

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В. П. АСТАФЬЕВА
(КГПУ им. В.П. Астафьева)
Филологический факультет
Кафедра современного русского языка и методики

Бао Лили

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
«Эмоциональные метафоры в романе Фэйсян Цзюлу «Синий шепот»

Направление подготовки 45.03.02 Лингвистика
Направленность (профиль) Перевод и переводоведение (русский язык как
иностранннй)

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

И.о. заведующий кафедрой, доктор филол.
наук, профессор
Осетрова Е.В. Осетрова Е.В. «10» мая 2025 г.
Руководитель: кандидат филол. наук, доцент
Пихутина В.И. Пихутина В.И.
Дата защиты: «10» июня 2025г.
Обучающийся: Бао Лили Бао Лили
Оценка хорошо

Красноярск, 2025

Содержание

Введение	3
Глава 1. Метафоричность как отличительная черта художественного текста	6
1.1. Понятие метафоры	6
1.2. Подходы к изучению метафоры	8
1.3. Типы метафор	10
1.4. Эмоциональная метафора как экспрессивное средство выразительности	24
Глава 2. Пространственно-временная ткань эмоциональных метафор в романе Фэйсян Цзюйлу «Синий шепот»	27
2.1. Роман «Синий шепот» – современное фэнтези с классическими китайскими образами	27
2.2. Эмоциональные метафоры как средство создания образов в романе «Синий шепот»	32
2.3.1. Свобода и оковы	32
2.3.2. Любовь и жертва	36
2.3.3. Рост и пробуждение	40
2.3.4. Непонимание и прощение	44
2.3.5. Судьба и сопротивление	48
Заключение	50
Список использованных источников	52

Введение

В художественной литературе широко используются языковые средства, усиливающие действенность высказывания благодаря тому, что к чисто логическому его содержанию добавляются различные экспрессивно-эмоциональные оттенки. Усиление выразительности речи достигается различными средствами, в первую очередь использованием тропов, так называемых лексических средств создания образности. В основе тропа лежит сопоставление понятия, представленного в традиционном употреблении лексической единицы, и понятия, передаваемого этой же единицей в художественной речи при выполнении специальной стилистической функции [Розенталь, 2001: 355].

Одним из наиболее распространенных видов тропа является метафора. Тайна метафоры привлекала к себе крупнейших мыслителей – от древнегреческого философа и ученого Аристотеля до Жан Жака Руссо, Георга Гегеля и многих других. О метафоре написано множество работ. О ней высказывались не только ученые, но и сами ее творцы – писатели и поэты, ведь метафора – неотъемлемое явление нашей речи, которое можно найти не только в художественных текстах, но и в любом другом тексте, так как не существует фрагмента, который бы понимался только буквально.

Метафора всегда была объектом пристального внимания лингвистов. Теоретический интерес к ее изучению возрос в последние десятилетия и, по словам Н. Д. Арутюновой, «связан с широким использованием метафоры в различных видах дискурса» [Арутюнова, 1990: 6]. Дискурс – связный текст в совокупности с прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; речь как целенаправленное социальное действие [Арутюнова, 1990: 136].

Изучением метафоры занимаются Арутюнова Н.Д., Складарская Г.Н., Чудинов А.П., Телия В.Н., Гак В.Г., Левин Ю.И., Москвин В.П. и другие. Их исследования мы взяли за основу теоретической части дипломной работы.

Огромное значение метафоры состоит в использовании ее в художественных произведениях. Нет ни одного автора, который не воспользовался бы метафорическим переносом для того, чтобы в ярких красках описать героев, различные явления и действия. Метафоры в произведениях китайской литературы в силу богатой истории, мифологии играют, несомненно, большую роль.

Актуальность исследования эмоциональных метафор в «Синем шепоте» связана с их способностью соединять универсальные человеческие эмоции с культурно-специфичными образами, предлагая читателям как эстетическое наслаждение, так и глубокую рефлексию. Эти метафоры отвечают запросам современной аудитории на сложные нарративы, где фантастическое становится зеркалом реальных психологических и социальных процессов.

Цели исследования состоит в выявлении роли эмоциональных метафор в выражении эмоций персонажей, передаче культурных ценностей.

