



в случае лексем высокого уровня абстракции, которые обозначают сущности, сконструированные нашим сознанием, и поэтому ориентированы в первую очередь не на объективный мир, а на познающего субъекта. Лексические единицы данного типа в ходе эволюции в наибольшей степени испытывают влияние со стороны факторов коммуникативно-дискурсивного характера. Что касается имен другой референции, то здесь необходимо специальное исследование значительного объема конкретного языкового материала.

Вместе с тем уже на нынешнем этапе вполне очевидно, что предложенный дискурсно ориентированный подход дает возможность изучать собственно лингвистические механизмы изменения семантики лексических единиц в неразрывной связи с глубинными причинами этих изменений, которые лежат преимущественно во внеязыковой действительности, в постоянно меняющихся потребностях социума и в развитии человеческого мышления.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Материалом исследования и источниками цитирования являются следующие электронные корпуса текстов : Corpus del Español. [CdE]. URL: <http://www.corpusdelespanol.org/> ; Corpus of Middle English Prose

УДК 821.111(73).09-31+929 Эми Тан

## КОММУНИКАТИВНО-ДИСКУРСИВНЫЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ СИМВОЛА КУЛЬТУРЫ (на материале романа Эми Тан «Клуб радости и удачи»)

П. С. Артемьева

Саратовский государственный университет  
E-mail: [polina-artem@yandex.ru](mailto:polina-artem@yandex.ru)

В статье рассматриваются вопросы, связанные с коммуникативно-дискурсивным варьированием символа культуры в тексте художественного произведения. Материалом исследования служит роман «Клуб радости и удачи» («The Joy Luck Club») современной американской писательницы китайского происхождения Эми Тан.  
**Ключевые слова:** символ культуры, образ, художественный дискурс, поликультурный текст.

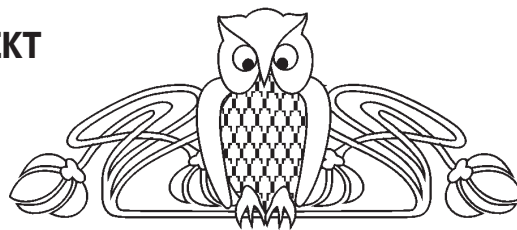
**Communicative and Discursive Aspect of the Study of the Symbol of Culture (based on the novel «The Joy Luck Club» by Amy Tan)**

P. S. Artemieva

The article discusses the issues related to the problems of communicative-discursive variation of symbols of culture in the fictional text. The material of the research is the novel «The Joy Luck Club» by the modern American writer of the Chinese origin Amy Tan.  
**Key words:** cultural symbol, image, fictional discourse, multicultural text.

and Verse. [CME]. URL: <http://www.umich.edu/c/cme/> ; FrantextMoyen Français. [FMF]. URL: <http://www.atilf.fr/>

- <sup>2</sup> См.: *Изметинская Н.* Отражение отвлеченных латинских имен в древнеанглийских текстах : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1983. С. 14.
- <sup>3</sup> См.: *Колокольникова М.* Особенности развития лексемы *envy* в английском религиозном дискурсе XIII–XV вв. // *Германская филология* : межвуз. сб. науч. тр. Саратов, 2009. Вып. 4. С. 75–80.
- <sup>4</sup> *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М. : Прогресс ; Прогресс-Академия, 1992. С. 308.
- <sup>5</sup> См.: *Колокольникова М.* Влияние религиозного дискурса на семантическое развитие лексики с отрицательно оценочным значением // *Вестн. Челябин. гос. ун-та.* 2008. № 26. Филология. Искусствоведение. Вып. 25. С. 70–74.
- <sup>6</sup> См.: *Логутенкова Т.* Историко-типологическое исследование германских литературных языков донационального периода (на материале древнеанглийского, древневерхненемецкого и древнеисландского языков). Тверь : Изд-во ТГУ, 1993. С. 68–69.
- <sup>7</sup> См.: *Дронова Л.* Становление и эволюция модально-оценочной лексики русского языка : этнологический аспект. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2006. С. 36.
- <sup>8</sup> См.: *Фелькина О.* Развитие семантики славянских прилагательных общей оценки в русском языке : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Минск, 1990. С. 10.



