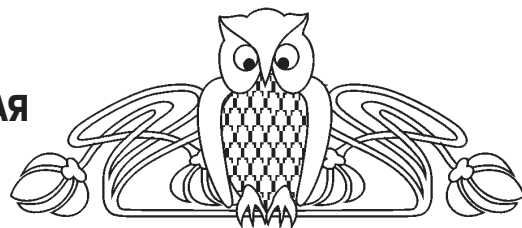




УДК 821.111(73).09-31+929 Эми Тан

СЛОЖНЫЙ МЕНТАЛЬНЫЙ ОБРАЗ КАК ИЛЛЮСТРАТИВНО-КОММУНИКАТИВНАЯ СТРУКТУРА В ПОЛИКУЛЬТУРНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ



П. С. Артемьева

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
E-mail: polina-artem@yandex.ru

Статья посвящена анализу формирования сложного ментального образа, выявлению его структуры и создающих его опорных пунктов текста. Сложный ментальный образ рассматривается как иллюстративный материал, позволяющий глубже осознать этнические смыслы того или иного прецедентного феномена. Особое внимание уделяется коммуникации автора с читателем и сложному ментальному образу как средству текста, через которое коммуникация может проходить.

Ключевые слова: сложный ментальный образ, прецедентный феномен, иллюстративный потенциал, поликультурный текст, коммуникативная структура.

Complex Mental Image as an Illustrative Communicative Structure in a Multicultural Fictional Space

P. S. Artemieva

The article is devoted to the analysis of the complex mental image formation, to the identification of its structure, and the text key points creating this image. Complex mental image is considered as illustrative material that helps comprehend the ethnic meanings of one or another precedent phenomenon more thoroughly. Special attention is given to the author's communication with the reader and to the complex mental image as a textual means through which this communication can be carried out.

Key words: complex mental image, precedent phenomenon, illustrative potential, multicultural text, communicative structure.

DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-2-147-151

Исследование прецедентных феноменов в художественных текстах авторов с бинарной этноидентичностью привело к необходимости выделения, кроме общепринятых прецедентных имен, названий, событий, ситуаций, высказываний, более сложных образований – особых сложных ментальных образов, собирающихся в тексте на основе употребленных автором слов с последующим углублением их интерпретационного смысла.

Как считает М. А. Шенкао, больших успехов в разработке проблем теории ментальности в России достигнуты А. Я. Гуревичем и сотрудниками руководимого им исследовательского центра «Человек в истории», а также философиями (П. С. Гуревич, А. П. Огурцов, А. Н. Ерыгин, В. П. Макаренко, В. К. Кантор, А. С. Панарин, И. К. Пантин), культурологами (Г. Д. Гачев,

М. Рожанский), психологами (В. А. Шкуратов и И. Г. Дубов)¹.

Согласно А. Я. Гуревичу, «ментальность – уровень индивидуального и общественного сознания <...>, магма жизненных установок и моделей поведения, эмоций и настроений, которая опирается на глубинные зоны <...>, на какие-то вполне осознанные и более или менее четко сформулированные идеи и принципы»².

По мнению М. А. Шенкао, «ментальность – пласт сознания, явно не выговоренный, текучий и потаенный»³. В то же время А. В. Шкуратов утверждает, что «ментальность берется как содержание (образ, представление, понятие), психика – как процесс»⁴.

Соглашаясь с В. А. Шкуратовым и опираясь на работы М. А. Шенкао⁵, А. Я. Гуревич⁶, М. А. Хакуй⁷, мы предлагаем ввести термин «сложный ментальный образ» для обозначения иллюстративных компонентов надтекстовой структуры, служащих механизмом хода читателя к глубинным этническим компонентам того или иного прецедентного феномена. Тем самым мы предлагаем применить термин «сложный ментальный образ» как структурный элемент мышления, сознания к образу художественного текста как коммуникативной и иллюстративной единице, способной нести этнический потенциал.

