



УДК 811.111'42

Особенности поликультурного текста как феномена современной действительности

П. С. Артемьева

Артемьева Полина Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка для гуманитарных направлений и специальностей, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, polina-artem@yandex.ru

В работе рассматриваются лингвостилистические особенности поликультурного текста. Предпринимается попытка показать, что значения, стоящие за прецедентным феноменом, актуализируются в смысловой и образной форме в сознании читателя, увеличивают образность формируемой виртуальной реальности текста. Особое внимание уделяется аспектам формирования и роли художественного образа в передаче этноколорита в условиях диалога культур. Показан метод интерпретации персонажа как особого приёма поликультурного художественного текста.

Ключевые слова: диалог культур, образ, стилистический эффект напряжённости, поликультурный текст, феномен прецедентности.

Peculiarities of a Multicultural Literary Text as a Phenomenon of Modern Reality

P. S. Artemieva

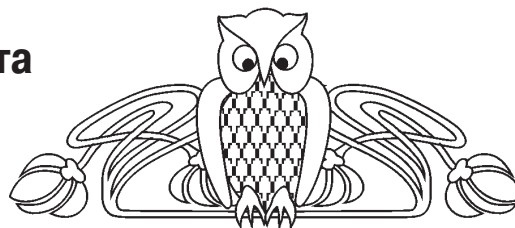
Polina S. Artemieva, <https://orcid.org/000-0002-0033-775X>, Saratov State University, 83 Astrakhanskaya St., Saratov 410012, Russia, polina-artem@yandex.ru

The article deals with linguostylistic peculiarities of a multicultural literary text. It is attempted to show that the meanings representing a precedent phenomenon are actualized in the notional and figurative forms in the reader's mind, thus enriching the imagery of the virtual reality of the text. The emphasis is made on the aspects of the literary image formation and its role in conveying the ethnic flair in the context of intercultural interaction. The author also introduces the method of interpretation of a literary character as a special technique of a multicultural literary text analysis.

Keywords: dialogue of cultures, image, stylistic effect of tensivity, multicultural text, phenomenon of precedence.

DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-4-395-403>

В последнее время в науке о языке появился относительно новый термин *поликультурный художественный текст*, который был введён Мессибакхом Абделуахебом в его кандидатской диссертации «Теоретические основы комплексного анализа поликультурного художественного текста». Поликультурный текст – это текст, написанный автором, принадлежащим к одной культуре, но живущим и пишущим на языке другой культуры. Появление подобного рода авторов – явление относительно новое и мало из-



ученное, вот почему их тексты и вызывают особый интерес исследователей. В данной работе предпринимается попытка рассмотреть лингвостилистические особенности поликультурного текста, раскрыть допустимость интерпретации персонажа на основе определения его основной функции как связующего звена, соединяющего собой события разных столетий, как особого механизма, позволяющего передавать этноколорит в художественном произведении. Поскольку данный тип текста строится на пересечении двух культур (Востока и Запада), постараемся показать возможность формирования образа одной из культур путём сопоставления автором значений форм проявлений менталитета и смыслов культуры в настоящем и прошлом текстовых временах. В качестве материала исследования нами был выбран роман «The Hundred Secret Senses» – «Сто тайных чувств» Эми Тан, автора, принадлежащего к азиатско-американскому направлению в современной литературе США.

Роман Эми Тан «The Hundred Secret Senses», впервые опубликованный в 1995 г., посвящён вопросам поиска этноидентичности, проблемам взаимоотношения прошлого и современного, выявлению восприятия разными культурами реалий обиходно-бытовой действительности. Он строится на основе осмысления персонажами значений образов фольклорного и исторического колорита Китая, а также непосредственного переживания окружающих проявлений своей «новой Родины» – Америки.

Автор отражает концепцию диалога культур в романе через аспект того, что одна культура воспринимает другую сквозь призму самой себя. Так, ожидая прибытия старшей сестры из Китая, американская семья позволяет себе следующие представления, более основанные на реалиях родной культуры и, как выяснится по ходу развития сюжета, мало коррелирующие с истинной действительностью:

Mom had said that a big sister was a bigger version of myself, sweet and beautiful, only more Chinese, able to help me do all kinds of fun things. So I imagined not a sister but another me, an older self who danced and wore slinky clothes, who had a sad but fascinating life, like a slant-eyed version of Natalie Wood in West Side Story <...>¹ – (Мама говорила, что старшая сестра будет моей увеличенной копией, красивой и миленькой, только более китайской, готовой разделить все мои забавы. И



я представляла себе не сестру, а другую себя – постарше, танцующую, одетую во взрослые облегающие платья, чья жизнь прекрасна, хоть и печальна; некий вариант Натали Вуд с миндалевидными глазами из Вестсайдской истории <...> (перевод здесь и далее наш. – П. А.).

Автор вводит прецедентные имена, как в данном случае *Natalie Wood*, так и многие другие, например, создавая образ того или иного персонажа, упоминает, как сравнение, имя известного человека. Читатель воспринимает прецедентное имя, и в его сознании отображаются те образы, характеристики, значения, которые для него связаны с именем упоминаемого человека, и затем, благодаря авторскому приёму сравнения, эти характеристики переносятся на выстраиваемый образ персонажа.

