

готовит обед». Высказывания с нейтральной модальностью соотносятся с иным, нереальным миром (мир мнений, желаний, гипотетический мир и т.п.). Например, высказывание «Я давно хочу отдохнуть» будет иметь отношение к миру желаний говорящего. Рассматривая проблему соотношения реальности и нереальности в русле модальности, А.В. Зеленщиков опирается на исследования таких ученых, как В.З. Панфилов и Г.А. Золотова. В.З. Панфилов соотносил понятия реального и нереального с истинным и ложным, тем самым определяя тесную взаимосвязь между лингвистикой и логикой в вопросах изучения модальности. Г.А. Золотова утверждала, что противопоставление модальности реальной и модальности нереальной есть основа модальной характеристики предложения [цит. по 1].

Субъективная модальность, в отличие от объективной, выражает отношение говорящего к сообщаемому и «является факультативным признаком высказывания» [6, с. 303]. Для ее выражения используются самые разные приемы: вводные слова («возможно», «разумеется», «наверное»), модальные частицы («вроде», «якобы», «ну и»), междометия («ах!», «ай-ай-ай!», «увы»), инверсия (вынесение главного члена предложения в самое начало для подчеркивания отрицательного отношения: «Хороша ученица!»), специфические экспрессивные синтаксические конструкции («Охота было вмешиваться»). Например, предложение «Он, возможно, будет доволен» является ярким примером субъективной модальности, которая соотносит высказывание с мнением конкретного человека. В философском словаре отмечается, что значимые исследования в области модальности были проведены В.В. Виноградовым в работе «О категории модальности и модальных словах в русском языке», где он рассматривал, в том числе, и формы проявления субъективной модальности на разных уровнях языковой системы [цит. по 5]. Данный труд имел большое значение для последующих исследований рассматриваемой категории и ее изучения в рамках конкретного языка. Из современных исследователей модальности очень интересной представляется точка зрения Г.Я. Солганика, который утверждает, что «все языковые процессы осуществляются с точки зрения коллективного языкового сознания, в конечном счете – с точки зрения говорящего» [3, с. 7]. Тем самым Г.Я. Солганик выражает несогласие с определением субъективной модальности в том, что она является необязательным компонентом высказывания.

Таким образом, теоретический анализ научной литературы обнаружил, что модальность – неоднозначное понятие, требующее глубокого изучения. Философское толкование данной категории тесно связано с логикой, и в этом случае модальность рассматривается как определение достоверности суждения со стороны говорящего. Наиболее детально понятие модальности изучено с позиций лингвистики, которая рассматривает данное понятие как сложную функционально-семантическую категорию, имеющую отношение к действительности и к мнению говорящего. В этом случае необходимо не только понимать сущность модальности, но также и разбираться в способах ее выражения в предложении. Особенно это важно, если модальность изучается в рамках какого-то конкретного языка, так как каждый язык индивидуален и имеет свои определенные грамматические и лексические единицы, с помощью которых может быть выражена модальность. Следовательно, категория модальности в языкознании представляет большой интерес для лингвистов, так как раскрывает особенности и структуру того или иного языка, что немаловажно при его детальном исследовании.

Список литературы

1. Зеленщиков А.В. Пропозиция и модальность: монография. – изд. 2-е, доп. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 216 с.
2. Кобозева И.М. Лингвистическая семантика: учебник. – изд. 4-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 352 с.
3. Очерки модального синтаксиса: монография. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 136 с.
4. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка: Семантические проблемы лингвистики, философии, искусства: монография. – изд. 2-е. – М.: «ЛИБРОКОМ», 2010. – 336 с.
5. Философский энциклопедический словарь: словарь / ред. кол. С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы, Л.Ф. Ильичев и др. – 2-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1989. – 815 с.
6. Языкознание. Большой энциклопедический словарь: словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.

ПОНЯТИЕ ЯЗЫКА ВЭНЬЯНЬ И ЕГО КЛАССИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ

Симоненко Я.И., Шушарина Г.А.