Цель исследования предполагает решение следующих **задач**:

1. Определить теоретическую основу исследования, опираясь на научные и методические труды.
2. Выявить метафоры, используемые в романе Фэйсян Цзюлу «Синий шепот».
3. Интерпретировать связь между эмоциональными метафорами и выражением чувств персонажей.

Объект исследования – метафора как элемент художественного дискурса в современной литературе.

Предмет исследования – семантика, функции и культурно-эстетические особенности метафор в романе Фэйсян Цзюлу «Синий шепот».

Материалом исследования послужил роман Фэйсян Цзюлу «Синий шепот» в жанре фэнтези, ставший бестселлером в современном Китае.

Теоретическая значимость исследования эмоциональных метафор в «Синем шепоте» заключается в синтезе литературоведения, психологии и культурологии. Оно не только углубляет понимание поэтики романа, но и вносит вклад в общегуманитарные дисциплины, предлагая новые модели анализа эмоций через язык символов.

Практическая значимость исследования заключается в описании метафоры как средства художественной выразительности, помогающего оценить процессы, происходящие в современной литературной деятельности, делающего роман не только увлекательным чтением, но и ресурсом для глубоких исследований.

Методы исследования – описательный метод (наблюдение, обобщение и интерпретация языковых единиц – эмоциональных метафор – на основе сбора данных), метод контекстуального анализа (выявление лексического значения в определённом контексте) и метод лингвокультурологического анализа.

Структура работы: дипломная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы. Во введении представлены основные теоретические положения по выбранной теме, обосновывается ее актуальность, формулируются цели и задачи, определяются объект, предмет и методы исследования, практическая значимость работы. Первая глава посвящена описанию типов метафор, а вторая – анализу эмоциональных метафор в романе «Синем шепоте».

Глава 1. Метафоричность как отличительная черта художественного текста

1.1. Понятие метафоры

Одним из наиболее распространенных видов тропа является метафора. Слово *метафора* происходит из греческого языка и означает «перенос». Рассмотрим несколько определений метафоры.

▲ Вид тропа, скрытое образное сравнение, уподобление одного предмета, явления другому (напр. чаша бытия), а также вообще образное сравнение в разных видах искусств. В лингвистике: переносное употребление слова [Ожегов, Шведова, 2006: 353].

▲ Основное определение: «метафора – троп или фигура речи, употребление слова, обозначающий некоторый класс объектов, явлений, действий или признаков, для характеристики или номинации другого, сходного с данным класса объектов или индивида. Например: Собакевич – настоящий медведь. В широком смысле метафора – это любой вид использования слов в переносном значении» [Русский язык. Энциклопедия, 1997: 233].

▲ Метафора – 1) троп, основанный на принципе сходства. В основе метафоры заложена способность слова к удвоению или умножению в речи номинативной, то есть обозначающей функции. 2) Метафорой называют также употребление слова во вторичном значении, связанным с первичным по принципу сходства [Большой энциклопедический словарь, 1974: 146].

▲ Метафора – вид тропа, употребление слова в переносном значении; словосочетание, характеризующее данное явление путем перенесения на него признаков, присущих другому явлению (в силу того или иного сходства сближаемых явлений), которое таким образом его замещает. Метафора представляет собой сравнение, члены которого настолько слились, что

первый член (то, что сравнивалось) вытеснен и полностью замещен вторым (то, с чем сравнивалось) [Тимофеев 1934: 233-234].

♣ Обобщенное определение: метафора – «употребление слова или выражения в переносном значении, основанное на сходстве, сравнении, аналогии» [Большой толковый словарь русского языка, 1998: 537].

♣ Похожее определение находим в словаре-справочнике лингвистических терминов Д.Э. Розенталя и М.А. Теленковой: метафора – употребление слова в переносном значении на основе сходства в каком-либо отношении двух предметов или явлений [Розенталь, Теленкова, 1985: 128].

♣ Наиболее общее определение метафоры – «троп, перенесение свойств одного предмета (явления) на другой на основании признака, общего для обоих сопоставляемых членов. Например: *говор волн* и *бронза мускулов*» [Советский энциклопедический словарь, 1980: 805].