Основной персонаж Кван предстаёт перед читателем не только описательно через характеристики, воспоминания, критические замечания автора-повествователя, а именно Оливии, сестры Кван, но и в непосредственном действии, выражающемся в разговорах с Оливией как коммуникативной репрезентацией монологических суждений.

Рассказы Кван о призраках в итоге формируют определённую сюжетную линию. Этот персонаж является не только функционирующей единицей формируемой виртуальной реальности текста, но и особым приёмом поликультурного художественного текста, поскольку через него передаётся авторская идея ознакомления читателя с культурой Китая.

Кван встречается с Оливией через какое-то время после того, как, по замыслу автора, переживает ситуацию, иллюстрирующую одно из верований китайцев в существование мира Инь и наличие возможности переселения душ. После сильного наводнения, в течение которого вода тащит за собой и бьёт о камни её тело и тело её подруги *Vinny*, душа Кван уходит в мир духов, известный в китайской традиции как мир Инь, но возвращается оттуда, вспомнив важное обещание. Поскольку её земное худенькое тело оказывается сильно разбитым, душа Кван протискивается в пухлое тело погибшей подруги. Для менталитета китайца возможность отдельного от физического тела существования души вполне обоснованна. Приведём слова Л. С. Васильева: «Возросшее значение культа предков привело в эпоху Чжоу к созданию теории о существовании души, отделённой от брэнного тела, а также о тех функциях, которые на эту душу возложены»². Так, в романе появляется некая иная форма бытия – персонаж Кван. Использование автором обращения к памяти персонажа о том, как он жил в прошлой жизни, как рычага текстового перехода к значимому для истории Китая прецедентному событию позволяет нам трактовать персонаж как особый механизм поликультурного художественного тек-

ста. Наделённость чутким восприятием реалий окружающего мира, а вместе с этим и умением красочно рассказывать позволяет персонажу передавать ушедшие в глубокое прошлое Китая традиции, сказки, верования своей мало знакомой с реалиями Китая сестре, а вместе с ней и читателю. Текстовая позиция Кван постоянно пребывает на грани бытового, хлопотливого, воспринимаемого читателями как аналог реального мира и мира, находящегося вне сознания простого человека, мира Инь, выход в который позволяет переживать прошлое вновь как настоящее. Такая эмоционально сложная позиция даёт возможность автору привлечь и удержать внимание читателя к персонажу такого типа и через него насыщать текст элементами, имеющими отношение к этноколориту Китая.

Оливия, семилетняя сестра и собеседница более взрослой девятнадцатилетней Кван, воспринимает очень серьёзно то, что та видит призраков из мира Инь, но считает, что такого не должно быть в жизни. В обращениях к персонажу, сознание которого в начале произведения автор конструирует как сознание семилетнего ребёнка, Кван использует многие слова и фразы в фигуральных значениях. Как известно, человек в возрасте семи лет более способен понимать прямые значения, а не переносные (образные/метафоричные). Использование обращений в фигуральных смыслах к такому человеку как приём текста помогает нагнетать напряжённость, способствует формированию образа абсурда, который автор создаёт для передачи значений неестественности существования другого мира.

Ироничные сравнения помогают читателю не концентрировать внимание на тех абзацах, смысловых отрезках текста, которые, по замыслу автора, не несут основной значимой нагрузки. Рассмотрим фрагмент текста о возвращении Кван из психиатрической больницы имени Святой Марии. Иронический эффект в данном фрагменте создаётся за счёт несоответствия смыслов о том, что персонаж Кван проходит лечение в психиатрической больнице, но даже и после шоковой терапии продолжает следовать своей вере в призраков из мира Инь и считать, что лечение электрошоком оказало влияние только на её волосы. Следующие сравнения помогают проиллюстрировать её ироничное отношение к изменению собственного внешнего вида: *...hair ... shiny-smooth like waterfall, slippery-cool like swimming eel. Now look. ... it (hair) was bristly, wiry as a terrier's³ – (...волосы ... сверкающие, как водопад, скользкие, как угорь ... А теперь погляди ... новые волосы выросли щетинистыми, колючими, как у терьера)*. Благодаря ироничному эффекту в данном случае автор отводит внимание читателя от возможной сюжетной линии описания и осмысления персонажем событий, произошедших с ним в психиатрической больнице имени Святой Марии.



Создавая образ Кван как персонажа несколько иного, персонажа, живущего в Америке, но своими мыслями, рассказами и представлениями не покидающего Китая, персонажа, «для которого настоящее и прошлое неразличимы, он существует в уникальном хронотопе, состоящем из совмещённого, склеенного ряда событий разных эпох...»⁴, автор не раз показывает, что многие действия, являющиеся для других персонажей непонятными, несвойственными, для Кван вполне обычны. *She knows in an instant whether a person has arthritis, tendinitis, bursitis, sciatica – she's really good with all the musculoskeletal stuff – maladies that she calls «burning bones», «fever arms», «sour joints», «snaky leg»*⁵ – (Она в мгновение ока определяет, был ли у человека артрит, бурсит, ишиас, растяжение сухожилий, а также всё, что относится к болезням опорно-двигательного аппарата, которые она называет «горящие руки», «пылающие кости», «ноющие суставы», «дрожящие ноги»). Слова во фразах, таких как «fever arms» – «горящие руки», обладают несочетаемостью значений: это показывает, что автор преднамеренно соединяет эти слова друг с другом, формируя яркие, но в то же время искажённые образы, не присущие линейному типу мышления, но характерные для Кван как персонажа иного. Персонажа, постоянно воплощающегося в одной из своих двух форм текстового бытия. В данной работе мы употребляем слова «иной», «другой» в значении «совершенно не такой, отличающийся от этого»⁶.

