эффективности воздействия текста на читателя. Это связано с тем, что то или иное использование готового текста не только напоминает уже имеющийся образ, но и устанавливает определенное соотношение производимого текста с прецедентным, то есть включает его в тот словесный мир, который создается языком и в котором мы живем.

Данное исследование ставит перед собой задачу проследить, как информационный потенциал "прецедентного текста" - текста мифа, представленного в памяти субъекта в виде мифологического фрейма, активизируется в тексте художественного произведения. С этой целью была предпринята попытка проанализировать то, как "мифологическая система" проецируется на текст художественного произведения и как она реализуется в нем на языковом уровне.

За каждым конкретным мифом закреплено определенное содержание, миф несет в себе достаточно большой объем информации. Важно подчеркнуть большую наполненность мифа информацией, поскольку, прежде всего, миф представляет собой автономное образование, то есть, как было сказано выше, может существовать самостоятельно как текст без включения в пространство другого текста. Помимо содержательно- фактуальной информации (СФИ) - сообщения самого сюжета, в мифе заложена и содержательно-концептуальная информация (СКИ). Применительно к художественному тексту СКИ представляет собой, согласно И.Р.Гальперину, "индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, описанными средствами СФИ, понимание их причинно - следственных связей, их значимости в социальной, экономической, политической, культурной жизни народа, включая отношения между отдельными индивидуумами, их сложного психологического и эстетикопознавательного взаимодействия" (Гальперин 1981 : 27 -28).

Знание мифа хранится в памяти в виде мифологических фреймов, в основе



которого лежит обобщение, концепт - "мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода" (Аскольдов 1928 : 30). Когда же информационный потенциал мифа как "прецедентного текста" реализуется в информационном пространстве текста художественного произведения, то миф частично теряет свою "независимость" - обрастает новым, контекстуальным смыслом.

Мифологема может рассматриваться как особым образом устроенный механизм, обладающий способностью заключать в себе исключительно высоко сконцентрированную информацию. Проведенное исследование также показало, что информационный потенциал мифа может быть реализован в тексте в разном объеме. По всей видимости, говоря о степени реализации информационного потенциала мифа, можно использовать понятие информативности, так, как его понимает И.Р.Гальперин: "Информативность языковой единицы - это мера содержания данной единицы в конкретной реализации" (Гальперин 1974 : 8). В зависимости от полноты реализации мифа в пространстве художественного произведения, от того, насколько крепко он связан с семантико-композиционной структурой текста, можно говорить о разных статусах мифа в художественном произведении.

Говоря о мифе, мы имеем дело с объектами, не существующими во "внешнем мире". Мифологические средства, являются фактором общественно-культурного сознания, представления о которых имеются не только в воображении автора, но и в сознании значительной части предполагаемых адресатов. Для адекватного декодирования информации требуется выявить контекстуальное ("обновленное") значение текстовых элементов в соотношении с элементами общественно-культурного сознания и "актуального мира".

Как показал анализ языкового материала, мифологема, используясь в художественном тексте служит 1) средством акцентуации прецедентности; 2) средством создания сюжетной линии произведения; 3) репрезентантом концептуальной информации. Рассмотрим их подробнее на материале художественных текстов.

Мифологема, используясь в художественном тексте часто является элементом композиционно-смысловой структуры текста. В этом случае

мифологема не связана концептуально с замыслом писателя, удалена от смыслового ядра произведения, при этом информационное поле мифа раскрывается лишь частично. Следовательно, информационное поле используемой мифологемы проходит по касательной относительно информационного пространства текста и является средством акцентуации определенной коллизии, дополнительной характеристики героя.

Мифологема как средство акцентуации прецедентности встречается достаточно часто в текстах художественного произведения, выполняя определенную эстетическую подзадачу, обращая внимание читателя на уже имеющийся образ или на уже имеющуюся, с точки зрения автора, характеристику.

В качестве первого примера рассмотрим случай использования мифологемы в одном из эпизодов романа Э.Сигала "Doctors" (Segal 1995), представленный актуализацией мифологемы "Аполлон":

"Barney had had enough. He turned toward the door, tossing a dismissive, "See you around, Lance," over his shoulder. At which the young man leapt from his Eames chair and chased after Barney like Apollo pursuing Daphne. "Hold on a minute, Livingston - don't you want the microscope?" (там же . '146).

Миф вводится в текст через имя собственное, при этом акцент делается на одном из периферийных элементов информационного поля мифа об Аполлоне - преследование Дафны. Актуализация происходит на эксплицитном уровне: даны имена собственные - Apollo и Daphne, глаголы "to chase" и "to pursue" входят в семантическое поле концепта "погоня", "преследование". Референтная ситуация преследования Апполоном Дафны проецируется на референтную ситуацию поверхностной структуры текста: один студент срывается с места и бежит за другим, чтобы заключить выгодную сделку и предложить ему микроскоп. Прецедентный текст трансформируется: происходит замена на уровне действующих лиц (оба юноши), также трансформируется цель "преследования", что создает определенный юмористический эффект. В данном случае автор акцентирует отдельную ситуацию, не раскрывая концепта, лежащего в основе мифологем "Аполлон" и МФ"Дафна", не вкладывая в данную мифологическую модель никакого особого идейного содержания, а используя данный миф лишь как некий орнаментальный элемент - поэтому мы и говорим в данном случае о

статусе мифологической аллюзии "Аполлон".

Рассмотрим другой пример. В одном из фрагментов романа "Prizes" (Segal : 1996) автор сравнивает одного из главных героев с царем Мидасом, актуализируя мифологему "Мидас" - "быстро разбогатевший, но вместе с тем глубоко несчастный человек":

"It was only in 1994 that the money radically changed Sandy Raven's life. That year, *Forbes* magazine added his name to their golden honor roll of the four hundred richest people in America. ... Sandy was extremely well-off ..." И далее: "That's great, sonny boy," the old man enthused. "Who would have dreamed that the son of a small potato guy like me would ... ". "Come on, Dad," Sandy cut him off. "You're the real businessman in this family. I just got lucky." "Yeah," Sidney remarked. "Like King Midas." "Dad, if you recall," Sandy said, "King Midas was a very unhappy man." "Maybe," Sidney replied, "That's because there was no Mrs Midas" (там же : 480).

При проецировании прецедентного текста на текст-реципиент фокус мифологемы "Мидас" проходит определенную корректировку: так, в отличие от Мидаса Синди разбогател не так уж быстро: (It was only in 1994 that the money radically changed Sandy Raven's life), и у него не было Диониса, которого можно было бы попросить о том, чтобы все, к чему он ни прикоснется, превращалось в золото. Свое богатство герой заработал сам: помимо того, что он талантливый ученый, он также обладает прекрасным деловым чутьем. Неизменным при актуализации остается главный элемент центрального содержания мифологемы "Мидас" - "богатый человек эксплицитно выраженный в таких лексемах, как "golden honor roll," "*Forbes* magazine," "richest" "extremely well-off." и одновременно "несчастный человек" - "a very unhappy man". Только в качестве причины несчастья отец, переживающий, что у сына не складывается личная жизнь,

Исследование показало, что в художественном тексте большой протяженности, как правило, имеется несколько мифологических текстов, каждая из которых направлена на отдельный, небольшой по протяженности фрагмент художественного произведения и которые, на первый взгляд, кажутся дискретными элементами текста, механически связанными в рамках художественного пространства текста. Однако в ряде случаев эта механичность

носит условный характер: хотя они и отстоят друг от друга на значительном расстоянии, существует определенная взаимосвязь между отдельными мифологемами, которые выстраиваются в целый комплекс. Сказанное можно проиллюстрировать следующим примером.

В романе Э.Сигала "Doctors" (Segal 1995) мы встречаем целый ряд мифологических реминисценций, некоторые из которых выстраиваются в мифологический комплекс, поскольку имеют общие точки соприкосновения. В данном романе выявлено 29 случаев мифологических реминисценций: the Angel of Death (2 раза), Noah's Ark (2 раза), Midas, the sword of Damocles, the mark of Cain (2 раза), the Last Supper, Good Samaritan, Apollo the Healer, Asclepius (2 раза), Hygiena, St. Peter, St. Luke, Philoctetes, Apollo pursuing Daphne, Zeus, Adonis (2 раза), Thor, Magi, Prometheus, Achilles, Sir Lancelott, Tristan and Isolde.

При первом взгляде на представленные в тексте мифологеми можно определить группу тематически обусловленных и взаимосвязанных мифологеми: "Apollo the Healer", "Asclepius", и "Hygiena", - все они расположены рядом в рамках одного абзаца, в котором автор описывает здание Гарвардского медицинского института:

"The architecture of HMS is emphatically classical, its verdant quadrangle bounded on the east and west by marble buildings and dominated at the south by a stately temple buttressed with bold Ionic columns. A worthy monument to Apollo the Healer: Asclepius, god of medicine; and his daughter Hygiena. the divinity of Health" (там же : 105).