♣ Упрощенное определение: «Метафора – иносказание – в переносном смысле сказанное» [Михельсон, 1997: 550].

♣ Классическое определение: Метафора – фигура речи, перенесение свойств одного предмета (явления) на другой на основании общего признака, образное выражение. Оно является упрощением определения, которое дал метафоре Аристотель.

♣ Первое определение термина «метафора»: «Метафора - это использование несвойственного имени, перенесенного с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии». Метафора, по Аристотелю, дает право «говоря о действительном, соединять с ним невозможное» [Аристотель, 1998: 1097].

1.2. Подходы к изучению метафоры

Со времен Аристотеля метафора рассматривается как сокращенное или «скрытое» сравнение. То есть это такое сравнение, из которого исключены предикаты подобия (*похож, напоминает* и др.) и компаративные союзы (*как, как будто, как бы, словно, точно, ровно* и др.).

Однако метафора – это, прежде всего, языковое явление. И уже в античности ее признавали одним из основных приемов познания объектов действительности, их наименования, создания художественных образов и порождения новых значений [Скляревская, 1993: 3].

Основой всех исследований метафоры еще со времен Аристотеля была двух-пространственная модель метафоры. Она подкреплялась целой вереницей концептуальных теорий – от Ницше, далее Ричардса, Блэка и Кестлера и до Лакоффа и Джонсона. Все эти теории объединяет утверждение, что метафора основывается на взаимодействии двух концептуальных пространств – во-первых, отражаемого метафорой пространства (оно именуется по-разному: *цель, тенор или топик*), а во-вторых, пространства, которое несет метафорическое описание (оно называется *транспорт* или *источник*). Дальнейшим развитием этой двух-пространственной модели стала разработанная когнитивистами Дж. Факонье и М. Тернором «много-пространственная» теория, или теория «схемы концептуальной интеграции». Она представляет общий взгляд на родственные когнитивные теории, которые традиционно считались относительно независимыми: теорию метафоры, теорию аналогии, концептуальной комбинации, грамматикализации, теорию решения абстрактных задач [Там же].

Исследование метафоры ведется многими учеными в различных направлениях, так Г.Н. Скляревская в своей монографии «Метафора в системе языка» называет только одиннадцать подобных направлений: семасиологическое, ономасиологическое, гносеологическое, логическое,

лингвистическое, лингво-стилистическое, психолингвистическое, экспрессиологическое, лингвистико-литературоведческое, лексикологическое, лексикографическое.

Основными с точки зрения данной работы являются:

Семасиологическое направление, изучающее семную структуру языковой метафоры, семантические процессы, формирующие метафорическое значение, соотношение сем в исходном и метафорическом значениях, механизмы образования метафоры, специфику денотата языковой метафоры, характер коннотативных элементов и так далее [Арутюнова, 1990; Гак, 1972; Крылова, 1967; Левин, 1969; Шмелев, 1977].

Ономасиологическое направление, рассматривающее метафору с точки зрения ее предметной отнесенности, с точки зрения соотношения языковых единиц с внеязыковыми объектами [Арутюнова, 1977].

Гносеологическое направление. Формируя недостающие языку значения и способствуя тому, чтобы «ни один предмет не остался без обозначения», языковая метафора вместе с другими лексическими средствами дифференцировано представляет реальный мир и в этом в первую очередь проявляется ее когнитивная функция. Функционирование метафоры в языке непосредственно связано с научным познанием. Метафора рассматривается как одно из важнейших средств конструирования языка, его расширения, а также как способ непосредственной связи естественного языка с языком науки [Арутюнова, 1979; Виноградов, 1953; Гак, 1972].

Логическое направление, изучающее языковую метафору в аспекте теории референции. В ней свойство метафоры совмещать два понятия трактуется как взаимодействие двух величин: это «фокус» метафоры (признак, перенесенный в новое название) и «рамка» (признаки новых денотатов, включившихся в метафорический процесс). В самом общем виде предметом изучения с позиции теории референции служит несоответствие между семантическими и логическими связями языковой метафоры, существующими между предметами реального мира. Однако эти

несоответствия отражают опыт группы людей – носителей языка, и совпадение их знаний о мире обуславливает совпадение метафорических ассоциаций [Арутюнова, 1982; Ахманова, 1961; Будагов, 1956; Васильев, 1971].