Кван – это персонаж повествующий, через её слова начинают формироваться образы событий прошлого, её коммуникативные послы выступают как движущие механизмы первого и второго сюжетного планов. Наличие двух сюжетных линий позволяет автору в разных ракурсах показывать различия в восприятии схожих значений. Поскольку Кван ассоциирует себя с Нунуму, автор детально раскрывает историю появления Нунуму, поэтапно описывая реалии и события того времени, в котором она жила.

Итак, в романе просматриваются две сюжетные линии – первая: Оливия – Кван – Саймон; вторая: Нунуму – миссионеры – генерал Кейп.

В тексте наблюдается сочетание повествования об американской современной повседневной жизни с более красочным и эмоциональным описанием китайской реальности 1864 г. Кажущиеся на первый взгляд несвязными рассказы Кван о событиях, которые, как она считает, имели место в её прошлой жизни, на самом деле представляют собой косвенную отсылку к национально-прецедентному событию, а именно к «восстанию Тайпинов в Китае 1850–1864 гг.»⁷. Стилистический приём повтора прецедентной даты – 1864 – помогает читателю понять, что в романе ведётся повествование о событиях, связанных с восстанием Тайпинов. *Of course, I can't say exactly how long ago this happened. Time is not the same*

*between one lifetime and the next. But I think it was during the year 1864. <...> Yes, yes, I'm sure it was 1864*⁸ – (Я, конечно, не могу точно сказать, как давно это было. Время течёт по-разному, меняясь в зависимости от жизни. Но мне кажется, это был 1864 год <...> Да-да, теперь я уверена, это был 1864-й). Автор использует прецедентное событие (восстание Тайпинов) как сюжетообразующее, однако вовлекает не только само событие, но и дополняет его художественным вымыслом о жизни миссионеров в доме Призрака Купца, что создаёт дополнительную акцентуацию внимания читателя на самом событии. Это также выступает одним из элементов создания образа прошлого в романе.

Для формирования успешного диалога культур, как показывает материал исследуемого текста, недостаточно просто приехать жить со своими целями на иную землю (в Китай или в Америку), это подтверждает следующий пример.

Согласно «Толковому словарю русского языка» С. И. Ожегова, «миссионер – это духовное лицо, посылаемое церковью для распространения своей религии среди иноверцев»⁹. По мнению святителя Николая Японского, «истинный миссионер должен хорошо владеть устной и письменной разновидностью языка местного населения, понимать культуру, религию и обычай той страны, в которой он начинает осуществлять свою миссионерскую деятельность»¹⁰. Обращает на себя внимание то, что за основу своей деятельности миссионеры в романе брали не реальные знания иной культуры и иного языка, а свои собственные представления. Обращение автора к методу подачи прецедентной ситуации через мышление и действия миссионеров помогает усилить образность текста. Люди, приехавшие в Китай с Запада во время восстания Тайпинов, считали себя миссионерами. Согласно своим представлениям об этой деятельности, они начали выстраивать отношения с местным населением, не учитывая многих окружающих их реалий. Так, в качестве Обители Бога они выбрали себе *the Ghost Merchant's family temple*¹¹ – (семейный храм самого Призрака Купца), остановились жить в доме, в котором никто не осмеливался поселиться *for more than a hundred years. Only foreigners would stay in a house that was cursed* (20) – (уже более ста лет. Одни иностранцы остановились бы в доме, который был проклят). Проповеди произносил Пастор на своём родном английском языке, а переводила их мисс Баннер, которая не верила в значения слов Пастора *“I prayed to God to save my brothers. I prayed to him to spare my mother. I prayed that my father would come back to me. Religion teaches you that faith takes care of hope. All my hopes are gone, so why do I need faith anymore?”* (29) – («Я просила Бога спасти моих братьев, – ответила она, – я просила Его пощадить мою мать. Я молила Его, чтобы мой отец вернулся ко мне. Но моя вера не



помогла. Все мои надежды рассыпались, так зачем мне теперь вера?»). И вместо перевода проповедей Пастора она рассказывала пришедшим на молитвы китайцам сказки. Не представляя себе истинной угрозы войны, бушующей на земле, на которой они расположились, они наивно верили в то, что ужасы тех бедствий и разрушений, которые являются результатом военных действий, их не коснутся. И то, как они жили, было более похоже на хорошо выстроенную схему их представлений о том, как миссионеры должны жить и трудиться на территории другой страны, на чужой земле. Так, приёмом гротеска автор подчёркивает разнообразие форм мышления и типов ситуаций, происходивших во время восстания Тайпинов.

Передача образа абстрактного бесконечного через воплощение его в образе предметном выступает в анализируемом тексте в качестве особого авторского приёма.