В данном случае МФ представлены в свернутом виде и являются частью СФИ текста романа. Примечательно, что автор вводит мифологему "Аполлон" не только через сам аллюзивный антропоним "Apollo", но и уточняет его через существительное "целитель" - Apollo the Healer, тем самым как бы вводя дополнительный фокус в информационное поле мифологему "Аполлон". Это можно объяснить тем, что информационное поле данной мифологеми обширно, а фиксированный фокус этой мифологеми - "воплощение мужской красоты" - в данном "медицинском" контексте не так уж *важен*. Что касается мифологеми "Асклепий", то он представлен фиксированным фокусом: "бог врачей и врачебного искусства", "целитель", хотя опять же само информационное поле

данного мифа намного шире - в него входит информация о том, что Асклепий - сын Аполлона, что мудрый Хирон был наставником Асклепия и именно благодаря ему последний стал врачом. Асклепий разгневал Аида и Зевса тем, что возвращал умерших к жизни, тем самым нарушив установленный порядок на земле. Мифологема "Тигиея" также представлен фокусом: "богиня здоровья", "дочь Асклепия".

Итак, как видно из данного примера, все три мифологемы, актуализированных в тексте, имеют конкретную функцию - воссоздание фона, на котором разворачивается действие: мифологема "Асклепий" и мифологема "Тигиея" актуализированы по фиксированному фокусу, мифологема "Аполлон" - по дополнительному фокусу - the Healer.

Рассмотрим другой мифологический комплекс, выявленный в рамках данного романа. Студенты-медики первого года обучения не могут избавиться от специфического запаха анатомички, который пропитал не только одежду, но и все тело. Описывая эту "проблему", автор использует два дистантно расположенных мифа - "Филоктет" и "Кают":

"Barney had grown up with a religious belief in the unfailing efficacy of Lifebuoy soap. But dammit, he had been scrubbing for what seemed like fifteen minutes and instead of his body smelling like Lifebuoy, his soap was smelling like formalin! "I'm gonna be here forever." he complained half aloud. "It's like Sophocles' Philoctetes," said a voice in a nearby shower stall. "Explain the obscure reference," Barney shouted, anxious to take his mind off his odor. ... "Philoctetes was this Greek hero in the Trojan War who had a wound that was so smelly his buddies couldn't stand it. So they took him away and dumped him on a desert isle. But then a big-time prophet told them that without Philoctetes - stench and all - they would never take Troy. So they took him back. Pretty good allusion, huh?" (Segal 1995 : 126).

Мифологема "Филоктет" реализована в тексте по всему объему центрального содержания, при этом фокус данного фрейма - "человек, от которого исходит сильный нестерпимый запах",- экстраполируется на эпизод романа, в котором только что вышедшие из анатомички студенты пытаются избавиться от пропитавшего их насквозь запаха формалина. Данный МФ реализован эксплицитно - один из персонажей раскрывает "центральное

содержание" данного мифологического образа.

Идя далее по тексту, мы встречаем другую мифологическую реминисценцию, выраженную через один из элементов центрального содержания мифологема "Каин" - "Каинова печать". Мифологема соотносится с референтной ситуацией в тексте: для будущих врачей запах анатомички - одно из испытаний, которое они должны выдержать; сами студенты воспринимают это пока как нечто, что будет длиться вечно и к чему невозможно привыкнуть: "... this smell we can't wash off - it's like the mark of Cain" (oai aea : 137).

Запах формалина ассоциируется со "знамением", которым Бог пометил Каина, прокляв его, "даровав" ему вечную "жизнь". Фразеологизм "Cain's mark /the mark of Cain" является полноправным элементом центрального содержания мифологема "Каин", обозначая отпечаток или проявление порочности, преступности человека. В данном контексте мифологема "Каин" экстраполируется на референтную ситуацию по концепту "нечто вечное, от чего невозможно избавиться", иными словами, то, что нельзя смыть в прямом и переносном смысле.

Хотя мифологема "Филоктет" и мифологема "Каин" и расположены дистантно, они проецируются на одну и ту же референтную ситуацию поверхностной структуры текста и выстраиваются в единый комплекс, поскольку имеют общую точку соприкосновения - "вечный атрибут", а именно: подобно тому, как древнегреческий Филоктет не может избавиться от запаха, исходящего от его ран, подобно тому, как Каин не может избавиться от "знака", которым пометил его Бог за убийство брата, студенты-медики не могут (и никогда не смогут, как они считают, поскольку это их первые шаги в медицине) избавиться от запаха формалина.

Таким образом, на данном этапе исследования представляется возможным сделать вывод относительно того, что случаи, когда та или иная мифологема в тексте художественного произведения служит средством акцентуации прецедентного текста достаточно распространены, ибо часто автор часто пользуется мифом для акцентуации отдельных эпизодов, тех или иных коллизий, выделения отдельных черт героев. Одна и та же референтная ситуация поверхностной структуры текста может быть усилена несколькими

мифологемами. При этом мифологема, как правило, имеют общие точки соприкосновения, между ними может существовать дистантная когезия - они выстраиваются в единый комплекс, даже если и отстоят друг от друга на значительном расстоянии.

### 2.2.1. Мифологема как средство акцентуации прецедентной информации

Мифологема, используя в художественном тексте часто является элементом композиционно-смысловой структуры текста. В этом случае мифологема не связана концептуально с замыслом писателя, удалена от смыслового ядра произведения, при этом информационное поле мифа раскрывается лишь частично. Следовательно, информационное поле используемой мифологемы проходит по касательной относительно информационного пространства текста и является средством акцентуации определенной коллизии, дополнительной характеристики героя.

Мифологема как средство акцентуации прецедентности встречается достаточно часто в текстах художественного произведения, выполняя определенную эстетическую подзадачу, обращая внимание читателя на уже имеющийся образ или на уже имеющуюся, с точки зрения автора, характеристику.

В качестве первого примера рассмотрим случай использования мифологемы в одном из эпизодов романа Э.Сигала "Doctors" (Segal 1995), представленный актуализацией мифологемы "Аполлон":

"Barney had had enough. He turned toward the door, tossing a dismissive, "See you around, Lance," over his shoulder. At which the young man leapt from his Eames chair and chased after Barney like Apollo pursuing Daphne. "Hold on a minute, Livingston - don't you want the microscope?" (там же . '146).

Миф вводится в текст через имя собственное, при этом акцент делается на одном из периферийных элементов информационного поля мифа об Аполлоне - преследование Дафны. Актуализация происходит на эксплицитном уровне: даны имена собственные - Apollo и Daphne, глаголы "to chase" и "to pursue" входят в семантическое поле концепта "погоня", "преследование". Референтная ситуация преследования Аполлоном Дафны проецируется на референтную ситуацию

поверхностной структуры текста: один студент срывается с места и бежит за другим, чтобы заключить выгодную сделку и предложить ему микроскоп. Прецедентный текст трансформируется: происходит замена на уровне действующих лиц (оба юноши), также трансформируется цель "преследования", что создает определенный юмористический эффект. В данном случае автор акцентирует отдельную ситуацию, не раскрывая концепта, лежащего в основе мифологем "Аполлон" и МФ"Дафна", не вкладывая в данную мифологическую модель никакого особого идейного содержания, а используя данный миф лишь как некий орнаментальный элемент - поэтому мы и говорим в данном случае о статусе мифологической аллюзии "Аполлон".

Рассмотрим другой пример. В одном из фрагментов романа "Prizes" (Segal : 1996) автор сравнивает одного из главных героев с царем Мидасом, актуализируя мифологему "Мидас" - "быстро разбогатевший, но вместе с тем глубоко несчастный человек":

"It was only in 1994 that the money radically changed Sandy Raven's life. That year, *Forbes* magazine added his name to their golden honor roll of the four hundred richest people in America. ... Sandy was extremely well-off ..." И далее: "That's great, sonny boy," the old man enthused. "Who would have dreamed that the son of a small potato guy like me would ... ". "Come on, Dad," Sandy cut him off. "You're the real businessman in this family. I just got lucky." "Yeah," Sidney remarked. "Like King Midas." "Dad, if you recall," Sandy said, "King Midas was a very unhappy man." "Maybe," Sidney replied, "That's because there was no Mrs Midas" (там же : 480).