Психолингвистическое направление, изучающее языковую метафору в аспекте теории восприятия и образования речи [Выготский, 1956].

Лингвистико-литературоведческое направление, описывающее лингвистические свойства художественной метафоры [Кожевникова, 1979; Левин, 1965].

Лексикографическое направление. Изучение языковой метафоры в аспекте лексикографии [Виноградов, 1956, 1961; Щерба, 1974].

В данном исследовании метафора понимается как троп, основанный на перенесении свойств одного предмета (явления) на другой на основании признака, общего для обоих сопоставляемых членов. То есть, мы придерживаемся широкого понимания метафоры, к метафоре мы относим любой вид использования слов в переносном значении.

1.3. Типы метафор

Как отмечает В.Н. Телия, по данным разных авторов, насчитывается от 14 до 37 разных видов метафоры, что говорит о многообразии мнений в этой области науки [Телия, 1988б: 174]. Этой проблеме посвящены работы Н.Д. Арутюновой, В.Г. Гака, Ю.И. Левина, В.П. Москвина и многих других авторов. Исследователи выделяли их в определенные типы, разрабатывали различные подходы и критерии, в соответствии с которыми распределяли затем метафоры по разным классам. Разные исследователи не только по-разному понимают типы метафор, но и называют их по-разному [Скляревская, 1993: 29-30]. Метафора представляет собой сложный знак, имеющий ряд структурных особенностей и специфических черт содержательной стороны, а также выполняющий в языке определенные

функции. Но, как заметил В. М. Москвин, «свода параметров, по которым может производиться классификация метафоры, мы до сих пор не имеем. Поэтому систематизация, а в целом ряде случаев - и выявление таких параметров, то есть классификация метафор с лингвистической точки зрения, представляются действительно неотложными задачами отечественной науки о языке» [Москвин, 2000: 66].

В рамках риторической традиции разработана классификация метафор, в ее основе – классы сопоставляемых предметов. В «Риторике» М. В. Ломоносова названы четыре вида переносов «речений» (слов): «1) когда речение, к бездушной вещи надлежащее, переносится к животной, например: *твердый человек вместо скупой; каменное сердце, то есть несклонное; мысли колеблются, то есть переменяются*; 2) когда речение, к одушевленной вещи надлежащее, переносится к бездушной: *угрюмое море, лице земли, луга смеются, жаждущие пустыни, земля, плугом уязвленная, необузданные ветры*; 3) когда слово от не животной вещи к не животной же переносится: *в волнах кипящий песок вместо мутящийся; небо звездами расцветает вместо светит*; 4) когда речения переносятся от животных к животным вещам: *алчный взор, летающие мысли, лаятель зои*» [Ломоносов, 1748: 340].

Эта классификация применяется и в настоящее время, в особенности деление метафор на овеществляющие (первый тип, выделенный Ломоносовым) и олицетворяющие, или антропоморфные (второй тип). В то же время выделяются другие виды метафор. Так, для поэтического языка XIX-XX вв. характерны так называемые отвлеченные метафоры, представляющие *отвлеченное (абстрактное) через конкретное* (и наоборот): «В бездействии ночном живей горят во мне // Змеи сердечной угрызенья» (Пушкин. «Воспоминание»; здесь благодаря метафоре в слове «угрызенья» оживает его этимологическое значение: змея *грызет* сердце); «И в воздухе за песней соловьиной //Разносится тревога и любовь» (А. А. Фет. «Еще майская ночь»); «Но только – лживой жизни этой *румяна жирные сотри...*»

(Блок. «Да. Так диктует вдохновенье...»); «желтый ужас листьев» (Пастернак. «Ложная тревога») [Томашевский, 1996: 54-55].