В нашем понимании сложный ментальный образ – это совокупность представлений, основанных на индивидуально-этническом восприятии и осмыслении информационно-культурного компонента приобретенных знаний. Сложный ментальный образ может рассматриваться и как стилистический прием работы с сознанием читателя, с помощью которого происходит создание эмоциональных представлений. Через него передается поверхностный и глубинный смысл эмоционально-этнического колорита. Рассмотрим формирование сложного ментального образа и его структуру на конкретных примерах (материал – поликультурный текст как явление, относительно мало изученное в современной лингвистике) из произведения Эми Тан «Клуб радости и удачи» («The Joy Luck Club»), состоящего из нескольких новелл⁸.

В заглавии новеллы «Госпожа Луна» («The Moon Lady») автор дает читателю образ Луны. Этот образ обладает иллюстративным потенциалом преобразовываться в сознании читателя из последовательности графически зафиксированных знаков в представление. Первичное



представление может различаться от черного неба и ярко-желтого спутника Земли на нем в полнолуние до маленького полумесяца, оказавшегося для кого-то подвеской, увиденной в магазине, а для кого-то серебристыми отблесками, замеченными на утреннем небосклоне. Но так или иначе основными компонентами восприятия остаются легко вычленимые понятия о небе как о пространстве, в котором многое не открыто, не познано, не доступно осознанию, о вариации цветовой гаммы и об изменениях формы, аналогичных изменениям форм любых живых существ в пространстве и времени в процессах их жизнедеятельности. Эта последняя аналогия выводит к вторичному представлению о Луне – как о живом существе, допускает возможность сближения пониманий одушевленности и форм чего-то круглого, наделенного свойством иметь цвет и находящегося в позиции над чем-либо.

Ближайшее контекстное окружение, а именно лексема *госпожа*, усиливает вторичное представление, обогащая его компонентами наличия женского рода и высокого статуса. В любой этнокультуре слова *господин* и *госпожа* являются единицами, показывающими (индицирующими) позиции власти, управления и содержащими в своем составе потенциальное допущение наличия компонентов подчинения. Так образуется третичное представление, состоящее из ассоциативного сцепления представлений о Луне с представлениями о власти, подчинении в женственном образе, наделенном компонентами обладания большими возможностями к получению чего-либо, т. е. доступное, но находящееся вне и представляющее собой переход от планетарного компонента к более земному, напоминающему женщину, способную делать то, чего не могут другие.

«Госпожа Луна» – самое первое представление образа Луны: круглый, ярко-желтый спутник Земли; почти отдельная планета с кратерами и космической пылью. В первых четырех абзацах прослеживается следующее как бы лексико-алгебраическое действие, а именно лексическое сложение:

«I kept my mouth closed + I kept my true nature hidden = I am lost (I didn't lose myself all at once)»⁹ – «Я держала рот на замке + я скрывала свою истинную сущность = я потеряна (я полностью потеряла себя не сразу)» (здесь и далее перевод наш. – П. А.).

Значение потерянности «lost» – ключевое для вступительной части. Потерять, т. е. обладать чем-то, но в процессе жизненного движения во времени оставить это где-то, забыть; либо же потеряться для кого-то, потерять значение, стать тем, кого не видят, в ком не признают возможности нести те или иные смыслы. Так или иначе, но представление потерянности обогащает образ компонентом (потерять значение), т. е. доступностью, что планетарное восприятие может быть сведено к нулю.

В седьмом и восьмом абзаце новеллы употребление два раза лексем *hot* (жарко, жаркий) и три раза *heat* (жара) вводит дополнительный образ палящего изнуряющего Солнца. Солнце способно нести разрушение как планета со стихией огня, и в то же время оно способно давать энергию всему живому, воздействуя на людей, понуждая их к движению, изменению, преобразованию; давая в целом гармоничное переплетение положительного и отрицательного воздействия, оно предрасположено к поворотам, как стихия необузданного, неосознанного/ непонимаемого, космического.

Так значение образа Луны, помимо возможности отказа от планетарного восприятия, обогащается вероятностью в толковании неожиданного поворота.