Появление генерала Кейпа как образа зла сопровождаются в тексте такие фразы, как *French African uniforms, some torn and already stained with blood* (17) – (франко-африканская форма порванная, запятнанная кровью), такие явления, как *One man fell forward onto a rock. His head cracked open and his brains started to pour out* (17) – (один человек упал и ударился головой о камень. Его череп треснул, как орех, и мозги вытекли наружу). Так как зло есть категория абстрактная, а Эми Тан проводит/воплощает эту категорию в одном из персонажей, а именно в генерале Кейпе, т. е. помещает неживое, абстрактное в живое, действующее, предметное, и это предметное начинает показывать своими поступками значения, являющиеся характерными для смысловой и образной наполненности того неживого (зла), которое это предметное (генерал Кейп), по мысли автора, и должно выразить, всюду, где бы ни оказывался генерал Кейп, начинается происходить разрушение. Этот приём помогает усилить образность текста. Генерал Кейп становится не только образом персонажа, но и образом зла. Стоит также отметить, что серебряный набалдашник в виде обнажённой женщины на трости Кейпа выступает отражением сопутствующего образа бесстыдства, образа, который из предмета, его олицетворявшего, разовьётся в тексте до связанного с предательством события, эпизода, в котором генерал Кейп будет бежать от миссионеров, забрав с собой все их деньги и съестные припасы.

Автор часто проводит своих персонажей через нестандартные ситуации. Пока персонаж переживает ситуацию, все ее компоненты, действия и предметы проявляются в сознании читателя как чётко прописанные автором иллюстративные образы, а поскольку эти образы яркие и сильно отличающиеся от стандартных образов обыденной действительности, от набора простых образов, характерных для художественного

текста и ожидаемых от него, то они запоминаются, закрепляются надолго в сознании читателя. *But then I hear Kwan shout to me in English: "Libby-ah! Big Ma ask me can you take her picture? <...>"* (116) – (Но потом Кван вдруг завопила: – Либби-я! Большая Ма спросить меня, можешь ли ты ее сфотографировать?); *"Okay, Big Ma," I say, "don't move." Am I losing my mind? I'm talking to Big Ma as if I too believe she can hear me. And why am I making such a big deal over a photo of a dead woman?* (123) – («Ладно, Большая Ма, не двигайся», – говорю я и чувствую, что начинаю сходить с ума. Я разговариваю с ней так, будто она меня слышит. И чего я так разволновалась из-за одной-единственной фотографии мертвой женщины?)

Кван – это первое поколение иммигрантов-китайцев в Америке, а Оливия – второе поколение: через ситуации текста автор показывает отношение иммигрантов разных поколений к культуре и национально-этническому колориту Китая. Если Кван знает особенности национальной китайской кухни, верит в народные легенды и предания, то Оливия относится к связанным с Китаем традициям и реалиям терпеливо, как сторонний наблюдатель.

Для поликультурного художественного текста характерно то, что когда персонаж оказывается в рамках не знакомой ему культуры и сталкивается, например, с каким-либо событием, присущим этой культуре, он может не понять, почему вообще это событие произошло, почему последовательность действий в течение этого события была такой, а не иной. Пытаясь понять происходящее, персонаж осмысляет, с чем это событие для него ассоциируется, привлекает на основе ассоциаций по сходству память прошлого опыта и интерпретирует его на основе уже имеющихся прошлых знаний. *Du Lili is now bringing in the bowl of chicken blood. It has congealed to the color and consistency of strawberry gelatin. She cuts the blood into cubes, then stirs them into the stew. As I watch the red swirls, I think of the witches of Macbeth, their faces lit by fire, with steam rising from the caldron* (182) – (Ду Лили вносит на кухню кастрюлю с кровью, которая загустела, став похожей на клубничное желе. Нарезав кровь на кубики, она добавляет их, помешивая, в бульон. Наблюдая за красноватыми воронками, я вспоминаю ведьм из «Макбета» – их лица, освещенные огнем, пар, поднимающийся из котла). Автор показывает ситуацию ужина у Ду Лили. Хозяйка готовит куриный суп, но, согласно представлениям традиционной китайской кухни, допуская то, что из курицы выпускают кровь, пока она ещё жива, а потом варят куриное мясо в кровавом бульоне. Для её гостей, практически американцев (Саймон из рода Бишопов: отец – американец-миссионер, мать – гавайская китаянка; Оливия Йи: отец – китаец, мать – американка), такое действие на кухне вначале кажется



неприемлемым и на основе связанной со знакомыми им художественными текстами ассоциации на ведьм из Макбета вызывает нежелание пробовать, более того, они так куриный суп не готовят. Однако вынужденная ситуация заставляет их попробовать и признать то, что данное блюдо очень вкусно.