Данную классификацию мы находим в энциклопедии «Литература и Язык»: «выделяются три основных вида метафор: олицетворение – перенос признака живого лица на неживой предмет – «Как белое платье пело в луче...» («Девушка пела в церковном хоре...» А. А. Блока); овеществление – перенос признака неживого предмета на живое лицо – «Голов людских обдेलываем дубы...» («Поэт рабочий» В. В. Маяковского); отвлечение – перенос признака конкретного явления (лица или предмета) на явление абстрактное, отвлечённое – «Тогда смирется в душе моей тревога...» («Когда волнуется желтеющая нива...» М. Ю. Лермонтова)».

Метафора имеет двоякую сущность. Она может быть одновременно и средством языка, и поэтической фигурой. Эта особенность была отмечена еще Цицероном: «Подобно тому, как одежда, сперва изобретенная для защиты от холода, впоследствии стала применяться также и для украшения тела и как знак отличия, так и метафорические выражения, введенные из-за недостатка слов стали во множестве применяться ради услаждения» [Античные риторика, 1978: 381]. Неосознанная метафоричность – характерное свойство первобытного мышления, когда люди еще не отделяли себя от природы, переносили на нее собственные действия и переживания. Наш словарь изобилует языковыми метафорами, но мы орудуем многими из них уже бессознательно, не ощущая их когда-то свежей образности; когда «солнце садится», мы не представляем себе отдельно самого акта, несомненно живого в сознании древнего человека [Веселовский, 1989: 102]. Метафора, заложенная в самой природе языка, называется языковой метафорой. Этот языковой феномен представляет собой готовый элемент лексики, такую метафору не нужно каждый раз создавать. Примерами языковой метафоры могут служить: *железная дисциплина, сырой закон, спор разгорался*. Метафора, являющаяся фигурой художественной речи и относящаяся к категории поэтики, называется художественной метафорой,

например: *Целый день осыпаются с кленов силуэты багровых сердец* (Заболотский Н.А.). Мы часто, сами того не замечая, употребляем в речи языковые метафоры. Художественные метафоры, напротив, можно заменить, так как они обладают большей образностью [Скляревская, 1993: 30-31].

Отметим однако, что в некоторых работах, посвященных лингвистическому анализу метафоры, языковая и художественная метафоры, как правило, рассматриваются как единый объект исследования. Известны и теоретические обоснования такого подхода, в частности, обоснование, данное в работе В.Н. Телия «Типы языковых значений. Связанное значение слова в языке» [Телия, 1981: 12].

Некоторые исследователи считают, что языковая метафора имеет четыре типа; так, Н.Д. Арутюнова в своей книге «Язык и мир человека», показывая функциональные типы языковых метафор, вычленяет [Арутюнова, 1998: 358-367]:

♣ Номинативная метафора (или «идентифицирующая» метафора) – это метафора, извлекающая новое имя из старого лексикона. Она действует в сфере обозначения объектов действительности, заменяя одно образное (дескриптивное) значение другим. Она служит так называемым переносом названия, отображая свойства уже существующих реалий. Например: *рукав (реки), лист (бумаги), глазное яблоко, ушная раковина*. Такого рода перенос порождаящий омонимию, обычно основывается на сходстве предметов либо по функции, либо по какому-либо внешнему, очевидному признаку. Номинативная метафора создает прозвища и клички индивидов, которые затем могут превратиться в имена собственные (например: *Коробочка, Клещ, Сова*). Метафора этого типа большей частью наглядна и апеллирует к зрению, а не к интуиции, как образная метафора.

♣ Образная метафора – это метафора, в которой на место абстрактного имени ставятся конкретные существительные. Она характеризует конкретный предмет и вносит в его семантическую структуру фигуральное (образное) значение, например: *Глаза у нее васильковые* →

васильки ее глаз, Ее волосы – чистое золото. Такая метафора способствует развитию синонимии.

♣ Третий тип метафоры, выделяемый Н. Д. Арутюновой, это когнитивная (или предикатная, признаковая) метафора. Данная метафора прикладывает объекту «чужие» признаки, то есть признаки, свойства и состояния другого класса предметов. Например: *острый конфликт, завывание ветра, шепот деревьев*. Когнитивная метафора служит источником полисемии.

♣ Последний тип – генерализирующая метафора (как конечный результат когнитивной метафоры) – это метафора, стирающая в лексическом значении слова границы между логическими порядками, например: *мягкий матрац* и *мягкий звук*, *твердая земля* и *твердая воля*. Такая метафора приводит к генерализации понятий и порождает логическую полисемию.