Комсомольский-на-Амуре государственный технический университет, Комсомольск-на-Амуре, e-mail: lmk@iitnikms.ru

Вэньян, или классический китайский язык – письменный язык, использовавшийся в Китае до начала XX века. Из-за того, что иероглифическая письменность передаёт, главным образом, значение, а не звучание слова, вэньян сохранил синтаксические и морфологические нормы древнекитайского языка, в результате чего к XX веку он очень сильно стал отличаться от разговорного китайского языка – байхуа. Вэньян потерял официальный статус после студенческого Движения 4 мая 1919 года, одним из требований участников которого была отмена вэньяня и переход на байхуа. В то же время в современном китайском языке сохраняется много элементов вэньяня.

Вэньян менялся с течением времени. Он стал предпочтительным языком науки, техники, политики и администрации. На нем писались справочники, словари, медицинские тексты, династийные истории.

В.А. Курдюмов выделяет следующие основные черты грамматики вэньяня:

1. *Фактически повсеместная односложность лексических единиц. Классический китайский отличается лаконичностью – текст на вэньяне содержит примерно вдвое меньше иероглифов, чем тот же текст на современном китайском. Этому способствует то, что в вэньяне преобладают односложные слова (записываемые одним иероглифом), а в современном китайском – двусложные (записываемые двумя иероглифами).*
2. *Предельно широкий диапазон «лексического» и «грамматического» значения, локализуемого только в контексте, благодаря чему возможны неоднозначные толкования и переводы древних текстов.*
3. *Гибкая частеречная принадлежность слов-иероглифов.*
4. *Опора на контекст, позволяющая избежать лишних прономинализаций (употребления местоимений), частое неупотребление подлежащих вообще.*
5. *Топиковый характер предложений, т.е. позицию подлежащего занимает любое слово, которое должно быть актуализировано как то, о чем говорится, вне зависимости от того, является ли оно «субъектом», «объектом», «адресатом», обозначением места.*
6. *Отсутствие знаков препинания.*
7. *Отсутствие аффиксации.*

ИНИЦИАЦИОННЫЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ НИЛА ГЕЙМАНА «ЗАДВЕРЬЕ» (НИКОГДЕ)

Скопина А.В.

Забайкальский государственный гуманитарно-педагогический университет им. Н.Г. Чернышевского, Чита, e-mail: mora-amor@mail.ru

Инициация – это определенный обряд или ритуал, связанный с переходом человека на новый социальный или духовный уровень. Инициация напрямую

связана с мифом и сказкой, в которых герои, чтобы достичь нового статуса, должны пройти ряд сложных испытаний, которые зачастую являются смертельно опасными, но сильные духом герои преодолевают их с легкостью. Все испытания, которым они подвергаются, имеют трехчастную структуру (три стадии инициации). Во-первых, герой выходит за пределы привычного, устоявшегося мира, попадает в критическую ситуацию. Во-вторых, проходит через испытания, находясь в «пограничном» состоянии, например, на грани жизни и смерти. В-третьих, герой возвращается в привычные условия жизни, приобретая новый статус, либо тайное знание [2, с. 146-202].

Уходя своими корнями в глубокую древность, инициационные мотивы проявляются в современной литературе и, не теряя своей серьезности, продолжают передавать различные заповеди прошлого и выполнять инициацию на уровне воображаемого. Поэтому, можно сказать, что рассмотрение инициационных мотивов интересно с точки зрения мифотворчества писателя и восприятия их читателем на подсознательном уровне, так как читатель невольно проводит аналогии со сказочными мотивами, которые, в большинстве своем, несут сакральное значение [4, с. 8-135]. Восприятие осуществляется на уровне бессознательного, на архетипической основе, то есть человек руководствуется набором определенных символов и знаков, являющихся носителями какой-либо информации [5].