При проецировании прецедентного текста на текст-реципиент фокус мифологемы "Мидас" проходит определенную корректировку: так, в отличие от Мидаса Синди разбогател не так уж быстро: (It was only in 1994 that the money radically changed Sandy Raven's life), и у него не было Диониса, которого можно было бы попросить о том, чтобы все, к чему он ни прикоснется, превращалось в золото. Свое богатство герой заработал сам: помимо того, что он талантливый ученый, он также обладает прекрасным деловым чутьем. Неизменным при актуализации остается главный элемент центрального содержания мифологемы "Мидас" - "богатый человек эксплицитно выраженный в таких лексемах, как "golden honor roll," "*Forbes* magazine," "richest" "extremely well-off." и



одновременно "несчастный человек" - "a very unhappy man". Только в качестве причины несчастья отец, переживающий, что у сына не складывается личная жизнь,

Исследование показало, что в художественном тексте большой протяженности, как правило, имеется несколько мифологических текстов, каждая из которых направлена на отдельный, небольшой по протяженности фрагмент художественного произведения и которые, на первый взгляд, кажутся дискретными элементами текста, механически связанными в рамках художественного пространства текста. Однако в ряде случаев эта механичность носит условный характер: хотя они и отстоят друг от друга на значительном расстоянии, существует определенная взаимосвязь между отдельными мифологемами, которые выстраиваются в целый комплекс. Сказанное можно проиллюстрировать следующим примером.

В романе Э.Сигала "Doctors" (Segal 1995) мы встречаем целый ряд мифологических реминисценций, некоторые из которых выстраиваются в мифологический комплекс, поскольку имеют общие точки соприкосновения. В данном романе выявлено 29 случаев мифологических реминисценций: the Angel of Death (2 раза), Noah's Ark (2 раза), Midas, the sword of Damocles, the mark of Cain (2 раза), the Last Supper, Good Samaritan, Apollo the Healer, Asclepius (2 раза), Hygiena, St. Peter, St. Luke, Philoctetes, Apollo pursuing Daphne, Zeus, Adonis (2 раза), Thor, Magi, Prometheus, Achilles, Sir Lancelott, Tristan and Isolde.

При первом взгляде на представленные в тексте мифологеми можно определить группу тематически обусловленных и взаимосвязанных мифологеми: "Apollo the Healer", "Asclepius", и "Hygiena", - все они расположены рядом в рамках одного абзаца, в котором автор описывает здание Г арвардского медицинского института:

"The architecture of HMS is emphatically classical, its verdant quadrangle bounded on the east and west by marble buildings and dominated at the south by a stately temple buttressed with bold Ionic columns. A worthy monument to Apollo the Healer: Asclepius, god of medicine; and his daughter Hygiena. the divinity of Health" (там же : 105).

В данном случае МФ представлены в свернутом виде и являются частью

СФИ текста романа. Примечательно, что автор вводит мифологему "Аполлон" не только через сам аллюзивный антропоним "Apollo", но и уточняет его через существительное "целитель" - Apollo the Healer, тем самым как бы вводя дополнительный фокус в информационное поле мифологему "Аполлон". Это можно объяснить тем, что информационное поле данной мифологемы обширно, а фиксированный фокус этой мифологемы - "воплощение мужской красоты" - в данном "медицинском" контексте не так уж *важен*. Что касается мифологемы "Асклепий", то он представлен фиксированным фокусом: "бог врачей и врачебного искусства", "целитель", хотя опять же само информационное поле данного мифа намного шире - в него входит информация о том, что Асклепий - сын Аполлона, что мудрый Хирон был наставником Асклепия и именно благодаря ему последний стал врачом. Асклепий разгневал Аида и Зевса тем, что возвращал умерших к жизни, тем самым нарушив установленный порядок на земле. Мифологема "Тигиея" также представлен фокусом: "богиня здоровья", "дочь Асклепия".

Итак, как видно из данного примера, все три мифологемы, актуализированных в тексте, имеют конкретную функцию - воссоздание фона, на котором разворачивается действие: мифологема "Асклепий" и мифологема "Тигиея" актуализированы по фиксированному фокусу, мифологема "Аполлон" - по дополнительному фокусу - the Healer.

Рассмотрим другой мифологический комплекс, выявленный в рамках данного романа. Студенты-медики первого года обучения не могут избавиться от специфического запаха анатомички, который пропитал не только одежду, но и все тело. Описывая эту "проблему", автор использует два дистантно расположенных мифа - "Филоктет" и "Кают":

"Barney had grown up with a religious belief in the unfailing efficacy of Lifebuoy soap. But dammit, he had been scrubbing for what seemed like fifteen minutes and instead of his body smelling like Lifebuoy, his soap was smelling like formalin! "I'm gonna be here forever," he complained half aloud. "It's like Sophocles' Philoctetes," said a voice in a nearby shower stall. "Explain the obscure reference," Barney shouted, anxious to take his mind off his odor. ... "Philoctetes was this Greek hero in the Trojan War who had a wound that was so smelly his buddies couldn't stand it. So they took him

away and dumped him on a desert isle.

But then a big-time prophet told them that without Philoctetes - stench and all -

they would never take Troy. So they took him back. Pretty good allusion, huh?" (Segal 1995 : 126).

Мифологема "Филоктет" реализована в тексте по всему объему центрального содержания, при этом фокус данного фрейма - "человек, от которого исходит сильный нестерпимый запах",- экстраполируется на эпизод романа, в котором только что вышедшие из анатомички студенты пытаются избавиться от пропитавшего их насквозь запаха формалина. Данный МФ реализован эксплицитно - один из персонажей раскрывает "центральное содержание" данного мифологического образа.

Идя далее по тексту, мы встречаем другую мифологическую реминисценцию, выраженную через один из элементов центрального содержания мифологема "Каин" - "Каинова печать". Мифологема соотносится с референтной ситуацией в тексте: для будущих врачей запах анатомички - одно из испытаний, которое они должны выдержать; сами студенты воспринимают это пока как нечто, что будет длиться вечно и к чему невозможно привыкнуть: "... this smell we can't wash off - it's like the mark of Cain" .

Запах формалина ассоциируется со "знамением", которым Бог пометил Каина, прокляв его, "даровав" ему вечную "жизнь". Фразеологизм "Cain's mark /the mark of Cain" является полноправным элементом центрального содержания мифологема "Каин", обозначая отпечаток или проявление порочности, преступности человека. В данном контексте мифологема "Каин" экстраполируется на референтную ситуацию по концепту "нечто вечное, от чего невозможно избавиться", иными словами, то, что нельзя смыть в прямом и переносном смысле.

Хотя мифологема "Филоктет" и мифологема "Каин" и расположены дистантно, они проецируются на одну и ту же референтную ситуацию поверхностной структуры текста и выстраиваются в единый комплекс, поскольку имеют общую точку соприкосновения - "вечный атрибут", а именно: подобно тому, как древнегреческий Филоктет не может избавиться

от запаха, исходящего от его ран, подобно тому, как Каин не может избавиться от "знака", которым пометил его Бог за убийство брата, студенты-медики не могут (и никогда не смогут, как они считают, поскольку это их первые шаги в медицине) избавиться от запаха формалина.

Таким образом, на данном этапе исследования представляется возможным сделать вывод относительно того, что случаи, когда та или иная мифологема в тексте художественного произведения служит средством акцентуации прецедентного текста достаточно распространены, ибо часто автор часто пользуется мифом для акцентуации отдельных эпизодов, тех или иных коллизий, выделения отдельных черт героев. Одна и та же референтная ситуация поверхностной структуры текста может быть усилена несколькими мифологемами. При этом мифологемы, как правило, имеют общие точки соприкосновения, между ними может существовать дистантная когезия - они выстраиваются в единый комплекс, даже если и отстоят друг от друга на значительном расстоянии.

### 2.2.2. Мифологема как средство создания сюжетной линии

Используясь в качестве средства создания сюжетной линии, мифологема распространяется на более протяженный отрезок текста и является узлом сцепления семантико-композиционной структуры произведения. Информационное поле мифологемы частично накладывается на информационное пространство текста художественного произведения и служит изложением одной из сюжетных линий либо в создании образа одного из героев. Помимо этого, мифологема включается в текст для придания большей информационной и эмоциональной ценности высказыванию, для дополнительной характеристики героев или оценки происходящего.

В основу рассказа Э.Уортон "The Pomegranate Seed" (Wharton 1990) положен мифологема "Персефона". Об этом свидетельствует заглавие "The

Pomegranate Seed". Древнегреческий миф о Персефоне содержит информацию о

том, что Персефона - богиня царства мертвых, дочь Зевса и Деметры, супруга Аида, который похитил ее с разрешения Зевса. Горевавшая Деметра наслала на землю засуху и неурожай. Зевс был вынужден послать Гермеса с приказанием Аиду вывести Персефону на свет. Коварный Аид отправил Персефону к матери, но дал вкусить ей зернышко граната, чтобы Персефона не забыла царство смерти и снова вернулась к нему. Поэтому треть года Персефона находится среди мертвых, а две трети с Деметрой, богиней плодородия, радость которой возвращает земле изобилие. В фрейме можно выделить такие "элементы", как Зевс, Деметра, Аид, царство мертвых, засуха, урожай, зернышко граната - в них одновременно отражено и все пространство мифа о Персефоне, и в то же время та часть пространства, на которую указывает каждый конкретный элемент.