Актуальность данного исследования определяется необходимостью дальнейшего изучения дискурсивно-коммуникативных особенностей символа культуры, и в первую очередь специфики его использования в тексте художественного произведения. Символ есть способ, посредством которого мы можем наиболее адекватно «перевести» на понятный нам язык сообщения других культур, потому что в символе отражаются «образы бессознательных содержаний», значительную часть которых составляют архетипы, понимаемые как генетически фиксированные древние образы и социо-культурные идеи<sup>1</sup>. Всякий символ хранит в себе информацию о представлениях и понятиях, присущих какой-либо культуре. Подобного рода информация фиксируется в словарях символов, но в тексте конкретного произведения содержание символа может варьировать<sup>2</sup>. Следовательно, символ – явление многоплановое, с одной стороны, он отсылает к широкому контексту определённой культуры, а с другой – приспособляется в рамках того или иного произведения к выполнению новых для него функций.



При анализе символа в тексте художественного произведения особое значение приобретает вопрос о соотношении символа с образом. Всякий символ есть образ, однако образ можно считать символом только при определённых условиях. Н. Фрай, например, выделяет следующие критерии «символичности» образа: 1) наличие абстрактного символического содержания эксплицируется контекстом; 2) образ представлен так, что его буквальное толкование невозможно или недостаточно; 3) образ имплицитно ассоциируется с мифом, легендой, фольклором<sup>3</sup>.

Символичность образа возникает благодаря его двусторонности, которая находит своё выражение прежде всего в том, что образ может иметь как конкретное, так и абстрактное значение. Символ, по сути, и возникает на грани перехода от конкретного к абстрактному. Образ (представление или конкретное, частное понятие) и идея (общее, абстрактное понятие) поставлены в символическую связь, чтобы взаимно выражать друг друга. Абстрактная идея закодирована в конкретном содержании для того, чтобы выразить абстрактное через конкретное, но и конкретное кодируется абстрактным, чтобы показать его идеальный отвлеченный смысл. Таким образом, важнейшими свойствами символа являются комплексность его содержания и равноправие реализующихся значений<sup>4</sup>.

Вышеказанное подтверждает и анализ новеллы «Половинка и половинка» («Half and Half»), которая является составной частью романа Эми Тан «Клуб радости и удачи» («The Joy Luck Club»). Эми Тан – американская писательница китайского происхождения. Несмотря на то что её произведения написаны на английском языке, в них находят широкое отражение реалии, символы, артефакты и обычаи китайской культуры. В новелле «Половинка и половинка» особое место занимают образы явлений природы и природных стихий (солнце, ветер, океан). Значительная часть событий происходит на берегу океана около пещеры, которая сравнивается с большой чашей:

«I saw we were standing in the hollow of a cove. It was like a giant bowl, cracked in half, the other half washed out to sea»<sup>5</sup>.

«Я увидела, что мы стояли в проеме стены пещеры. Она была похожа на гигантскую чашу, расколотую на две половины, вторая половина уходила в море» (Здесь и далее перевод наш. – П. А.).

«The tube followed her mind. It drifted out, toward the other side of the cove wall where it was caught by stronger waves»<sup>6</sup>.

«Труба последовала направлению её мысли. Подхваченная течением и ветром, она промчалась до другой стороны стены пещеры, где её и поймали более сильные волны».

«The worry surrounded me like the wall of the cove»<sup>7</sup>.

«Беспокойство окружало меня как стена пещеры».