С точки зрения инициационных мотивов предметом исследования данной статьи становится роман Нила Геймана «Задверье (Никогда)», который характеризуется необычной манерой повествования, сводящейся только к диалогам и действию. Реплики в романе отрывисты и сжаты в силу того, что произведение является романизацией телесериала. Стоит сказать, что автор в романе использует характерные сказочные мотивы, такие как путешествие в «другой» мир, встреча с необычными попутчиками и существами, прохождение различных препятствий, обретение новых знаний и т.д. В этом заключается инициационное путешествие героев, рождающее в них новые онтологические изменения, которые находят выражение в дальнейшем в качестве изменения внешнего статуса. Рассмотрим стадии инициации, которые проходят следующие герои – Ричард Мейхью, маркиз де Карабас, Охотник.

Инициационный путь, который проходит Ричард Мейхью, в некотором роде является типичным «мужским» обрядом инициации. Символическим переходом героя во «взрослую» жизнь становится его переезд из родительского дома в Лондон, где он становится самостоятельным, не зависящим от воли родителей человеком. Затем в повествование вплетается сказочный мотив: герой попадает в иной мир, представленный в романе миром под-Лондона, то есть потусторонним миром, который налагается на мир реальный и пересекается с ним. Появляется так называемый мотив посещения страны мертвых, который традиционно сопоставляется с инициацией – человек уходит в мир иной (умирает), приобретает знание (мотив познания), а затем возвращается обратно (воскресает). О смерти героя для этого мира нам говорит тот факт, что люди не замечают его, как будто он и не существовал вовсе. Оказавшись в другом мире, Ричард вынужден стать подобным его обитателем, то есть стать «своим», чтобы не быть ими уничтоженным. Здесь он проходит испытание страхами (ночными кошмарами) на Черномосте: «Ночь. А с ней страшные сны, которые выходили в мир на закате с тех самых пещерных времен, когда, дрожа от страха, мы жались друг к другу ради безопасности и тепла. Сейчас время страха перед темнотой [1]». Страх перед темнотой и тем, что может в ней таиться – это страх пер-

вобытного человека перед неизвестностью. Ричард должен преодолеть его, чтобы вступить на новый уровень понимания мира и самого себя. Испытание страхом завершается успешно, но за этот успех необходимо было заплатить. Платой становится жизнь девочки Анестезии. Затем Ричарда ждут новые испытания – блуждание по лабиринту монахов-чернецов в поисках ключа, а после этого сражение вместе с Охотником с Великим Лондонским Зверем на Улице-Вниз, после которого Ричард получает в дар от Охотника нож: «Теперь он твой, – прошептала Охотника. Она уже не могла двигаться, только едва-едва шевелила губами. Ее глаза стала завлакивать белесая пелена. – Он всегда обо мне заботился. Но только сопри с него мою кровь. Нельзя, чтобы клинок заржавел... Охотник всегда бережет свое оружие [1]». Этот дар символизирует традиционное посвящение в воины, когда наиболее опытный воин передает свое оружие, а значит накопленный опыт и умения, новичку. На этом заканчивается инициационный путь героя, он приобретает знание и силу и возвращается в реальный мир, который начинает казаться ему обыденным и скучным. Ричард чувствует себя одиноким и ненужным реальному миру, тоскует по миру под-Лондона. Причина этой тоски кроется в том, что получив знание, он становится «вновь родившимся», он должен расстаться со своей прежней жизнью и получить новую. Он выбирает жизнь в под-Лондоне.

Обряд инициации Охотника, война по своей сути, связан с убийством самого опасного, легендарного зверя (хтонического демона). Таким зверем в романе становится Великий Лондонский Зверь. Но Охотник не проходит инициацию, вследствие чего погибает. Причиной неуспешной инициации становится предательство Охотником своих друзей, то есть помыслы испытываемого перед инициацией были нечисты, следовательно, обряд не мог быть проведен успешно. Об этом говорит и сама Охотник: «Я совершила дурной поступок, Ричард Мейхью, – печально прошептала она. – Очень дурной. Потому что мне слишком уж хотелось стать тем, кто убьет Зверя. Потому что мне нужно было копьё [1]». Смерть становится для Охотника искуплением за предательство. Перед смертью она посвящает Ричарда в таинство силы воина, которую он может приобрести, окропив себя кровью убитого зверя.