Сам рассказ наполнен мистическим содержанием. Кеннет Эшби, преуспевающий банкир, вдовец, безумно любивший первую жену, женится вторично. Молодожены счастливы и любят друг друга, однако после медового месяца мужу начинают приходить странные серые конверты с нечеткими, слабо проступающими буквами:

"The letter was always the same - a square grayish envelope with "Kenneth Ashby, Esquire" written on it in bold but faint characters ... the address was always written as though there were not enough ink in the pen, or the writer's wrist were too weak to bear upon it. The envelope never bore anything but the recipient's name: no stamp, no address. The letter was presumably delivered by hand - but by whose?"

Шарлотта Эшби замечает, что после каждого письма муж становится мрачным, молчаливым:

"I've watched these letters come to you - for months now they've been coming ... And after each one of them I see their mysterious effect on you, I see you disturbed, unhappy, as if someone were trying to estrange you from me" (там же : 205).

Чувствуя, как муж отдаляется от нее, она приходит к выводу, что у него есть другая женщина:

"The curious thing was that she was aware in him of no hostility or even impatience, but only a remoteness, an inaccessibility, far more difficult to overcome. She felt herself excluded, ignored, blotted out of his life /там же : 206/, и далее: "... She felt that her husband was being dragged away from her into some mysterious bondage, and that she must use up her last atom of strength in the struggle for his freedom and for hers" (211).

Письма присылает умершая жена, считающая его своим даже на том свете. После одного из таких писем Эшби исчезает. Подобно тому, как Персефона, несмотря на то, что она счастлива на Земле, рядом с любящей ее Деметрой, не может не вернуться к супругу своему Аиду, давшему вкусить ей гранатовое зернышко и тем самым познать "вкус смерти", Кеннет Эшби не может не "вернуться" к своей первой жене.

В качестве следующего примера возьмем фрагмент из романа А.Кристи "Ten Little Niggers" А. Christie 1989, где мифологема представлена аллюзией на ветхозаветный миф о Давиде и Урии. Напомним прецедентный текст: во время войны с аммонитянами Давид остался в Иерусалиме и был пленен красотой Вирсавии, жены Урии Хеттеянина. Он взял женщину к себе в дом, а Урию призванного из лагеря, отказавшегося спать в своем доме, приказал поставить в сражении в самом опасном месте. Урия был убит, а Давид женился на Вирсавии, и та родила ему сына.

Прецедентный текст практически полностью воссоздаётся в произведении: в жену генерала Макартура влюбляется молодой капитан Артур Ричмонд, образуется любовный треугольник. Узнав об измене жены, генерал убивает соперника, послав его на верную смерть. Вскоре жена генерала Макартура умирает, а он, хотя и продолжает жить прежней жизнью, не может посещать церковь в те дни, когда читают главу о Давиде, приказавшем отправить Урию в сражение во главе с войсками:

"He'd gone to church on Sundays. But not the day that the lesson was read about

David putting Uriah in the forefront of the battle" (Christie 1989 : 195). PC1 ветхозаветного мифа трансформируется при экстраполяции на PC2 романа, прежде всего на уровне действующих лиц:

А.Кристи перераспределяет роли: подчиненный влюбляется в жену своего командира. Остальные же элементы оставлены без изменения. Информационное поле мифа реализуется в тексте через следующие сигналы:

"Stealer of another man's wife!", "He'd sent Richmond deliberately to his death. Only a miracle could have brought him through unhurt. That miracle didn't happen. Yes, he'd sent Richmond to his death and he wasn't sorry", "But young Armitage was different ... He'd known perhaps that Richmond was deliberately sent to death" (там же : 194).

Таким образом, мифологема часто используется автором для раскрытия образа одного из героев, создание одной из сюжетно-событийных линий произведения. Анализ примеров показывает, что мифологемы являются узлами сцепления семантико-композиционной структуры художественного произведения, поскольку направлены на изложение сюжетно-событийных линий и создание образа персонажа.

### 2.3. Роль мифологемы в раскрытии концептуальной информации

Как показал анализ языкового материала, информационное поле мифологемы может практически полностью реализоваться на уровне целого текста. В этом случае, сами тексты являются кореферентными, т.е. текст художественного произведения и "прецедентный" текст конкретного мифа, встраивается в информационное пространство текста художественного произведения.

В рассказе Ю.Уэлти "The Worn Path" (Welty 1980) мифологема представлена аллюзией на миф о птице Феникс. Напомним прецедентный текст: согласно легенде Феникс — мифологическая птица, которая живёт вечно. Считалось, что феникс имеет внешний вид, похожий на орла с ярко -

красным или золотисто-красным оперением. Предвидя смерть, сжигает себя в

собственном гнезде, а из пепла появляется птенец. По другим версиям мифа, из пепла возрождается сам Феникс. Обычно считалось, что Феникс — единственная, уникальная особь своего вида. В метафорическом истолковании Феникс — символ вечного обновления.

Героиня рассказа, старушка - негритянка Феникс Джексон - Phoenix Jackson - на Рождество в очередной раз хоженной тропой отправляется в город за бесплатным лекарством для больного внука:

"She doesn't come for herself - she has a little grandson. She makes these tups just as regular as clockwork. She lives away back of the Old Natchez Trace" (там же : 147).

Писательница подчеркивает преклонный возраст героини:

"She was very old and small and she walked slowly in the dark pine shadows, moving a little from side to side in her steps, with the balanced heaviness and lightness of a pendulum in a grandfather clock ... Her eyes were blue with age. Her skin had a pattern all its own of numberless branching wrinkles and as though a whole little tree stood in the middle of her forehead" (142).

Приняв пугало за приведение, старушка сама смеется над собой:

"I ought to be shut up for good ... My senses is gone. I too old. I the oldest people I ever know" (144).

Путь в город не близкий и трудный, ей приходится преодолевать холмы, пересекать по бревну ручей, пролезать под изгородью из колючей проволоки. Однако не первый раз идет она этой тропой, ноги сами доводят ее до больницы.

"Old Phoenix would have been lost if she had not distrusted her eyesight and depended on her feet to know where to take her. Moving slowly from side to side, she went into the big building, and into a tower of steps, where she walked up and around and around until her feet knew to stop" (147).

Возраст берет свое, сказывается усталость, и на какое-то время Феникс сидит молча и неподвижно, не понимая что происходит, где она и почему оказалась в этом месте, пока в ее затуманенном сознании не вспыхивает огонек памяти:



"With her hands on her knees, the old woman waited, silent, erect, and motionless, just as if she were in armor.... At last there came a flicker and then a flame of comprehension across her face, and she spoke. "My grandson. It was my memory had left me. There I sat and forgot why I made my long trip" (148).

Получив лекарство, она собирается домой, но предварительно решает купить внуку на две монетки рождественский подарок, бумажную мельницу:

"I going to the store and buy my child a little windmill they sells, made out of paper. He going to find it hard to believe there such a thing in the world. I'll march myself back where he waiting, holding it straight up in this hand'. She lifted her free hand, gave a little nod, and walked out of the doctor's office. Then her slow step began on the stairs, going down" (149).

Так, каждый раз, отправляясь в город за лекарством для внука, Феникс Джексон "сжигает" себя подобно волшебной птице феникс, преодолевая все испытания, и каждый раз, получив лекарство, она торопится назад к ожидающему ее мальчику. Феникс не может позволить себе умереть, поскольку она единственный близкий ему человек. И пока она может передвигаться, она будет хоженной тропой регулярно ходить за лекарством, и той же хоженной тропой возвращаться к своему любимому внуку. Ю. Уэлти создает направленную ассоциацию с мифом об умирающей и возрождающейся птице феникс, актуализируя фокус мифа - возрождение. Каждый раз, идя в город за лекарством, героиня рассказа, подобно волшебной птице фенкис, "умирает" - путь долог и труден и возраст уже не тот, но как только она достигает цели и получает лекарство, она заново возрождается ноги сами несут ее домой и путь уже не кажется таким трудным, и думает она уже не о смерти, а о жизни.

Следует отметить, что в тексте также актуализирован такой элемент мифологемы "Феникс" как красный цвет - название птицы феникс восходит к греческому слову, обозначающему красный (огненный) цвет в связи с

легендой об ее воскресении из очищающего пламени. На Феникс Джексон - красная косынка, из- под которой выбиваются все еще черные завитки с медным оттенком:

"Under the red rag her hair came down on her neck in the frailest ringlets, still black, and with an odor like copper" (142).