В китайской культуре чаша имеет символическое значение, особенно важно то, что чаша состоит из двух половин, как бы из двух неотделимых друг от друга противоположных начал: *Янь* – светлое, положительное мужское начало, и *Инь* – темное, отрицательное женское начало. В результате взаимодействия стихий неба (*янь*) и земли (*инь*) возникла жизнь и появился человек. В приведённом выше примере в качестве определений при ключевом существительном *bowl* (чаша) используются не только прилагательное *giant* (гигантский), но и словосочетание *cracked in half* (разбитый на две половины). Традиционное значение символа как возрождения материи преобразуется, приобретая противоположный смысл, поскольку расколотая форма чаши указывает на нарушение гармонии в пространстве. Благодаря этому вводится и постепенно усиливается мотив разрушительной силы, который является одним из ведущих как на сюжетно-тематическом уровне, так и на уровне персонажей.

На протяжении всей новеллы описание событий сопровождается указанием на ветер и на производимые им действия. Ветер является символом синтеза четырех стихий, он традиционно наделяется способностью к возрождающему действию. Ветер ассоциируется с движением, с различного рода переменами и волнением. Все это находит отражение в рассматриваемом произведении, персонажи которого пытаются защититься от ветра, поскольку он постоянно толкает их, тербит их одежду и даже бросает им в лицо песок. Образ ветра придаёт особый динамизм описываемым событиям. Не случайно, что слово *wind* сочетается с глаголами типа *to whip, to flap*, обозначающими резкие, порывистые, шумные действия или движения:

«The wind was whipping the cotton trousers around my legs...»<sup>8</sup>

«Ветер хлопал моими хлопчатобумажными брюками вокруг моих ног».

«On this side, the wall of the cove curved around and protected the beach from both the rough surf and the wind»<sup>9</sup>

«С этой стороны стена пещеры изгибалась и защищала пляж от волн прибоя и ветра».

«My mother spread out an old striped bedspread, which flapped in the wind...»<sup>10</sup>

«Моя мама стала раскидывать старое полосатое покрывало, которое хлопало на ветру».

К числу центральных образов принадлежит также образ солнца, который появляется в поворотных событиях новеллы, то есть в её завязке, кульминации или развязке. Солнце традиционно является символом активного начала, источника жизни и высшей целостности человека, символом энергии. В то же время внезапное исчезновение солнца за горизонтом обычно ассоциируется с неожиданной смертью.

Примечательно, что уже в самом начале новеллы лексема *sunset* встречается в названии жур-



нала, который читает отец (*the Sunset magazine*), и в названии района, в котором семья может позволить купить себе квартиру (*Sunset district*):

«We had gone to the beach, to a secluded spot south of the city near Devil's Slide»<sup>11</sup>.

«Мы пришли на пляж, в то самое уединенное место южнее от города, около Дэвилз Слайд».

«My father had read in *Sunset* magazine that this was a good place to catch ocean perch»<sup>12</sup>.

«Мой отец прочитал в журнале, который назывался «Закат солнца», что это отличное место для поимки океанического окуня».

«It had enabled them to have seven children and buy a house in the *Sunset* district with very little money»<sup>13</sup>.

«Это позволило им завести семерых детей и купить дом в районе «Закат солнца», имея всего лишь очень небольшое количество денег на проживание».

По мере развития сюжета лексема *sunset* начинает активно участвовать непосредственно в описании природы, приобретая образную наполненность и способность передавать смысл напряжения, предупреждающего трагедию. Связь заходящего солнца со смертью поддерживается с помощью ближайшего лексического окружения существительного *sunset*. Речь идёт в первую очередь о таких словах и словосочетаниях, как *the wall of the cove* (стена пещеры), *the rock* (камни стены пещеры), *sand* (песок), *sand grave* (песчаная могила). Все эти лексические единицы ассоциируются с понятием *земля*, которое является символом тьмы и процесса мироздания:

«Bing was pounding the soda bottle against the rock»<sup>14</sup>.

«Бин начал бутылкой из-под содовой дробить камушки, вкапываясь в стену пещеры».

«Someone has thrown sand in Luke's face and he's jumped out of his sand grave...»<sup>15</sup>

«Кто-то кинул песок в лицо Люка, и он выпрыгнул из своей песчаной могилы».

