

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 устоявшейся 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 искупление 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. Пропп 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 несчастьями: «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

mown under

like a corpse

or a loose seed.

Мертвенной цивилизации противопоставлено «жизненное» пространство зеленых садов:

old gardens

come back stronger than they were,

trees have been left standing in their yards.

Albaricoqueros, cerezos, nogales . . .

У Сервантес пространственная мифологема сада характеризуется сакральной отмеченностью, лирический герой стихотворения «Freeway 280» стремится преодолеть хаотическое пространство города и вырваться за его границы в «райский уголок». Подобная тенденция в обрисовке мифологема сада наблюдается в романе С. Сиснейрос «Дом на улице Манго» (в главе «The Monkey Garden»), где важнейший атрибут мифопоэтики – путь – отмечен как движение героя к пространству сада: «This is where I wanted to die and where I tried one day ... It was the last day I would go there» [7, с. 96].

Сквозным элементом мифопоэтики Сервантес и Сиснейрос является образ дома. Ю.М. Лотман рассматривал образ дома как типичную мыслительную модель – семиотическую структуру. Мифологема дома непосредственно связана в его концепции с бинарной пространственной оппозицией «свой – чужой». Согласно словам исследователя, «связанные с этой оппозицией архаические модели сознания обнаруживают большую устойчивость и продуктивность в последующей истории культуры» [2]. На страницах «Дома на улице Манго» Сандрой Сиснейрос вводится тема бездомья, уязвимости как отсутствия своего собственного пространства; подобная деформация традиционной мифологема дома встречается в стихотворениях Сервантес «Hotel» («my dreams, the ones of ruined houses»), «Coffee» («Each one carries a red mud brick \ from the killing floor where the people \ were hacked into pieces the size of a bat. \ Here, the «Bat People», Tzotziles, will \ build a house for their dead, and pray»). Представленная тенденция разрушения традиционной мифологема дома может быть объяснена амбивалентностью мифологического мышления и мифологических образов, которая реализуется в том, что образ может обладать по крайней мере двумя противоположными смыслами: дом может быть прибежищем, источником животельной силы, либо наоборот, заключать в себе смертоносную силу. Пропп в «Исторических корнях волшебной сказки» акцентирует, что именно «момент ухода из дома ради брака и вызывал необходимость посвящения, т.е. умирания и воскресения» [4].

Таким образом, анализ важнейшей категории художественной системы – категории пространства и применение мифопоэтического подхода как возможной интерпретации художественных образов и мотивов произведений, позволяет проследить специфику отражения универсально-типичных моделей в художественном тексте, а также динамику изменения традиционных образов. Выявление пространственных мифологем в произведениях Сиснейрос и Сервантес играет значительную роль в раскрытии глубинного семантического пласта в их текстах, поскольку данные мифологема являются отражением не только архаического сознания в онтологическом смысле, но и воплощением мироощущения современных писательниц-чиканос.

Список литературы

1. Лотман Ю.М. Структура художественного текста [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14–285. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_05.ph.
2. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – М., 1996. – Режим доступа: http://www.i-u.ru/biblio/archive/lotman_semiosfera.
3. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: Рос. Гуманит. Ун-т, Ин-т высш. Гуманит. исследований, 1994. – 136 с.
4. Пропп В.Я. Морфология сказки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/skazki/critics/pms/PMS-001-.htm>.
5. Топоров В.Н. Пространство и текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 227–284.
6. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов: пер. с англ. – Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
7. Cisneros, Sandra. The House on Mango Street. – New York: Vintage Books, Inc, 1989.

ЯЗЫКОВАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОММУНИКАТИВНОГО ТАКТИЛЬНОГО ПОВЕДЕНИЯ

Степаненко Е.А.

ГОУ ВПО «Иркутский государственный лингвистический университет», Иркутск, e-mail: Katarina_gata@mail.ru

Изучение процесса коммуникации невозможно без одновременного изучения невербальных средств выражения мыслей и чувств участников общения. С точки зрения антропологического подхода в семиотике основной упор ставится на изучение языка в связи с человеком, его интеллектом и разумом и со всеми мыслительными и познавательными процессами, которые он осуществляет. Человек рассматривается в системе языка и коммуникации. Общение, будучи сложным социально-психологическим процессом взаимопонимания между людьми, осуществляется по двум основным каналам: вербальному и невербальному. В первом случае мы имеем дело с общением и передачей информации при помощи слов, во втором – общение происходит с использованием паралингвистических приемов (жестов, мимики и др.) Речь является самым универсальным средством коммуникации, но коммуникативный процесс оказывается неполным, если мы отвлекаемся от невербальных его средств, поскольку три четверти информации о нашем партнере по общению, о его истинных чувствах и намерениях мы черпаем не из того, что он говорит, а непосредственно наблюдая за едва уловимыми деталями его поведения. Зачастую невербальная передача происходит одновременно с вербальной и может усиливать или изменять смысл слов. Центральным понятием в невербальной коммуникации выступает понятие жеста как семиотического знака, несущего в себе определенную информацию об его исполнителе. В письменной форме все невербальные компоненты коммуникации приобретают определенную языковую репрезентацию.

Тактильное поведение является неотъемлемым компонентом межличностного взаимодействия. Сферу употребления жестов касания образуют разные по своему характеру ситуации общения. В зависимости от сферы употребления, жесты касания делятся на бытовые (используемые в повседневной жизни) и культурные (используемые в определенных ситуациях). Жесты касания играют важную роль в человеческом взаимодействии, так как несут дополнительную информацию, значимую для процесса общения. Как и все жесты, жесты касания можно поделить на 3 основные группы:

1. В первую группу входят психологически незначимые (по отношению к кому-либо) движения тела и природные физиологические процессы, не являющиеся жестами. Человек совершает эти действия для реализации прагматических целей, ср.: Frodo woke at the sound of Sam's shout and sat up, *rubbing* his eyes. «Hullo!» he said. «Anything wrong? What's the time?» (Tolkien).

2. Вторая группа представляет симптоматические жесты – движения тела, выражающие какие-либо чувства, эмоции и состояния говорящего на момент исполнения жеста, ср.: He turned and saw that Sam was now standing beside him, looking round with a puzzled expression, and *rubbing* his eyes as if he was not sure that he was awake (Tolkien).

3. Третью группу составляют коммуникативные жесты – движения тела, направленные на конкретного адресата и несущие ему какую-либо информацию коммуникативного плана. Примерами коммуникативных жестов являются следующие языковые номинации: At that moment there was a knock on the door, and Sam came in. He ran to Frodo and *took his left hand*, awkwardly and shyly. He *stroked* it gently and then he blushed and turned hastily away (Tolkien).