Итак, как можно увидеть из приведенного примера, мифологема "Феникс" служит средством создания сюжетно-событийных линий художественного произведения и раскрытие образа героини.

В качестве примера приведем рассказ А.Уэст "Not Isaac" (ISS 1982, V.2). В заглавие вынесена мифологема Исаак. Центральное содержание мифа об Исааке - история о том, как Бог, испытывая Авраама, отца Исаака, приказывает ему принести в жертву сына своего. Когда Исаак уже связан и лежит на жертвеннике, а над ним занесен нож отца, явление ангела останавливает жертвоприношение, а в жертву идет баран, запутавшийся рогами в ветвях поблизости от жертвенника. Поскольку "Авраам" является одним из вершинных элементов мифологема "Исаак" и актуализирован в тексте рассказа через мифологему, считаем целесообразным описать информационное поле обоих мифов.

Отцу шестнадцатилетнего Стивена, фермеру, стыдно, что сыну не хватает мужества забить животное:

"Stephen Muir's father and the three men on the farm always considered that the boy was soft, especially about killing things" (там же : 135); "Conor Muir was ashamed of his son's apparent lack of pluck, taking it almost as a personal slight on blood and country breeding, as if the boy had stolen something or in some way had brought ill repute upon the house" (136).

Чтобы прекратить насмешки со стороны работников и доставить удовольствие отцу, мальчик вызывается заколоть рождественского барашка, который в глазах Стивена предстает как невинная жертва:

"Finally, to silence and satisfy everyone, Stephen volunteered to kill and dress the Christmas wether. ... He knew the gentle beast he was to slay. He could remember it as a

curly, playful lamb.... They all had the white face and high nose of the Cheviot and were pathetically harmless and inoffensive" (137); "That was the terrible part of it - the virgin, fearless, guiltless innocence. ... the eyes were grey with kindness, sleepy, and barred with long jewelled stones of beauty snared in honest opal fire" (там же : 138).

"Жертвоприношение" должно свершиться в кладовой, приспособленной под скотобойню:

"the old larder with its high racks of wicked hooks from ceiling to floor.... Even as a child he hated the place with its hooks and smells as if the ghosts of the animals it had seen slaughtered had haunted it. ... There was a low, strong table like a butcher's block, slightly cupped and black in the cracks with old blood ..." (там же).

Юноше стыдно за то, что "жертва" может увидеть у него в руках нож, у него возникают ассоциации с Авраамом, мелькают мысли о временах жертвоприношений:

"Stephen held the knife behind his back, ashamed to let the little animal see it, Abraham and thickets and ancient sacrifices running through his mind" /там же/.

Как видно из текста, происходит перераспределение ролей:

Мальчик смотрит на жертву не как на животное, а как на живое существо: "he could only see three beings holding a fourth down" (139).

Как и Исаак, животное не сопротивляется, покорно ожидая своей участи: "The wether did not bleat or struggle and only slid along the tiled floor on four stiff legs" (138), при этом подсознательно, на уровне генетической памяти, понимает и знает свою участь: веками ее сородичи были ритуальными животными в обрядах жертвоприношения:

The sheep panted with short silent pants, the slitted nostrils moving as the gills of a fish. And its head, its lovely antique head, was wise and beautiful with a terrible and uncomplaining wisdom aware of a long past through which its race had furnished food for knives, bellies, and altars and heard the sonorous names of long-forgotten gods chanted in gloomy cave, tumulus, and lavish temple (там же).

После того, как барашек заколот, Стивен иначе воспринимает происходящее. Барашек действительно уже более "не Исаак" для Стивена ("Not Isaac"), не невинное животное, которое он знал с детства и к которому он испытывал те же чувства, которые, должно быть, испытывал Авраам, когда ему

предстояло принести в жертву сына Исаака; животное становится той искупительной жертвой, которую приносят за страдание Спасителя, родившегося в яслях, согретым дыханием ягнят:

"Stephen withdrew the knife, looking at it curiously, its moist, senseless blade having partaken of a mystery greater than any man might bear, and he was thinking whimsically it was a poor repayment for that first innocent witness so long ago when the barred eyes had gazed on beauty on a mother's knee, their body heat keeping the stable warm" (там же).

"Тайну" - "mystery"- можно интерпретировать не только как обряд жертвоприношения, но и как тайну обряда инициации, через который проходит Стивен, пытаясь доказать отцу и другим мужчинам, что он полноправный член мужского племени. Действительно, после "жертвоприношения" мальчик уже не воспринимает животное как "playful lamb", "gentle beast", "the sheep", "the virgin", а как "beast": "And for him now, the killing over, the beast was no more than an unfashioned stone or lump of unshaped clay" (139).

Многие писатели используют мифы для создания художественной модели мира. Известны опыты создания авторских мифов, разнообразные вариации в мифологическом духе. Ядром творчества английского поэта и прозаика Д.Томаса является центральный конфликт, движущий Вселенной - конфликт между жизнью и смертью, а одной из главных тем - тема рождения как соединения созидających и разрушающих сил. Для воплощения этой идеи в рассказе "Gaspar, Melchior, Balthasar" он извлекает из культурной памяти человечества мифологему "Волхвы" и трансформирует его в соответствии с замыслом, мировосприятием и миропониманием.

#### 2.4. Способы введения мифологемы в художественный текст

Основным стилистическим приёмом, используемым для введения мифологемы, является аллюзия, которая представляет собой сравнение двух референтных ситуаций: референтной ситуации, выраженной в поверхностной структуре текста, и подразумеваемой ситуации, содержащейся в совокупности общих фоновых знаний адресанта и адресата, которую можно определить как модель ситуации. Вспомнив благодаря направленным ассоциациям,

ситуационную модель, связанную с данным аллюзивным словом, высказыванием, читатель сравнивает ее с реально существующим контекстом и устанавливает отношения соответствия или несоответствия, ведущие к изменению восприятия содержания, высказывания, текста, пересмотру его буквального смысла.

В качестве иллюстрации возьмем пример из романа Дж.Фаулза "Волхв":

I glimpsed her figure in the mirror, beneath the Tuscan porch. Because this was now the active mystery: I was not allowed to meet Alison. Something was expected from me, some Orphean performance that would gain me access to the underworld where she was hidden or hiding herself. I was on probation. But no one gave me real indication of what I was meant to be proving. I had apparently found the entrance to Tartarus. But that brought me no nearer Eurydice (243, P.606).

В приведенном примере мифологема, выраженная аллюзивным антропонимом Orpheus служит семантической компрессией всего мифа, главным героем которого он выступает. Семантический повтор раскрывает импликации имени, демонстрируя его смысловую многоплановость. Во - первых, непосредственно через упоминание словосочетания "Orphean performance" пример оживляет в памяти образ самого Орфея, прославившегося своими артистическими талантами (игрой на лире). Во- вторых, семантическая редупликация аллюзии Orphean передает в обобщенном варианте текст мифа об Орфее. Как свидетельствует энциклопедия мифов народов мира, мифы об Орфее - участнике похода аргонавтов, изобретателе музыки, верном возлюбленном, спустившимся за своей женой Евридикой в Аид, - частый сюжет в литературе, изобразительном искусстве и музыке. В контексте современного романа Дж.Фаулза "Волхв" главный герой Ник, словно верный Орфей, пытается найти оставленную им возлюбленную Элисон, как будто ему в наказание спрятанную или прячущуюся от него в фантомном мире, созданном изощренным умом старца Конхиса. Миф продолжает свою жизнь, отражая в то же время изменившиеся ценности 20 века. Ник - далеко не идеал верности, да и особым талантом он не прославился, но его душевные страдания и препоны, чинимые Конхисом, наводят на мысль о Тартаре.

В романе А. Мердок "The Unicorn" Эффингем, покидая после трагической

развязки (гибели Ханны Крин-Смит) поместье своего учителя Макса Лежура, сравнивает два дома - дом Ханны (the Gaze Castle) и дом Макса Лежура (Riders) - с древнегреческими морскими чудовищами, подстерегавшими мореходов на крутых скалах узкого пролива: "The small railway line from Blackport only served the aerodrome, so he had returned to the more northerly station, passing on the road between Gaze and Riders. He had taken in the grey yet clear rainy light what he now felt to be a last look at the two houses. They had glowered upon him like Scylla and Charybdis, but they had let him go through" (Murdoch 1981 : 265).

Верящий в свободу выбора Эффингем не приемлет ни "полицейское государство" замка Гейз, ни абсолютную свободу обитателей Райдерз - "Visiting that place today was like visiting a police state. It makes one notice the free society when one gets back to it" (там же : 97), - ни средневековые христианские учения о страдании и искуплении греха через послушание, ни абстрактные понятия древнегреческих философов о Доброте, Истине и Красоте.