Добровольное принесение себя в жертву, принятие страданий, а затем смерть становятся для маркиза де Карабаса стадиями приобщения к тайне, получению знания: «Хотелось бы знать, чего ради ты пошел туда и дал себя убить? – спросил Старый Бейли. – Ради информации, – прошептал маркиз. – Люди говорят гораздо больше, если твердо знают, что тебе недолго осталось. А когда с тобой покончено, они выбалтывают еще больше [1]». Это традиционный мотив, характерный для большинства мифов, где смерть героя мыслится неоконченной, остается надежда на его возвращения из мира мертвых (например, миф об Осирисе, Одине и т.д.) – мотив временной смерти. Чтобы найти дорогу из мира мертвых, маркиз оставляет частичку себя – частичку своего сердца (души) – в сундучке: «Поверх кровушки Старого Бейли лежал маленький серебряный ларчик. Осторожно протянув старческую, с узловатыми пальцами руку, он нерешительно взял его. Изнутри сиял и ритмично пульсировал, точно биеение сердца, красный свет, пробиваясь через серебряную филигрань и трещины, выскальзывая из-под застежек [1]». Частичка души была помещена в яйцо, которое при воскрешении умершего обязательно разбивается: «Серебряный ларчик он положил де Карабасу на грудь. Потом отошел на несколько шагов и, с опаской протянув вилку, откинул ею с ларчика крышку. Внутри на подушке из красного бархата белело ути-

ное яйцо, показавшееся в лунном свете голубовато-зеленым. Старый Бейли занес вилку, зажмурился и разбил яйцо [1]». Яйцо может рассматриваться как архетипический символ тайнства жизни.

Итак, в романе повторяются сказочные инициационные мотивы, заключающиеся в нарушении устойчивой ситуации в жизни героев, которые создают сюжет повествования, благодаря выведению персонажей за рамки обыденного существования. Герои проходят все стадии инициации – смерть, приобщение к тайне и воскрешение. В двух случаях обряд инициации завершается успешно. Ричард Мейхью и маркиз де Карабас приобретают новый социальный статус и новые знания. Инициация Охотника завершается смертью, которая представляется как расплата за предательство и испугание вины. Инициационные мотивы, таким образом, несут в себе представления о необходимости нового рождения, как победы над собой и утратившими и изжившими себя старыми ценностями и комплексами.

Список литературы

1. Гейман Н. Задверье [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fictionbook.ru/author/gaiman_neil/zadvere_komarinec.
2. Проп В.Я. Исторические корни волшебной сказки: монография. – Л.: ЛГУ, 1986. – 365 с.
3. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Бессознательное: сборник. – Новочеркасск, 1994. – С. 159-167.
4. Элиаде М. Священное и мирское: монография. – М., 1994. – 144 с.
5. Юнг К.Г. Архетип и символ: монография. – М.: Ренессанс, 1991. – 297 с.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ МИФОЛОГЕМЫ В ЛИРИКЕ САНДРЫ СИСНЕЙРОС И ЛОРНЫ ДЕ СЕРВАНТЕС

Сотникова О.А.

Забайкальский государственный гуманитарно-педагогический университет им. Н.Г. Чернышевского, Чита, e-mail: sotnikova@mail.ru

В настоящее время мифопоэтический подход в литературоведении является одним из возможных методов выявления в поэтике произведения наиболее значимых мотивов, символов, идей, ориентированных на первичные схемы образов и сюжетов [3, с. 11]. Развитие мифопоэтики и появление таких понятий, как «мифомышление», «мифообраз», «мифологема», «мифоструктура» позволили исследовать универсальные категории художественной системы, интерпретируя их как возможные авторские трансформации мифопоэтических универсалий, архетипичных моделей, традиционных структур. Несмотря на отсутствие четкого теоретического определения понятия «мифологема» в литературоведении, многие классики мифопоэтической школы используют данное понятие в своих исследованиях. В частности, Е. Мелетинский в «Поэтике мифа» упоминает об открытой Фрейзером мифологеме, или ритуале [3, с. 32]. К. Юнг, говоря о мифологемах, подчеркивает их универсально-архетипический характер, подразумевая под ними образы, которые всем хорошо известны, но которые далеки от окончательного оформления и продолжают служить материалом для нового творчества [6, с. 13]. Универсальный характер мифопоэтического анализа позволяет находить подобные традиционные модели в различных уровнях текста – композиционно-структурном, лексическом, образно-символическом, пространственно-временном.