В анализируемой новелле все события, как уже говорилось выше, происходят на берегу океана, поэтому образ океана является одним из ключевых и, подобно образу солнца, фигурирует как перед кульминационным моментом, так и в кульминационный момент произведения. Образ океана глубоко символичен. Во многих культурах мира это сердцевина жизни, её источник, отсюда, как правило, мощная динамика в изображении грандиозной картины его существования<sup>16</sup>.

Что касается рассматриваемого произведения, то в нём океан изображён в состоянии покоя, и персонажи, постоянно обращающие внимание на ветер, не замечают океана. Но несмотря на это, именно океан оказывается местом трагедии.

Стоит также отметить, что лексема *ocean* (океана) употребляется сравнительно редко, гораздо чаще к образу океана читателя отсылают тематические слова и словосочетания: *water* (вода), *the sea*, *ripple* (рябь на воде), *boat* (лодка):

«...before he splashes into the sea and disappears without leaving so much as a ripple in the water ...»<sup>17</sup>

«...прежде чем он со всплеском падает в океан и исчезает, не оставив за собой ничего кроме ряби на воде...»

«...the boats turned their yellow orbs on and bounced up and down on the dark shiny water»<sup>18</sup>.

«...спасательные лодки включили свои желтые фонари и качались вверх и вниз на темных сияющих водах».

Согласно интерпретации символа воды и океана в китайской культуре океан есть символ переходных состояний между стабильным и бесформенным. Солёная вода часто ассоциируется со способностью разрушать высшие разновидности земной жизни. В кульминационный момент Бин оказывается на кромке рифа, где столкновение двух противоположных стихий, воды и ветра, являющихся символами разрушительной и возрождающей силы, приводит к трагедии и во многом объясняет её. Разрушение произойдёт и в душе матери после того, как она поймёт, что произошло с Бином.

В тексте рассматриваемого произведения представлены выше образы (заходящее солнце, ветер, воды океана, пещера) составляют единую систему, элементы которой вступают в тесное взаимодействие, дополняя и углубляя значение друг друга. Так, под влиянием окружающего контекста в смысловой структуре всех анализируемых образов актуализируются такие компоненты, как *упадок* и *разрушение*, все они в той или иной степени становятся символами смерти.

В этой связи можно говорить о своего рода иерархии символов, высшую ступень в которой занимает *смерть*. Хотя само слово *death* в анализируемой новелле употребляется только один раз в составе словосочетания *to be beaten to death* (быть забитым до смерти), тема смерти присутствует с самого начала, о чём свидетельствуют и следующие лексические единицы: *danger* (опасность), *lost* (в значении потерять навсегда), *lifeless* (безжизненный), *no hope* (нет надежды). Смерть как символ здесь предстаёт в одном из своих традиционных толкований, а именно в значении возрождения через гибель, через полное разрушение чего-либо. Но, как и любой символ, он способен варьировать, в разных частях изучаемого произведения его значение меняется: от символа возрождения до символа разрушения и упадка.

Так, в новелле «Сороки» («Magpies»), которая тоже входит в анализируемый роман Эми Тан, этот символ предстаёт в несколько иной интерпретации. Мать осознанно идёт на то, чтобы убить себя ради будущего дочери, видя, что вторая жена сделала всё, чтобы Ву Тсин (её второй муж) не купил ей и её дочери небольшой, уютный, отдельный домик. Она больше не хочет, чтобы к её дочери относились здесь как к человеку третьего сорта. Ведь она увезла её из семьи своего брата и матери, где та имела всё, чтобы её жизнь была до-



стойной. Она хотела обеспечить дочери достойное будущее и поэтому принимает решение напугать мужа своей смертью. Он испугается, что её привидение будет мучить его, и благодаря этому её дочь станет хозяйкой в доме.