Немаловажное значение в создании образа Китая играет обращение автора к передаче особенностей пейзажа. Наиболее детальное описание ландшафта, как выявляет анализ, оказывается осложнено эффектом эмоциональной напряжённости, что дополнительно фокусирует внимание читателя на значимом в рамках формирования образа фрагменте. В главах «The Valley of Statues» – «Долина статуй» и «The Archway» – «Туннель» на поверхности оказываются смыслы сюжета о сложных отношениях между персонажами, но разветвлённая система повторов таких слов, как *caves* (пещеры), *mountains* (горы), *lake* (озеро), тщательные описания от лица персонажа Кван путей в горы позволяют автору дать понять читателю, что в тексте существуют не только поверхностные, но и глубинные подтекстовые смыслы, и дополнительно сформировать смысловой сгусток: «красота китайского ландшафта, особенности и величие древних гор». И вокруг этого смыслового сгустка автор поэтапно выстраивает слова и фразы, которые можно условно объединить в следующие микрополя: «ужас», «состояния души», «безысходность», позволяющие создать эмоциональную напряжённость в сознании чи-

тателя. Следуя определению Т. В. Юдиной, под напряжённостью в данной работе будем понимать «особую организацию лингвистических и экстралингвистических средств, обусловленную авторской интенцией, создающую у читателя максимальную концентрацию внимания и ожидание разрешения действия»¹². Наличие в тексте фраз и слов, имеющих во всём многообразии своих значений смыслы, относящиеся к тому или иному микро полю напряжённости, делает текст насыщенным словами с той или иной валентностью эмоциональной напряжённости. Периодически сталкиваясь с элементами текста, для которых характерна плотность таких слов, читатель воспринимает их значения и создаваемый ими стилистический эффект как эмоциональную напряжённость.

Смыслы, связанные с чувствами ужаса, безысходности, беспокойства (как особого комплексного состояния души), находят своё выражение, прежде всего, на лексико-семантическом уровне, поэтому представляется целесообразным выделить следующие микрополя напряжённости (таблица).

Стоит отметить, что автор привлекает слова и фразы, имеющие оттенки эмоциональной напряжённости, во фрагменте описания горного китайского пейзажа ещё и для постепенной подготовки сознания читателя к более глубокому и прочувствованному осознанию следующего по сюжету сложного, граничащего с мистическим, перехода персонажа из мира живой реальности в мир своей памяти прошлого.

Микрополя напряжённости по смысловому сгустку: «красота китайского ландшафта, особенности и величие древних гор»

| Ужас | Состояния души | Безысходность |
|--|--|--|
| <i>terrible</i> (212) – (жуткий) | <i>sadness</i> (211) – (тоска) | <i>collapsed</i> (211) – (обрушилась) |
| <i>panic</i> (211) – (паника) | <i>her face full of worry</i> (212) – (она очень встревожена) | <i>All three of us are trapped in this terrible land</i> (212) – (Пленники этой жуткой долины/ мы взяты в капкан в этой жуткой земле) |
| <i>danger</i> (211) – (опасность) | <i>exasperation</i> (212) – (раздражённость) | <i>abrupt drop</i> (211) – (отвесная пропасть) |
| <i>Shadow of Death</i> (211) – (тени смерти) | <i>Are you really that nervous?</i> (202) – (Ты в самом деле так <u>разнервничалась?</u>) | <i>We'll die here</i> (212) – (Мы все умрём здесь) |
| Упоминание таких прецедентных имён, как <i>Pompeii</i> , <i>Hiroshima</i> (211) – (Помпеи, Хиросима) | <i>And then I gasp</i> (211) – (и тут у меня <u>перехватывает дыхание</u>) | <i>cling</i> (214) – (цепляюсь) <i>I grab on to the cracks of a rocky mound</i> (211) – (я хватаюсь за трещины скалистого холма) |
| <i>terror</i> (212) – (ужас) | <i>crying</i> (209) – (рыдание, плач) <i>to cry</i> (212) – (рыдать) | <i>Is this one of those places on earth where the normal properties of gravity and density, volume and velocity have gone haywire?</i> (211) – (Неужели это одно из тех мест на Земле, где обычные законы гравитации и плотности, объёма и скорости не действуют?) |
| | <i>But my cries</i> (210) – (но мои <u>крики</u>) | <i>strain</i> (211) – (карабкаться) |
| | <i>fear</i> (211) – (страх) | <i>like a broken corpse</i> (209) – (как труп) |
| | <i>how dejected I feel</i> (214) – (какой <u>удручённой</u> я себя чувствую) | <i>expect the worst</i> (209) – (ожидать худшего) |
| | <i>desperate</i> (214) – (доведённый до отчаяния) | |



Опыт декодирования лингвостилистического эффекта напряжённости на основе данного романа, а также новелл «A Rice Husband» – «Рисовый Муж» (Эми Тан) и «Mrs. Sen's» – «Миссис Сэнз» (Джумпа Лахири), позволяет утверждать её характерность для поликультурного художественного текста.

Поскольку для авторов поликультурных художественных текстов, в частности, исследуемых нами писателей азиато-американского направления в современной литературе США, характерно то, что они знакомят читателя с иной культурой. Эми Тан решает эту задачу следующими способами/приёмами.

Б. М. Гаспаров отмечает: «Только после <...> первичного принятия-узнавания может начаться интерпретирующий процесс, результатом которого является то или иное – никогда не окончательное – осмысливание. С этого момента данное выражение втягивается в работу мысли говорящего: оно соотносится с другими выражениями, близкими и далёкими, образы которых всплывают из резервуаров памяти, ассоциативно притягиваясь к только что полученному образному впечатлению; со множеством сведений, воспоминаний, эмоциональных реакций, логических умозаключений, подразумеваний, догадок, простирающихся в его сознании в связи с этим впечатлением – откликим и складывающихся во всё новые конфигурации в процессе работы мысли...»¹³. В исследуемом тексте Эми Тан ненавязчиво выстраивает представления и «образные впечатления» современного читателя о многообразии культуры Китая.