Рассмотрим следующий пример. Аналогия с мифологическими прототипами может задаваться: метафорической номинацией:

"That wasn't the sort of woman to be the Prime Minister's wife. A Jezebel, that's what she is, nothing better than a Jezebel" (Christie 1996 : 124);

"She retreated further into the dark hall, a tremendous, sobbing Persephone" (Williams 1986 : 51).

Чаще всего конструкцией, вводящей мифологему, оказывается художественное сравнение, один из древнейших и наиболее распространенных стилистических приемов, который широко используется в стиле художественной литературы, "выделяющее и характеризующее те или иные свойства объекта изображения путем его сопоставления с другим предметом или явлением" (Хованская 1984 : 300). Как показало исследование, наиболее часто в сравнениях выступают имена собственные, которые служат концентрированным "сгустком" сюжета мифологического текста, вошедшего в мировую историю культуры. Герой/ситуация или уподобляется мифологическому прототипу, или противопоставляет себя ему. Рассмотрим следующий пример:

В романе С.Кинга "The Pet Sematary" главный герой, глядя на страшную рану умирающего, сранивает его с Зевсом:

"Louis bent over his first patient at the University of Maine at Orono. ...The young man was going to die. Half of his head was crushed. ...The incursion was perhaps five centimeters wide; if he had had a baby in his skull he could almost have birthed it, like Zeus delivering from his forehead (King 72).

В ряде случаев аналогия с мифологическими прототипами может задаваться ЭПИТЕТОМ:

The second year found me settled in Rome, where I was planning, I believe, to write another great book ... I'd found some pretext of the kind for taking a sunny apartment in the Piazza di Spagna and dabbling about in the Forum; and there in the warm light, slender and smooth and hyacinthine, he might have stepped from a ruined altar - one to Antinous, say" (Whorton 1985 : 38);

"Hercule Poirot looked thoughtfully at his visitor. He saw a pale face with a determined looking chin, eyes that were more grey than blue, and hair that

was of that real blue-black shade so seldom seen - the hyacinthine locks of ancient Greece (Christie 1996 : 153);

"It will prove, I fear, too Herculean a task for us" /Christie 1996 : 115/;

"He... unscrumped the letter she'd thrown at him. He read it by firelight and as he read it a mocking smile grew pleasurably over his face, which was the face of a juvenile satyr" (Williams 1985 : 536).

В художественной литературе весьма распространен прием, когда автор вводит миф в пространство художественного текста опосредованно, через другие семиотические системы - произведения живописи, скульптуры, музыкальные произведения. Рассмотрим конкретные примеры.

Миф может вводиться в информационное пространство текста художественного произведения через музыкальные произведения, точнее их названия. Так, герои романа "Ten Little Niggers" (Christie 1989) узнают о том, что их ждет Страшный суд, прослушав граммофонную запись:

"Rogers said: "I was to put a record on the gramophone. I'd find the record in the drawer and my wife was to start the gramophone when I'd gone into the drawing room with the coffee tray. ... It had a name on it - I thought it was just a piece of music. ... It was entitled Swan Song ..." (Christie 1989 : 179).

Знаменитая "лебединая песня" - обозначение последнего значительного творения выдающихся людей. Это понятие восходит к Эсхилу, который упоминает пророческий дар птицы Аполлона, знающей, что она скоро умрет, и издающей удивительные звуки. В данном случае МФ "Лебедь" актуализируется по одному из элементов центрального содержания и имеет статус мифологической интерполяции, ибо, несмотря на то, что он проецируется на достаточно небольшой по протяженности фрагмент текста художественного произведения, он работает на сюжет: все собравшиеся на острове гости должны предстать перед Страшным Судом, их всех ожидает кара за совершенное. Поскольку данный элемент центрального содержания мифологема "Лебедь" связана с концептом смерть, использование данного элемента в тексте детективного романа имеет "диагностическую" функцию,



актуализация данного элемента мифологемы "Лебедь" позволяет выстроить предположение о том, что героев романа ждет смерть. После прочтения романа ретроспективный взгляд на данную мифологическую аллюзию позволяет экстраполировать ее на судью Лоуренса Уоргейва, который взялся за возмездие, зная, что смертельно болен и, как и другие, останется на острове навсегда. Вершимый им "суд" - его лебединая песня.

Возьмем другой пример. В заключительном эпизоде романа Э. Сигала "Prizes" лауреаты Нобелевской премии входят в зал под звуки марша "Проклятие Фауста":

"Exactly one minute later - the Foundation's schedule is Swisslike in its precision - to the strains of the Rakoczy March from, of all things, *The Damnation of Faust*, the new laureates entered in procession through a curtain of flowers, passing as they did a dramatically lit bust of Alfred Nobel, the inventor of dynamite and presiding genius of this event" (Segal 1996 : 517).

Мифологема "Фауст" актуализируется на самых последних страницах романа. Данная мифологема реализована через мифоним по фокусу - "ученый, заключивший сделку с дьяволом, чтобы познать смысл жизни", и имеет статус мифологической интерполяции, поскольку проецируется на весь текст художественного произведения. В романе Э.Сигал описывает судьбы трех ученых, их долгий и трудный путь к вершинам научных открытий, к Нобелевской премии. В мире науки, где царят свои законы не только в плане самой науки, но и в плане человеческих отношений, где обман, ложь, сделки и компромиссы весьма распространены, выживает сильнейший.

Таким образом, мифологема может вводиться в текст посредством таких стилистических приёмов как аллюзия, метафора, эпитет, а также при помощи названий произведений живописи, скульптуры, музыкальных произведений.

Подведем кратко итоги нашего исследования на данном этапе обоснования возможности рассмотрения мифа как фрейма, а также выделения моделей актуализации МФ в тексте художественного произведения.

Миф, представляя, с одной стороны, единое концептуальное целое, в то

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

же время не является неразложимой односоставной семантической единицей. Представление мифа в виде фрейма с фокусом, верхнем уровнем и нижним уровнем, соответствующим ядру центрального содержания, центральному содержанию и второстепенным мотивам, позволяет выделить 5 моделей актуализации МФ в текстовом пространстве художественного произведения, при этом каждая модель соответствует определенному типу мифологической аллюзии как основному СП, актуализирующему МФ в тексте художественного произведения.

- Модель 1 - актуализация одного МФ по вершинному признаку - фокусу соответствует прямой мифологической аллюзии;
- Модель 2 - актуализация нескольких МФ с общим фокусом/терминалом - соответствует прямой развернутой мифологической аллюзии;
- Модель 3 - актуализация двух МФ с противоположными фокусами - соответствует прямой контрарной мифологической аллюзии;
- Модель 4 - актуализация МФ по периферийному элементу/ терминалу соответствует косвенной мифологической аллюзии;

Выделенные нами модели актуализации МФ показывают скрытие механизма включения мифа в текст художественного произведения, однако они не раскрывают статус актуализированного в тексте МФ, а именно - роль МФ в создании сюжета с точки зрения использования автором информационного потенциала мифа. В следующей главе нашего исследования мы остановимся на статусе различных мифологических фреймов, актуализируемых в тексте художественного произведения, и

76

постараемся выделить модели соприкосновения информационных полей мифологического фрейма и текста художественного произведения.

Миф представляет собой особым образом устроенный механизм, заключающий в себе высоко концентрированную информацию, при этом информационный потенциал реализуется в различных текстах в разном

объеме.

В текстах художественных произведений можно выделить три типа функционирования мифологемы:

1) мифологема как средство акцентуации прецедентной информации, которое предполагает поверхностное соприкосновение информационного поля мифологемы с информационным пространством текста художественного произведения;

2) мифологема как средство создания сюжетной линии, которое предполагает частичное наложение информационного поля мифологемы на информационное художественное пространство текста;

3) мифологема как репрезентатор концептуальной информации предполагает практически полную реализацию информационного поля мифа в тексте художественного произведения, когда оба текста - "прецедентный текст" мифа и текст художественного произведения - становятся кореферентными.

В плане языковой реализации мифологемы в художественном тексте можно выделить прежде всего актуализацию на уровне семантических полей и рекуррентности ключевых слов, отражающих концепт, лежащий в основе мифологемы и экстраполируемый на текст художественного произведения. Чаще всего мифологема вводится в текст через такие СП, как аллюзия и сравнение, при этом, как правило, актуализируется посредством мифологемы, которая служит концентрированным "сгустком" центрального содержания мифа.

В настоящем диссертационном исследовании была предпринята попытка обосновать возможность рассмотрения мифологемы как фрейма с позиций когнитивной лингвистики, проанализировать структуру мифологем с точки зрения теории фреймов, выделить способы актуализации мифологических фреймов в тексте художественного произведения, определить статус

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

актуализированных в тексте мифологических фреймов и описать способы введения мифа в англоязычный художественный текст.