Если в первом случае смерть выступает как символ, который является источником жизни не только духовной, но и возрождения материи, то во втором – смерть предстаёт намного сложнее, как трансформация существа при помощи разрушения формы без полного уничтожения её сущности. Смерть здесь является высшим освобождением. Это распад и конец чего-либо определённого, охватывающего конкретный период времени. Смерть приобретает форму жертвенности и стремления к саморазрушению перед лицом невыносимого напряжения.

Все вышеизложенное позволяет говорить о том, что символы культуры вводят художественное произведение в определённое культурно-национальное пространство, являются знаком принадлежности к этому пространству. Вместе с тем в рамках того или иного художественного произведения традиционное содержание символа может подвергаться переосмыслению, что помогает символу культуры приспособляться к новым для него условиям и целям коммуникации.

Важную роль в данном процессе играет как контекст всего произведения в целом, так и непосредственный лексико-стилистический контекст тех слов и словосочетаний, которые являются репрезентантами соответствующего

символического образа. Это, в свою очередь, даёт основание утверждать, что непротиворечивое и последовательное описание символа культуры должно учитывать его функционально-дискурсивные свойства.

#### Примечания

- 1 См.: Шелестюк Е. О лингвистическом исследовании символа // *Вопр. языкознания*. 1997. № 4. С. 125–143.
- 2 Там же.
- 3 См.: Frye N. *Symbol* // *Encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton (N. J.), 1965.
- 4 См.: Шелестюк Е. Указ. соч.
- 5 Tan A. *The Joy Luck Club*. N. Y., 1989. P. 122.
- 6 Ibid. P. 130.
- 7 Ibid. P. 123–124.
- 8 Ibid. P. 122.
- 9 Ibid.
- 10 Ibid.
- 11 Ibid. P. 121.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid.
- 14 Ibid. P. 125.
- 15 Ibid.
- 16 См.: Павляк О. Образ океана в художественной структуре оды М. В. Ломоносова «Утреннее размышление о божием величестве» // *Вестн. РГУ им. И. Канта. Филологические науки*. 2010. № 8. С. 106–110.
- 17 Tan A. *Op. cit.* P. 125.
- 18 Ibid. P. 126.

## РОЛЬ АДРЕСАТА В МНОГОМЕРНОМ ПРОЦЕССЕ КОММУНИКАЦИИ (на материале жанра интервью)

О. А. Жумаева

Саратовский государственный университет  
E-mail: zhumaeva1987@mail.ru

В статье многомерный процесс коммуникации рассматривается сквозь призму пространственной соотнесённости коммуникантов и типов адресата на материале жанра интервью, представлена попытка создания молекулярной 3D модели коммуникации.

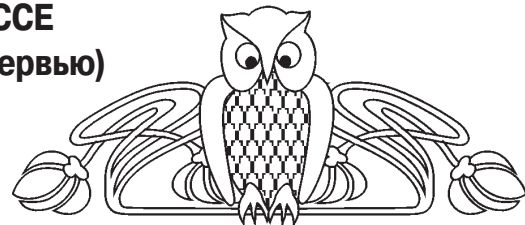
**Ключевые слова:** модель коммуникации, адресант, адресат, дискурс, интервью.

### The Addressee Role in Multidimensional Process of Communication (in the Interview Genre)

O. A. Zhumaeva

In the article the multidimensional process of communication is considered in the light of spatial relationship of communicants and the types of addressees in the interview genre; it is attempted to create a molecular 3D model of communication.

**Key words:** model of communication, addresser, addressee, discourse, interview.



Коммуникативная лингвистика оформилась в середине 50-х гг. XX в. как особое направление языкознания, в рамках которого получила развитие теория речевой коммуникации. Данная теория представляет собой область научного знания, предметом изучения которой является коммуникация, её роль и место в обществе, а также коммуникативные процессы и закономерности их развития.

С целью получения объяснения лингвистических явлений, их предсказания и систематизации знаний российские и зарубежные лингвисты занимаются разработкой *моделей коммуникации*. Поскольку цель настоящей статьи – изучение процесса коммуникации и создание его модели, необходимо определить, в каких измерениях происходит коммуникативное событие, и всесторонне его исследовать.