Следующий пункт – это дополнительное представление о самом авторе-повествователе, непоседливой девочке, в течение дня отличающейся проявлением активности в познании окружающего ее пространства, неудержимой энергией в процессах перемещения и наблюдения, огромным любопытством без осознания, что реально стоит увидеть и осмыслить, а что можно было бы оставить и без внимания. В этой подвижности, частью состоящей из отнесенности девочки в рамки ее восприятий, то помещением ее в игровое пространство, то в ее восприятие окружающего мира как сказочного, кроется допущение к окутыванию поворота сказочным флером и допущение, что поворот в образе Луны пойдет от планетарного к чему-то связанному со сказочным повествованием о чем-то, к чему-то фиксированному в речевой форме, например в легенде. Значение легенды подпитывается и прецедентными названиями *лунный пряник* в форме *лунного зайца*, зафиксированными в легенде о *добром зайце*¹⁰.

Следующий аспект – это две луны: луна на небе и ее отражение в воде. Отражение говорит о чем-то нереальном, искусственном, не существующем, не наделенном жизнью, но наделенном достаточным потенциалом для того, чтобы отражаться в сознании. Так, образ отхода от планетарного значения Луны на этапе поворота, связанного с повествованием о чем-либо, оттеняется допустимостью преломления перехода к сотворенному руками человека или разыгранному человеком, т. е. не естественному, а искусственному. И наконец, многочисленные повторения того, как были празднично украшены красными фонариками лодочки, и упоминания о том, что в такой день падают в воду пьяные поэты, добавляют образу карнавализацию, усиливая значения искусственного, допуская преломление перехода от планетарного к земному, тому, что может быть и в человеке.

Так в рамках перехода от представления к представлению в сознании читателя образуется (оформляется/собирается) сложный ментальный образ, позволяющий в дальнейшем прочувствовать и глубже осознать все смысловые элементы



прецедентного феномена, в данном случае прецедентного названия, и служит особым приемом коммуникации, через который может идти межкультурный диалог автора с читателем.

Опорные пункты формирования сложного ментального образа Луны (язык текста):

- 1) планетарное представление о Луне;
- 2) жара ==> Солнце;
- 3) образ автора;
- 4) прецедентные названия «Лунный пряник» в форме «Лунного Зайца» как отсылка к легенде;
- 5) две луны;
- 6) карнавализация.

Идея формирования сложного ментального образа работает не только в новелле «Госпожа Луна». Рассмотрим новеллу «Красная свеча» («The Red Candle»). Она открывается образом свечи, который отражается в сознании читателя первичным представлением о чем-то гибком, способном менять форму под воздействием, причем как под воздействием со стороны, так и под самовоздействием. Любое свойство текучести, переходящей в пластичность, ведет к изменению формы, и огонь начинает восприниматься как поедающий, разрушающий. Во вторичном представлении остается изменяемость формы как процесс изменения вида, влекущего к изменению значения, смысла наполняемости его разрушением в изменениях таким образом, как конечность формы, как знак, обладающий началом и окончанием, как трансформация в переходе от значимого к незначимому, допускающему вторжение, незащищенность и от этого неискренность. Так из незащищенности образуются единицы лжи и мистики. В третичном представлении появляется компонент допустимости определенного верования через пластичность, возможность придания разных интерпретаций и, наконец, ожидания и затухания, и возвращения вновь к первоначальной форме, что означает переход в образ чего-то, остающегося в изменении самим собой, возвращающегося к первоначальному истоку.

Создавшийся образ тем самым служит уже и механизмом ментального уровня, показывающим и направление движения новеллы от начала как путь к первоначальному. В ходе новеллы эти представления влияют на интерпретационный компонент развития сюжета. Пластичность, одна из составляющих сложного ментального образа, в процессе смены ситуаций текста предупреждает и обосновывает поворот событий и тем самым служит средством создания авторского стилистического кульминационного поворота. Так, сложный ментальный образ своими компонентами, проскальзывающими в тексте как опорные пункты, ведет читателя по сюжету текста, позволяя глубже осознать через иллюстративный потенциал смысл основного прецедентного феномена, собираясь в нем как в единое целое. Таким образом, прецедентный феномен, в данном случае им является свеча – предмет быта, обладает коммуникативным потенциалом через сложный ментальный образ.