Формируя образ Китая, автор не только показывает китайскую действительность настоящего времени, но и расширяет текстовые временные рамки, воплощая знания культуры, связанные с прошлым как реальным, так и мистическим. Для автора Китай в настоящем характеризуется постоянным изменением, происходящим под влиянием западной культуры, интересом к мелким бытовым деталям. В сознание местного населения входит пропагандируемая искусственная ценность марок популярных домов мод, наклеиваемых ими на производимую одежду и аксессуары. Одновременно появляются любители «лёгких» денег, получаемых путём продаж успешных подделок модных брендов. Наблюдается туристическое освоение Китая европейцами, образ которых обобщается в тексте в словах *bloated Westerners* – (тучные европейцы), *in jogging suits* – (в спортивных костюмах). *No matter which way we go, the streets are chock-full of brightly dressed locals and bloated Westerners in jogging suits. ... And all around us is the hubbub of a free-market economy. There they are, in abundance: the barterers of knickknacks; the hawkers of lucky lottery tickets, stock market coupons, T-shirts, watches, and purses with bootlegged designer logos* (95) – (Куда бы мы ни пошли, улицы были

наводнены толпами местных жителей в ярких одеждах и тучных европейских туристов в спортивных костюмах. ... Вокруг нас бурлит свободный рынок. Вот они, представители рыночной экономики: менялы, разносчики счастливых лотерейных билетов, биржевых купонов, продавцы маек, наручных часов, кошельков с поддельными лейблами).

Кумиром молодого китайца уже выступает американский киноперсонаж, характеризующийся такими чертами, как целеустремленность, вера в воплощение своей мечты в жизнь, но на данном этапе для него ещё сливаются в одно целое реальный человек и реалии, более присущие воплощаемым в кино смыслам и сюжетам. *"You call me Rocky," he says in heavily accented English. "Like famous movie star." He holds up a tattered magazine picture of Sylvester Stallone that he has pulled out of his Chinese – English dictionary* (99) – («Зовите меня Рокки, – говорит он по-английски с чудовищным акцентом, – как кинозвезду»). Он достает из своего китайско-английского словаря потрепанное фото Сильвестра Сталлоне). Для Рокки Америка – страна, в которой могут реализоваться его надежды на то, что простой шофёр такси, занимаясь извозом, сможет разбогатеть в течение пяти лет. Так автор передаёт сформированность в сознании молодого поколения концепции *«american dream»* (американской мечты), суть которой можно выразить следующими словами Владимира Познера: «... в Америке любой человек может добиться всего, что он захочет»¹⁴. *"When I live in America," Rocky continues, "I'll save most of my money, spend only a little on food, cigarettes, maybe the movies every now and then, and of course a car for my taxi business. My needs are simple. After five years, I'll have almost one hundred thousand American dollars. Here that's a half-million yuan, more if I exchange it on the streets. Even if I don't become a movie star in five years, I can still come back to China and live like a rich man"* (100) – («Когда я буду жить в Америке, стану откладывать большую часть заработанных денег, буду тратить только на еду, сигареты, может быть, еще на кино время от времени и, конечно, на машину для извоза. У меня скромные запросы. За пять лет я накоплю около ста тысяч американских долларов! Это полмиллиона юаней, даже больше, если менять на улице. Даже если за пять лет я и не стану кинозвездой, то смогу вернуться в Китай богачом»).

Повышение интереса к изучению английского языка начинает всё чаще наблюдаться в разных уголках современного Китая. Согласно сюжету текста дети-школьники в деревне Чангмиань проявляют внимание к людям, приехавшим из Америки, и считают важным показать им свои минимальные знания иностранного языка. Ситуация характеризуется наивностью и непосредственностью, оттеняющей собой образ китайской глубинки. *Fifty tiny schoolchildren race*



toward the perimeter of a fenced-in yard, hailing our arrival. <...> They stand at attention, and then, through some invisible signal shout all together in English, "A-B-C! One-two-three! How are you! Hello good-bye!" (104) – (Около полусотни малышей подбегают к забору школьного двора и окружают его, громко приветствуя нас. <...> Они выстраиваются в ряд и по какому-то невидимому сигналу начинают громко скандировать по-английски: «Эй-Би-Си! Раз-два-три! Как дела? Привет! Пока!»).

Показывая, каким Китай предстаёт с внешней стороны восприятию американцев, автор вводит элементы, раскрывающие пласты знаний, которые присущи глубинной и насыщенной этнокультурной традиционной культуре Китая. Так, продавец с базара неожиданно, пытаясь прокламировать товар, превращает себя и своего клиента в персонажей известной китайской сказки, что может послужить иллюстрацией наличия в сознании китайца воспринятых и осмысленных им фольклорно-мифических сюжетов. Приведём три небольших отрывка, связанных с передачей сказочных смыслов. В противопоставлении сухой реальности настоящего отрывкам характерны повышенный уровень образности и обращение к символическим значениям. «*One of my customers was nearly blind. After he ate a cat-eagle, he could see his wife for the first time in nearly twenty years. The customer came back and cursed me: "Shit! She's ugly enough to scare a monkey. Fuck your mother for letting me eat that cat-eagle!"*».