Многие писатели используют мифологему как некую готовую структуру, уже наполненную содержанием, несущую определенную информацию. Иными словами, мифологема может быть рассмотрена как структурированный информационный блок - фрейм, который вводится в готовом виде в прозаический текст. Когда автор "встраивает" тот или иной миф в текст художественного произведения, он рассчитывает на то, что определенное мифологическое представление репрезентировано в памяти читателя, иначе эффективность понимания значительно снижается. Умение читателя узнать "мифологическую формулу" и расшифровать ее, соотнеся с идеей автора, необходимо для адекватной и максимально полной интерпретации текста.

Отправным моментом рассмотрения мифологемы как фрейма является выделение большинством исследователей моделирующей функции мифа. И в мифе, и в фрейме, заложена способность выступать в качестве образца, модели, поскольку и миф, и фрейм суть обобщенное представление какой-либо ситуации или явления. Поэтому, исходя из того, что миф представляет собой обобщение = *modele exemplaire* = стереотип, его можно рассматривать как фрейм в плане представления стереотипной ситуации через внутримифологические данные конкретного мифа.

Рассмотрение мифологемы как исторического комплекса разного рода мотивов позволяет выделить в нем "фокус" и "ядро", которые формируются "центральным содержанием мифа": общим сюжетом повествования, и тем концептом, который делает миф обобщением. Существенно и то, что в мифологеме, как и во фрейме, второстепенный элемент (терминал) может выступать не только как периферийный элемент, но и как элемент центрального содержания. Помимо этого, мифологема, также как и фрейм, имеет двойственную природу в плане организации внутримифологических данных, являясь одновременно статической структурой (образ/созвездие

образов) и динамической структурой (в нем заложена способность разворачиваться в виде сюжета).

Таким образом, в данном диссертационном исследовании мифологема предстает как фрейм с фокусом, верхним уровнем, соответствующим ядру центрального содержания мифа, и нижнем уровне, фиксирующим второстепенные мотивы.

Существенно то, что мифологема не является односоставной неразложимой семантической и художественной единицей, поскольку, как правило, писатель использует мифологему не такой, какой она предстает в сборниках мифологических текстов, а интерпретирует её и, следовательно, модифицирует в зависимости от своих авторских интенций, отделяя "ненужные" элементы и делая акцент на тех, которые наилучшим образом подходят для раскрытия авторского замысла. Так писатель наполняет новым смыслом, "оживляет" существующую столетия "мифологическую формулу".

В связи с этим большое значение получает не только проблема модификации "мифологической формулы," но и ее использование на конкретном материале, то есть ее наполнение. Миф принципиально словесен (А.Ф.Лосев), при этом способ выражения содержания тождественен самому содержанию (А.А.Потебня), следовательно, мифу свойственно активное самопревращение внутреннего во внешнее. Таким образом, мифологический фрейм предстает как определенным образом структурированный набор языковых элементов, каждый из которых обозначает тот или иной аспект мифа как единого концептуального целого (например, гранатовое зернышко как структурная единица МФ"Персефона").

Проведенное исследование было направлено на выявление различного рода аллюзий на классические и традиционные мифы в художественном произведении. Основное свойство аллюзии заключается в сравнении двух референтных ситуаций.

Проведенный анализ позволил выделить пять моделей актуализации мифологических фреймов в англоязычном художественном тексте, которые соответствуют разным типам мифологических аллюзий:

Модель 1 - актуализация одного МФ по вершинному признаку, наиболее распространенная модель актуализации МФ, при которой быстро устанавливается подобие, определяется мифологический прототип.

Модель 2 - актуализация нескольких МФ с общим фокусом/терминалом, при которой несколько МФ, имеющих общий фокус/терминал выстраиваются в один комплекс, поскольку направлены либо на одну ситуацию, либо на одно и того же персонажа - соответствует прямой развернутой мифологической аллюзии

Модель 3 - актуализация двух МФ с противоположными фокусами - имеет определенное мировоззренческое значение, как и сам принцип двойственности, лежащий в ее основе.

Модель 4 - актуализация МФ по периферийному элементу - основывается на том, что миф представляет собой гибкую структуру, любой элемент которой может быть использован для воплощения авторской интенции.

Отправным моментом рассмотрения мифа как информационного блока является выделение большинством исследователей моделирующей функции мифа. В мифологеме заложена способность выступать в качестве образца, модели, поскольку мифологема это - обобщенное представление какой-либо ситуации или явления.

В работе также исследовалось взаимодействие информационного потенциала мифологемы и информационного пространства текста художественного произведения. В зависимости от полноты реализации мифологемы в пространстве художественного произведения, от того,

насколько крепко он связан с семантико-композиционной структурой текста, можно говорить о разных статусах мифологемы в художественном тексте. Для определения статуса мифологемы в текстовом пространстве англоязычного художественного произведения, то есть объема реализации информационного потенциала мифа в информационном пространстве художественного текста, было привлечено понятие информативности, которое, в свою очередь, позволило установить следующие типы отношений "прецедентного текста" мифа и текста художественного произведения:

Мифологическая аллюзия предполагает поверхностное соприкосновение информационного поля мифологемы с информационным пространством текста художественного произведения. Актуализированный в статусе мифологической аллюзии мифологема направлена не на раскрытие концептуального замысла автора, а на акцентуацию отдельных коллизий.

Мифологема может служить средством создания сюжетной линии произведения. В ряде случаев информационное поле актуализированной мифологемы частично накладывается на информационное пространство текста художественного произведения.

Мифологема играет значимую роль в раскрытии концептуальной информации произведения. Информационное поле мифологемы практически полностью реализуется в художественном тексте, когда оба текста - "прецедентный текст" мифа и текст художественного произведения - становятся кореферентными.

Чаще всего мифологема вводится в художественный текст через такие СП, как аллюзия и сравнение, при этом, как правило, актуализируется посредством мифологемы, которая служит концентрированным "сгустком" центрального содержания мифа.

Итак, можно констатировать, что мифологема представляет собой сложное, многогранное явление, особым образом устроенный механизм представления внутримифологических данных конкретного мифа, обладающий способностью заключать высоко сконцентрированную информацию, который можно рассматривать с позиций когнитивной лингвистики как мифологический фрейм в плане представления стереотипной ситуации через

внутримифологические данные конкретного мифа. Существуют определенные закономерности включения мифологемы в текст художественного произведения, обусловленные структурой мифологемы, при этом информационный потенциал мифологемы в конкретной реализации раскрывается в разном объеме.

## ВВЕДЕНИЕ

### I ГЛАВА. МИФОЛОГЕМА КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Понятие мифа, мифологемы и мифологической картины мира .....	7
1.2. Структуры знаний как основная категория когнитивной лингвистики...18	
1.3. Мифологема как маркер интертекстуальности и прецедентности .....	26
Выводы по главе 1 .....	32

### II ГЛАВА. КОГНИТИВНАЯ ЗНАЧИМОСТЬ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МИФОЛОГЕМЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Мифологема как фреймовая структура .....	34
Когнитивные аспекты интерпретации художественного текста .....	48
Мифологема как средство акцентуации прецедентной информации .....	56
Мифологема как средство создания сюжетной линии .....	62
Роль мифологемы в раскрытии концептуальной информации .....	65
Способы введения мифологемы в художественный текст .....	71
Выводы по главе II .....	76

Заключение.....78

Список использованной литературы .....	83
Список использованной литературы	



1. Аверинцев С.С. "Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. - М.: Искусство, 1972. - Вып. 3. - С. 110-155.
2. Аверинцев С.С. Мифы // Краткая литературная энциклопедия - М., 1967. - Т.4. - С. 876-882.
3. Аверинцев С.С. Мифы // Литературный энциклопедический словарь. - М., 1987. - С.267.
4. Аверинцев С.С. Архетипы // Мифы народов мира. - 2-е изд. - М.: Российская энциклопедия, 1994. - Т. 1.- С. 110 -111.
5. АРСНС - Англо-русский словарь по лингвистике и семиотике: около 8000 терминов/ под ред. А.Н.Баранова и Д.О.Добровольского. - М., 1996. - Т. 1. - 641 с. КЛЭ - Краткая литературная энциклопедия/ Гл. ред. А.А.Сурков.- М.: Сов.энциклопедия, 1962 - 78. - Т. 1 - 9.
6. Арнольд И.В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения // Вопросы языкознания. - 1982. - № 4. - С.83 - 91.
7. Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Лео Вайсгербер в когнитивной перспективе // Известия РАН, серия "Литература и язык",- 1990. - Т.49. - № 5. - С.451 - 458.
8. Вичев Д.В., Штофф В.А. Диалектика обыденного и научного знания // Филологические науки. - 1980. - № 4. - С. 50 - 58.
9. Величковский Б.М. Современная когнитивная психология. - М.: Изд-во МГУ, 1982. -336 с.
10. Гальперин И.Р. Информативность единиц языка / Учеб. пособие для вузов. - М.: ВШ, 1974. - 173 с.
11. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. - Москва: Наука, 1981. - 138 с.
12. Городецкий Б.Ю. Компьютерная лингвистика: моделирование языкового общения (Вступительная статья). // НЗЛ: вып. 24. - Компьютерная лингвистика. - М.: Прогресс, 1989.
13. Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на

духовное развитие человеческого рода // В.А.Звегинцев. История языкознания XIX и XX вв.- М., 1964 - Т. 1.-С. 85- 104.

14. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. - Москва: Прогресс, 1989. - 312с.
15. Залевская А.А. Информационный тезаурус человека как база речемыслительной деятельности // Исследование речевого мышления в психолингвистике. - М, 1985 . - С. 150-171.
16. Звегинцев В.А. Язык и знание // Вопросы философии. - 1982. - № 1. - С. 71 - 81.
17. Кацнельсон С.Д. Типология языка и речевое мышление. - JL, 1972. - 216 с.
18. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. - М. : Наука, 1990. - 108 с.
19. КСКТ - Краткий словарь когнитивных терминов. - М.: МГУ, 1996. - 246
20. КФЭ - Краткая философская энциклопедия. - М.: Прогресс, 1994.
21. Кубрякова Е.С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика - психология - когнитивная наука // Вопросы языкознания. - 1994. - № 4. - С. 34 -47.
22. Кубрякова Е.С. Память и ее роль в исследовании речевой деятельности // Сб. науч. тр. - М., 1991. - Текст в коммуникации. - С. 4-21.
23. Кубрякова Е. С. О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика. Т. 1. - М., 2004. - с. 8-9
24. Лебедева Л.Б. Бессознательное в языковом стиле // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке. / Отв. ред. Арутюнова Н.Д., Левотина И.Б. - М.: Индрик, 1999.
25. Леви-Строс К. Структурная антропология. - М.: Наука, 1983..
26. Леонтьев А.А. Языковой знак как проблема психологии. /У Материалы к конференции "Язык как знаковая система особого рода". М.: Наука, 1993
27. Лосев А.Ф. Логика символа. // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.; Изд-во политической литературы, 1991.

28. Лосев А.Ф. Аполлон // Мифы народов мира. - 2-е изд.- М.: Российская энциклопедия, 1994. - Т.1. - М., 1994. - С. 92 - 96.
29. Лосев А.Ф. Жизнь. Повести. Рассказы. Письма. - СПб, 1993. - 533 с.
30. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф.: Труды по языкознанию. - М.: Изд-во Моск. унта, 1982. -477 с.
31. Лосев А.Ф. Мифология // Философская энциклопедия. - М., 1964. - Т.3. - С.457 -458.
32. Лосев А.Ф. Миф. Число.Сущность. - М. Мысль, 1994. - 959 с.
33. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян/ Сост. А.А.Тахо-Годи; общ. ред. А.А.Тахо-Годи и И.И.Миханькова. - М.: Мысль, 1996. - 975 с.
34. Маслова В.А. Связь мифа и языка /У Фразеология в контексте культуры. Сб. науч. тр. М.: Языки русской культуры, 1999.
35. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. - М.: Наука, 1990.
36. Мердок А. Сочинения в 3 т. - М.: Радуга, 1997. - Т.3. - Сон Бруно. Черный принц: Романы / пер. с англ. О.Татариновой и И.Шварца. - 640 с.
37. Минский М. Структура для представления знаний // Психология машинного зрения. - М., 1978. - С. 249 - 338.
38. Минский М. Фреймы для представления знаний. - М., 1979. - 152 с.
39. М.Минский. Остроумие и логика когнитивного бессознательного // Новое в зарубежной лингвистике, вып. XXIII. М.Прогресс, 1988. - С. 281 - 310.
40. Новиков А. И. Семантика текста и ее формализация. - М.: Наука, 1983. - 216 с.
41. Павиленис Р.И. Понимание речи и философия языка/вместо послесловия/ // НЗЛ: Вып. XVII. Теория речевых актов. - М. : Прогресс, 1986. - С. 380 - 388.
42. Петров В.В., Герасимов В.И. На пути к когнитивной модели языка (Вступительная статья). // Новое в зарубежной лингвистике. - Вып.23. - Когнитивные аспекты языка. - М.: Прогресс, 1988. - С.5 - 12.
43. Постовалова В.И. Лингвокультурология в свете антропологической парадигмы /У Фразеология в контексте культуры. Сб. науч. тр. М.: Языки

русской культуры, 1988

44. Потебня А.А. Слово и миф. - М.: Правда, 1989. - 622 с.
45. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. - М.:Искусство, 1976. - 613 с.
46. СРЯ - Словарь русского языка. - М.: РЯ, 1987.
47. ССИС - Современный словарь иностранных слов. - М.: РЯ, 1992.
48. Тарасов Е.Ф. О формах существования сознания// Язык и сознание: парадоксальная рациональность/ Отв.ред.Е.Ф.Тарасов. - М., 1993. - С. 86 - 97.
49. Тахо-Го ди А.А. Миф у Платона как действительное и воображаемое // Греческая культура в мифах, символах и терминах. - СПб, 1999. - С.536- 556.
50. Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. Спб, 1999.-717с.
51. Христенко И.С. Лингвостилистические особенности аллюзии как средства создания подтекста: (На материале романа М.де Сервантеса "дон Кихот" и произв.Б.Переса Гальдоса): Автореф. дис. - М., 1993. - 23 с.
52. Шишова Ю. Л. Лингвистической объективации мифологемы пути в современной англоязычной литературе. Санкт-Петербург 2002
53. Шенк Р., Бирнбаум Л., Мей Дж. К интеграции семантики и прагматики// НЗЛ: вып. 24. - Компьютерная лингвистика. - М.: "Прогресс", 1989. - С. 32 - 47.
54. Alshawi H. Memory and context for language interpretation. - Cambridge, 1987. - 188 p
55. Anderson J. R. Language, memory, and thought. - New York, 1976. - 291 p.
56. Bartlett F.Ch. Remembering. A study in Experimental and Social Psychology. - Cambridge: The Univ.Press, 1950. - X, 317 p.
57. Bell R.T. Translation and Translating Theory and Practice. - London, New York. Longman, 1991. -298 p.
58. Boas G. Rationalism in Greek Philosophy. - Baltimore 1961.
59. Chantraine Pierre. Dictionnaire etymologique de la Langue grecque. Histoire des

- mots. Paris, Klinocosiek, 1968 - 1977. V.3 (1974)
60. Charniak E. On the Use of Framed Knowledge in Language Comprehension// Artificial Intelligence, vol.11, 1978. - P.225 - 265.
  61. Charniak E. Organization and Inference in a Frame-Like System of Common Sense Knowledge. - Castagnola, ISCS, 1975.
  62. *Fillmore* Ch.J. The Case for Case Reopened // P.Cole, J.M.Sadock. Syntax and Semantics, 8: Grammatical Relations. -N.Y.: Academic Press, 1977. - P.59 - 82.
  63. Johnson-Laird Ph.N. Mental Models. - Cambridge (Mass.). Harvard Univ.Press, 1983.-XIII, 513 p.
  64. Kennedy W. Legs.- New York: Penguin Books, 1983. - 317 p.
  65. King S. The Dead Zone. - New York : SIGNET, 1980. - 403 p.
  66. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live by. - Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 1980.-XIII, 242 p.
  67. Morier H. Dictionnaire de poetique et de rhetorique. - Paris: Presses univ.de France, 1981.
  68. Murdoch I. Bruno's Dream. - London: Triad/Panther Books, 1977. - 269 p.
  69. Murdoch I. The Unicorn. - London:Triad/Granada Books, 1981. - 270 p.
  70. PDLT -The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory/ J.A.Cuddon. - 3 ed. - London: Penguin books, 1992.
  71. Schank R.C. Dynamic Memory: A theory of Reminding and Learning in Computers and People. - Cambridge etc.: Cambridge Univ. Press, 1982. - XV, 234 p.
  72. Schank R.C., Abelson R.P. Scripts, Plans, Goals and Understanding. - Hillside, NJ: Lawrence Erlbaum, 1977. - 248 p.
  73. Segal E. Doctors. - London : Bantam Books, 1995. - 809 p.
  74. Segal E. Prizes. - London: Bantam Books, 1996. - 527 p.
  75. Welty E. The Collected Stories of Eudora Welty. - USA: HBJ Publishers, 1980. - 625 p.

76. Winograd T. Frame Representations and the Declarative-Procedural Controversy // Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science / Ed. by D.Bobrow, A.Collins. - N.Y.: Academic Press, 1975. - P. 185 - 210.