Первоначальное представление, возникающее в сознании читателя, – это плотно прижатая в кубическую, выкрашенная красным цветом форма воска и фитиля, который всегда можно зажечь. Дальнейшее восприятие определяют следующие этапы: в первом абзаце новеллы слово *promise* (обещание) встречается четыре раза. Обещать что-либо сделать подразумевает как выполнение, так и возможное невыполнение действия. Обещать, т. е. брать на себя ответственность за выполнение чего-либо, налагать на себя обязанность. Это словесное (ментальное), а не физическое действие, находит свою реализацию на уровне говорения (на коммуникативном уровне), но может повлечь за собой те или иные события. Процесс речевого акта обещания содержит: 1) интенцию на добиться чего-либо через постулирование желаемого как способного воплотиться в реальность благодаря тому, что кто-то возьмет это под свою ответственность и 2) интенцию на выполнение.

Ключевым здесь является ответственность. И образ обогащается этническим компонентом: свеча, ответственная за что-либо. Второй этап: в конце четвертого абзаца содержится последовательность из трех предложений, в каждом из которых есть слово *forget* (забывать). Забыть, т. е. вычеркнуть из своей памяти что-то. Этот процесс связан со временем, в течение времени что-то стирается из памяти. Забыть можно невольно, случайно, а можно это сделать и преднамеренно. В смешении дел во времени и пространстве что-то оказывается не заслуживающим новых эмоций, возникающих через воспоминания, пустым, лишенным актуальной или просто вызывающей интерес яркости. Забывает человек путем того, что предаются забвению и нити общих дел, совместно прочувствованных как речевых ситуаций, так и ситуаций окружающего мира. Ключевым здесь оказывается время и исчезновение во времени. Так, ответственность, которая, пока еще только потенциально, но может исчезнуть во времени, допускает вариации: для кого-то это будет выполнение чего-либо, а для кого-то нет, либо ответственность, но только до половины, как дело, не доведенное до конца. Частица *not* (не) употребляется по одному разу в каждом из первых четырех абзацев, что усиливает отрицательные компоненты интерпретации смысла. Следующим опорным пунктом служит лексема *river* (река) как знаковый компонент культуры Китая. И само ее состояние далеко не тихое и спокойное, позволяющее любоваться красотами, а разрушительное, затопляющее дома, уничтожающее поля и посевы, меняющее жизни людей через лишение их необходимых для существования средств. Изменение как способность к резкому повороту подчеркивает значение поворота на половине. Так автор подводит читателя к кульминационному событию новеллы, заранее подготавливая его к нему через опорные пункты формирования сложного ментального



образа. Конкретизация того, что свеча имела два конца (была сдвоена):

«The candle had two ends for lighting. One length had carved gold characters with Tian-yu's name, the other with mine. The matchmaker lighted both ends and announced, "The marriage has begun"»¹¹ – «Эта свеча была сдвоенная. С одной стороны на ней были вырезаны золотые иероглифы с именем Тянью, с другой стороны – с моим. Сваха подожгла оба фитиля и провозгласила: "Бракосочетание началось"»¹².

Лексемы *two ends, both ends* (два конца, оба конца), употребленные дважды в рамках восьми кратких абзацев в речи автора-повествователя, подчеркивают возможность наличия сакрального этнического компонента. Во многих культурах свеча наделена сакральностью – это и использование ее в богослужениях и даже в гадательных обрядах, но именно такая сдвоенная форма свечи свойственна в основном только культуре Китая. Получаем ответственность, окутанную сакральным значением, допускающую поворот на половине. Показанным способом, следуя от одного опорного пункта к другому, автор формирует в сознании читателя сложный ментальный образ, который процессом своего формирования ведет читателя по тексту новеллы, поясняя и предупреждая о появлении тех или иных элементов текста, и является ярким собирательным иллюстративным материалом основного прецедентного феномена новеллы «Красная свеча», а именно свечи как этнокультурного факта, обязательного составляющего китайского ритуала бракосочетания.

Опорные пункты формирования сложного ментального образа Красной свечи (язык текста):

- 1) обещание/ свеча, ответственная за судьбу брака;
- 2) забывать/ ответственность, которая может исчезнуть во времени;
- 3) река/ обозначение поворота на половине своего пути;
- 4) сакральность/ ответственность, окутанная сакральным значением, допускающая поворот на половине.