В.Н. Топоров в статье «Пространство и текст» актуализирует понятие «мифопоэтического» пространства в литературном произведении, указывая на *центр* и *путь* как на основные элементы данной категории. [5, с. 229] Топоров отмечает «заполненность» и «вещность» мифопоэтическое пространство, которому может символически противостоять «непространство, его отсутствие, воплощением которого

является Хаос» [5, с. 234] Ю. Лотман рассматривает пространство как типичную модельную оппозицию, семиологическую структуру, соотносимую с такими понятиями, как *бинарность* и *асимметрия*: «закрытое – открытое», «близкое – далекое», «в – вне», «доступное – недоступное» и вторичные: «защищенное – незащищенное», «темное – светлое», «теплое – холодное», «тайное – явное» и т.п. [1].

В лирике мексикано-американских писательниц Сандры Сиснейрос и Лорны де Сервантес принципиально важное значение имеют образы пространства в мифологической системе координат (пространственные мифологемы), поскольку пространственная символика обнаруживает в их творчестве тесную связь с традиционными мифологическими структурами, которые в определенных случаях подвергаются трансформации.

Одной из существенных пространственных мифологем в лирике Сандры Сиснейрос является образ «верха», «неба» как пространства высшего порядка. В стихотворении «His Story» мифологема неба реализует архаичную модель мира, где человек, находящийся на земле осознает причастность к небесному пространству, и вместе с тем, данное пространство для него характеризуется недостижимостью и таинственностью. Образ «искривленной звезды», символизирует экзистенциальный мотив покинутости персонажа на земле:

*I was born under a crooked star.
So says my father.
And this perhaps explains his sorrow.*

Именно образ звезды служит в стихотворениях источником архетипических оппозиций «материального» и «духовного», «небесного» и «земного». Данная мифологема перекликается здесь с мотивом боли и фатальных страданий лирического героя, отсюда – присутствие в стихотворении лексики, ассоциируемой со страданиями и несчастиями: «sorrow», «died solitary», «cursed a widow», «an unlucky fate». Деформированный образ звезды реализуется в другом стихотворении Сиснейрос «Las Girlfriends», где архетипические образы небесного порядка раскрываются как явления, подверженные хаосу и разрушению: «like a lone Star cracked on someone's head».

В пространственной организации лирических произведений С. Сиснейрос и Л. Де Сервантес мифологизируется мотив границы, поскольку, по словам В.Н. Топорова, граница знаменует собой «переход между двумя по-разному устроенными «подпространствами» [5, с. 263]. У Сиснейрос и у Сервантес мифологема границы многозначна и может быть репрезентирована по-разному: в качестве линий, отделяющих чувство и бесчувственность («the blurred lines dividing sense from senselessness»), в качестве символической преграды между прошлым и будущим, идеальным и профанным, райским и inferнальным пространством («I scramble over the wire fence that would have kept me out».) У Л. Де Сервантес в стихотворении «Freeway 280» обнаруживается архетипичная структурная оппозиция город – природа, рай – ад. Атрибуты урбанизации и научно-технического прогресса соотносятся с хаотическими, смертоносными интенциями. Пространство города у Сервантес отождествляется с inferнальной бездной:

*en los campos extraños de esta ciudad
where I'll find it, that part of me
torn under
like a corpse
or a loose seed.*

Мертвенной цивилизации противопоставлено «живое» пространство зеленых садов:

*old gardens
come back stronger than they were,
trees have been left standing in their yards.
Albaricoqueros, cerezos, nogales . . .*