Kwan laughs heartily. "Yes, yes, I have heard this about cat-eagles. It's a good story" (97) – («Один из моих покупателей был практически слеп. Поев мяса кэт-игл, он смог увидеть свою жену – в первый раз за двадцать лет. Он вернулся и выбрал меня: «Черт! Она такая уродина, что и обезьяна умрет со страха. На кой дьявол ты дал мне мясо этой птицы!»»)

Кван громко хохочет.

– Да-да, я слышала такое об этих птицах. Хорошая сказка).

Согласно знаниям китайской культуры особыми значениями наделяется птица феникс «*Just outside my village stands a sharp-headed mountain, taller than that one even. We call it Young Girl's Wish, after a slave girl who ran away to the top of it, then flew off with a phoenix who was her lover. Later, she turned into a phoenix, and together, she and her lover went to live in an immortal white pine forest*» (98) – («Прямо за моей деревней стоит такая гора, даже выше, чем эта. Мы называем ее Желание Юной Девушки. Однажды девушка-рабыня взбежала на ее вершину, а потом вспорхнула оттуда вместе со своим возлюбленным фениксом. Позже она тоже обратилась в феникса, и вместе они стали жить в вековом лесу из белых сосен»). «В Китае феникс считается императором птиц и солнечным символом»¹⁵, а также символом пере-

рождения и бессмертия. Это даёт возможность понять окончание сказки как то, что, взбежав на вершину горы, девушка-рабыня обретает надежду на изменение формы своего бытия. Однако существует и иное толкование, позволяющее понимать сказочный сюжет как повествование о том, что девушка обрела преданную любовь. «Считалось, что самка и самец (хуан и фэн – отсюда китайское наименование феникса фэнхуан) очень нежно привязаны друг к другу. Это свойство феникса многократно воспевалось китайскими поэтами, а сама птица стала со временем символом любви и верности»¹⁶.

Образ дракона всегда имел немаловажную значимость для культуры Китая. «*This the story, "Kwan begins, and Du Lili smiles, as if she understood English. "Long time ago two black dragon, husband and wife, live below ground near Changmian. Every springtime, wake up, rise from earth like mountain. Outside, these two dragon look like human person, only black skin, also very strong. In one day, two together can dig ditch all around village. Water run down mountain, caught in ditch. That way, no rain come, doesn't matter, plenty for grow plants"* (137) – («Вот эта сказка, – начинает Кван, и Ду Лили улыбается, будто понимает по-английски. – Давным-давно, два черных дракона, муж и жена, жить в низине неподалеку от Чангмианя. Каждая весна просыпаться, выходить из земли, как гора. Выглядеть они как люди, только черная кожа, и очень сильные. За один день вырыть ров вокруг деревня. Вода падать с гор, собираться во рву. Тогда, если нет дождя, не важно, есть вода для урожая»). Сказка является отсылкой к явлению суровой реальности китайской земли. «Засуха – страшное явление в условиях китайского сельского хозяйства. <...> И именно в эти суровые дни взоры всего населения обращались к небу, к божествам дождя <...> дракон в Китае всегда рассматривался в первую очередь как символ дождя и вообще водной стихии»¹⁷.

Автор затрагивает традицию похорон в китайской деревне, подробно описывая даже самые незначительные детали. «*But this is the correct custom, seven and five, always two more on top than on the bottom. Big Ma thinks seven is related to the seven days of the week, one layer for each day. In the old days, people were supposed to mourn their relatives seven weeks, seven times seven, forty-nine days. <...> five is for all the common things that attach mortals to the living world – the five colors, the five flavors, the five senses, the five elements, the five emotions <...>*» (122) – («Но это правильный обычай – семь и пять, наверху всегда на два слоя больше, чем внизу. Большая Ма считает, что семь слоев – это семь дней недели, по одному слою на каждый день. В старые времена люди должны были оплакивать своих родственников семь недель, семью семь – сорок девять дней. <...> что пять слоев – это пять вещей, которые связывают простых смертных с этим миром:



пять цветов, пять вкусов, пять ощущений, пять элементов, пять чувств <...>»). Местные жители верят в каждый составляющий элемент обычая, однако приехавшая из Америки Оливия начинает обращать внимание на некоторые особенности, прося их объяснить. Незнание того, почему так сложилось, вызывает иронические замечания у её собеседниц.

"But why only five layers on her lower half?" Du Lili cracks a smile. "It means that two days of a week Big Ma must wander about with her bottom naked in the underworld" (166) – (А почему внизу только пять слоев?)

Ду Лили улыбается.

– Потому что два дня в неделю Большая Ма должна блуждать по загробному миру с голым задом). Так Эми Тан показывает, как меняется отношение современного человека к старинным традициям.