Образ через отношение персонажей к составляющим его компонентам передает диалог культур. В рамках диалога автора с сознанием читателя автор использует сложный ментальный образ, чтобы проиллюстрировать составные компоненты прецедентного феномена. Использует сложный ментальный образ, разбрасывая его компоненты по тексту, а потом, опираясь на них как на опорные пункты движения сюжета, либо, как подвариант, обрисовывая весь образ в начале текста, давая читателю возможность через этапы восприятия и их интерпретации предугадывать вероятные направления движения сюжета, придерживаясь основных смысловых компонентов прецедентных феноменов.

В новелле «Без дерева» («Without Wood») одним из наиболее сложных собирательных образов

является образ родовых корней. В самом первом приближении это, скорее, представление о некоем неупорядоченном хаосе, в котором допускается элемент мистики в центре непонятого смешения: растения причудливой формы с акцентуацией на волю к жизни, к твердому укоренению, чтобы поддерживать свое крупное, плотное, сильное тело. Возникает вторичное представление о силе, но силе, исток которой не в бунте поиска самого себя таким, каким ты видишь себя, поступающим не так, как это шло в рамках твоего рода, передаваясь из поколения в поколение, а силе, выходящей из того, на что можно опереться, причем всегда независимо от всех жизненных перипетий и неожиданных поворотов событий. Третичное представление выходит из силы, возникающей в опоре, открывая нам через значение образа корней с намеренным поиском именно родовых корней, поиском необходимой опоры и определения автором-повествователем, оказавшимся на «пограничье» культур, своей этноидентичности.

В новелле «Без дерева» кульминационным образом является сложный ментальный образ корней (*roots*). Постараемся рассмотреть, как он формируется. Два предложения, оканчивающие первый абзац новеллы, начинаются словами *she said* (она сказала) и передают затем немного сбивчивую речь автора-повествователя, его торопливость в передаче основной мысли, не обращая внимания на ее внешнее обрамление. В следующих абзацах слово *words* (слова) повторяется три раза, тем самым оно выдвигается как опорное слово, обладающее большой значимостью. Начинает формироваться первичное представление о том, что в словесном обрамлении фиксируются важные значения, глубокие смыслы, способные пробудиться словом.

Далее, как особый прием акцентуации, обращение ко сну, который автор-рассказчик видела в детстве. Во сне она оказалась в ночном саду, очень необычном, и на игровой площадке в саду увидела коробочки, в каждой из которых была новая кукла. Она сказала, что ее мать, оказавшаяся в этом же саду, знала, какую куклу дочь возьмет себе, вот почему она решила выбрать себе и взять совсем другую куклу. Так своевольное, нарочно вопреки естественным ожиданиям поведение автора вводит для читателя образ противоречия внутри самого себя, добровольного перелома внутренних интенций, природных наитий, переход как бы от одного человека к другому – самому себе как имеющему право жить самостоятельно. Это обогащает первичное представление.

Так глубокие смыслы, способные пробудиться словом, приводят к образованию нового самого себя. А форма сна оттеняет значение не утверждения, а пока еще только допустимости такого состояния автора. Таким образом, вторичное представление (глубокие смыслы, способные пробудиться словом) потенциально приводит к образованию нового самого себя. Сад появляется



в странной цветовой гамме, где у растений вены, полные кровью:

«Soon I found myself stomping on plants with veins of blood, running through fields of snapdragons that changed colors like stoplights»¹³ – «Вскоре я обнаружила себя, наступающей на растения с венами, полными крови, бегущей по полям львиного зева, изменявшего свой цвет как огоньки светофора».

Такой прием переноса обладания теми или иными качествами с живого существа на сад формирует мысль о том, что живые существа постоянно связаны с борьбой за выживание, т. е. компонент осознания того, что как живое существо может делать что-то ради борьбы за свое существование, так это может осуществлять и самое хрупкое цветково-древесное создание (сад) – бороться, цепляясь за самого себя, за что-то, что может дать силу.