Предрассудки в каждой культуре имеют своё индивидуальное преломление. Имея в своей смысловой содержательной компоненте нечто потустороннее, они наполнены очагами напряжённости, всегда способствующей вызыванию образного отклика в сознании читателя. Предрассудки как элементы народной культуры выступают своего рода связующими единицами, помогающими автору объяснять искажения, возникающие в действиях персонажей и окружающем их пространстве. *She and Du Yun backed off from the doorway. "Go away or I'll beat you with peach twigs!" Big Ma cried. And I said, "Big Ma, we have no peach trees." She clapped her hand to her mouth. At the time, I didn't know that ghosts were supposed to be scared of peach twigs. Later, of course, I learned that this was just superstition* (128) – (Они с Ду Юнь отскочили в сторону. «Прочь отсюда или я изобью тебя ветками персикового дерева!» – закричала Большая Ма. А я ответила: «У нас нет персикового дерева». Она в ужасе прижала руку ко рту. Тогда я не знала, что призраки боятся веток персикового дерева. Позже выяснила, что это просто предрассудок). «Древняя китайская легенда рассказывает, что в саду небожительницы Сиванму растёт персиковое дерево, цветущее и плодоносящее раз в 3000 лет. Персиками с этого дерева Сиванму угощает гостей, пришедших поздравить её с Днём Рождения. Отведавший их приобретает долголетие»¹⁸. «Само дерево, его ветки, цветы, не говоря уже о плодах, – всё это наделялось в представлении китайцев чудодейственными свойствами и использовалось для изгнания демонов»¹⁹. *She walked up to me and spit in my face. This was another superstition about ghosts: Spit on them and they'll disappear. But I did not disappear* (129) – (Она подошла ко мне и плюнула мне в лицо. Ещё один предрассудок: плюнь на призрака, и он исчезнет. Но я не исчезла).

На основании проанализированного материала можно констатировать следующее:

1) обращение к концепции диалога культур актуально для поликультурного художественного текста, предлагающего основанные на феноменах прецедентности и образности иные варианты восприятия явления межкультурного взаимодействия;

2) через стилистический приём использования средств выразительности художественного текста (в исследуемом материале – сравнения) автор может переносить знания, являющиеся обязательным компонентом наполненности прецедентного феномена, на формируемый образ, например образ персонажа;

3) для поликультурного художественного текста характерно появление нового типа персонажа, окружаемого (автором в тексте) искажёнными образами (в исследуемом тексте это образы вселения души в иное тело, разговоров с мёртвым телом погибшей тетушки, помещения Кван в психиатрическую больницу за непонятые младшей сестрой рассказы о мире Инь, называния персонажем болезней опорно-двигательного аппарата как «горящие руки», «пылающие кости», «ноющие суставы», «дрожащие ноги»), наделяемого большими возможностями действий и мышления, насыщаемого значениями родной культуры Востока. Приём инаковости персонажа позволяет формировать сюжет и знакомить читателя с национальным этноколоритом;

4) отсылочность к образам в сознании читателя через прецедентный феномен выступает авторским приёмом увеличения образности художественного текста. Так, например, Эми Тан берёт прецедентное событие за основу второй сюжетной линии. Когда читатель осознаёт, о каком прецедентном событии идёт речь в тексте, в его сознании актуализируются образы, закреплённые в его знаниях о том, что представляло собой это прецедентное событие, и эти образы по мере развёртывания сюжета текста начинают наполнять собой художественный вымысел, обрамляющий прецедентное событие в тексте.

Примечания

- ¹ Tan A. The Hundred Secret Senses. N. Y., 1995. P. 10.
- ² Васильев Л. Культы – религии – традиции в Китае. М., 1970. С. 45.
- ³ Tan A. Op. cit. P. 9.
- ⁴ Бабенко Л. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа. М., 2004. С. 62.
- ⁵ Tan A. Op. cit. P. 9.
- ⁶ Ожегов С., Шведова Н. Толковый словарь русского языка : 80 000 слов и фразеологических выражений. М., 2003. С. 248.
- ⁷ Всемирная история : в 10 т. / под ред. Н. Смирнова, Н. Ерофеева, А. Иоаннисяна, А. Нифантова. Т. 6. М., 1959. С. 424.
- ⁸ Tan A. Op. cit. P. 15.
- ⁹ Ожегов С., Шведова Н. Указ. соч. С. 358.



- ¹⁰ *Малягин В.* Святитель Николай Японский. М., 2014. С. 27.
- ¹¹ *Tan A.* The Hundred Secret Senses. N. Y., 1995. P. 29. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому источнику с указанием страницы в скобках.
- ¹² *Юдина Т.* Напряженность и некоторые средства ее создания // Текст и его компоненты как объект комплексного анализа : межвуз. сб. науч. тр. Л., 1986. С. 133.
- ¹³ *Гаспаров Б.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 276.
- ¹⁴ *Познер В., Кан Б., Ургант И.* Одноэтажная Америка. М., 2008. С. 46.
- ¹⁵ *Керлот Х.* Словарь символов / под ред. С. Пролеева. М., 1994. С. 538.
- ¹⁶ *Васильев Л.* Указ. соч. С. 408.
- ¹⁷ Там же. С. 406.
- ¹⁸ *Сидихметов В.* Китай : страницы прошлого. М., 1974. С. 70.
- ¹⁹ *Васильев Л.* Указ. соч. С. 411.

Образец для цитирования:

Артемьева П. С. Особенности поликультурного текста как феномена современной действительности // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2019. Т. 19, вып. 4. С. 395–403. DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-4-395-403>

Cite this article as:

Artemieva P. S. Peculiarities of a Multicultural Literary Text as a Phenomenon of Modern Reality. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology: Journalism*, 2019, vol. 19, iss. 4, pp. 395–403 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-4-395-403>