Реализация представления о глубоких смыслах, способных формироваться в слове и приводить к новому самому себе, находит свое кульминационное отражение в словах матери, обращенных к дочери, тяжело переживающей то, что муж уходит от нее к другой:

«I am not telling you to save your marriage <...> I only say you should speak up»¹⁴ – «Я не прошу тебя сохранить свой брак <...> Я только прошу тебя начать говорить самой».

Образ сада в данном художественном тексте, выходя из сна, оказывается в реальности, и когда женщина (дочь) видит вокруг своего дома живой, заброшенный сад, но не гибнущий, а цепляющийся корнями за жизнь, за стены, дорожки, забор, начинает формироваться несколько иной образ. Лексема *roots* (корни):

«When a husband stops paying attention to the garden, he's thinking of pulling up roots»¹⁵ – «Когда муж перестает обращать внимание на сад, он думает о том чтобы вытянуть корни»;

а также аспекты, близкие к значению этой лексемы:

«And then I saw the weeds: Some had sprouted in and out of the cracks in the patio. Others had anchored on the side of the house»¹⁶ – «И затем я увидела сорные травы. Некоторые пустили ростки в трещины внутреннего дворика. Другие прирались к стене дома» собирают образ корней, которыми люди живут, за которые можно зацепиться и которыми можно от чего-то оттолкнуться и, выжив, пойти вперед. Корни предстают как свой род, как своя этноидентичность. Так образ от отказа от прежнего себя и своеволия переходит к прочувствованию нового самого себя как вернувшегося к своим корням. От лексемы *words* (слова), первичного представления автор ведет читателя через невербальное вторичное представление живого сада и интерпретационные аспекты осознания и преобразования самого себя к сложному ментальному образу родовых корней, собирающемуся из третичной структуры как сложный ментальный образ представителя китайской этнокультуры на

основе значимых для него представлений о родовых корнях как прецедентном понятии.

Опорные пункты формирования сложного ментального образа родовых корней (язык текста):

- 1) в словесном обрамлении фиксируются важные значения;
- 2) отказ от самого себя / мистический компонент;
- 3) борьба за существование;
- 4) от мистики к реальности;
- 5) образ корней.

На основании проанализированного материала нами была выдвинута идея существования сложного ментального образа, ведущего к более глубокой интерпретации прецедентного феномена и служащего для него иллюстративной структурой. Было показано, как складывается сложный ментальный образ, его структура и опорные пункты формирования в художественном тексте автора с бинарной этноидентичностью. Можно констатировать, что сложный ментальный образ служит одним из средств коммуникации автора с читателем.

Таким образом, на нескольких примерах из романа Э. Тан «Клуб радости и удачи» было показано, как на основе прецедентных феноменов (общеизвестного названия спутника Земли, события китайского артефакта сдвоенной свечи и понятия родовых корней) в тексте углубляется, осложняется и наконец формируется сложный ментальный образ иной этнокультуры, играющий в романе большую роль.

Примечания

- 1 См.: Шенкао М. Основы философской танатологии. Черкесск, 2002. С. 19.
- 2 Гуревич Л. Ментальность // Опыт словаря нового мышления / под общ. ред. М. Ферро, Ю. Афанасьева. М., 1989. С. 30.
- 3 Шенкао М. Указ. соч. С. 23.
- 4 Шкуратов В. Историческая психология. Ростов н/Д, 1994. С. 59.
- 5 См.: Шенкао М. Указ. соч.
- 6 См.: Гуревич Л. Указ. соч.
- 7 См.: Хакуй М. Лингвокогнитивные способы экспликации ментальности языковой личности Джона Голсуорси (на материалах романа «Сага о Форсайтах»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Майкоп, 2011.
- 8 См.: Тан А. The Joy Luck Club. N. Y., 1989.
- 9 Ibid. P. 67.
- 10 См.: Сидихметов В. Китай: страницы прошлого. М., 1974. С. 257.
- 11 Тан А. Op. cit. P. 59.
- 12 Тан Э. Клуб радости и удачи / пер. О. Савоскул // Иностран. лит. 1996. № 9. С. 128.
- 13 Ibid. P. 186.
- 14 Ibid. P. 193.
- 15 Ibid. P. 192.
- 16 Ibid. P. 195.