В отличие от Н.Д. Арутюновой, Г.Н. Складаревская, со своей стороны, называет номинативную метафору генетической метафорой, а образную метафору – живой. Также она рассматривает их не как типы (или виды) языковой метафоры, а как смежные с языковой метафорой явление, то есть сходные и соотносимые с языковой метафорой, но не обладающие при этом ее специфическими свойствами. Она проводит решительное разделение между «живой» и генетической метафорой, а также между обще языковой и художественной метафорой.

Генетическая метафора, в понимании Г.Н. Складаревской, это метафора, либо превратившаяся в абстрактное понятие (*Дождь идет, Лес шумит*), либо потерявшая всякую связь с первоначальным образом и уже не имевшая ни стилистической, ни экспрессивной окраски (*Ручка двери, Спинка стула*). Такие метафоры также называют мертвыми, стертыми, окаменевшими, лексическими и т. п. [Складаревская, 1993: 41].

Различия между языковой и художественной метафорой, по мнению Г.Н. Складаревской, соотносимы с различиями референциальных связей в обычной речи и в поэзии. Она считает, что художественная метафора всегда

связана со «своим» контекстом, в то время как языковая метафора представляет собой самостоятельную лексическую единицу и контекст для нее немаловажен [Скляревская, 1993: 34-35].

Г.Н. Скляревская выделяет, в свою очередь, три семантических вида языковой метафоры: мотивированная, синкретическая и ассоциативная. Однако их не всегда легко разграничить между собой [Скляревская, 1993: 48].

♣ Языковая метафора считается мотивированной, если она имеет семантический элемент, связывающий метафорическое значение с исходным. Такая метафора может основываться на сравнении, например: *Важничает, как петух. Смотрел смело, как сокол. Уперся, как осел* [там же 49-52].

♣ Синкретическая языковая метафора образуется в результате смешения чувственных впечатлений (зрительных, слуховых, обонятельных и др.). Например: *светлая личность, громкое имя, сладкий голос, острая боль, аромат новизны* [там же 52-55].

♣ Ассоциативная языковая метафора образуется по принципу ассоциативных связей, причем ассоциации могут быть разного рода. Ассоциативная языковая метафора имеет две разновидности:

♣ признаковая построена на ассоциациях, представляющих объективно присущие предмету признаки, например: *лабиринт рассуждений* (запутанный), *рыцарь* (благородный).

♣ психологическая – на ассоциациях, которые имеют некое общее психологическое впечатление, складывающееся под влиянием сходных воздействий на органы чувств. Например: *заяц* (трусливый человек), *собачий холод* (очень сильный), *попугай* (человек, не имеющий своего мнения) [там же 56-62].

В типологии В.Г. Гака существуют:

1. полный метафорический перенос, когда не происходит изменения структуры:

♣ двусторонняя метафора характеризуется тем, что слово, приобретающее новое метафорическое значение сохраняет также и свое

исходное значение, а предмет, называемый метафорически переосмысленным словом, имеет свою собственную прямозначную номинацию, например: (голова – котелок);

♣ односторонняя семасиологическая метафора (ножка стула);

♣ односторонняя ономасиологическая метафора (волынить).

2. частичный метафорический перенос, в котором образование нового значения связано с изменением слова (*сердце – сердцевина, есть – разедасть, зубец вилки, пик импульса*) [Гак, 1988: 15-20].

В типологии Ю.И. Левина метафоры вычленяются по способу реализации компаративного элемента: метафоры-сравнения (*колоннада роуи*); метафоры-загадки (*клавиши-булыжники*); метафоры, приписывающие объекту свойства другого объекта (*ядовитый взгляд, жизнь сгорела*).

Также лингвисты выделяют такой вид метафоры, как метафора гиперболическая (гипербола метафорическая). Метафора, основанная на гиперболическом преувеличении качества или признака (*Он – Геркулес по силе; глаза глубокие, как море*) [Левин, 1965: 294].

И. В. Арнольд утверждает, что метафора или сравнение, то есть частные случаи выражения образности, возможны на разных уровнях [Арнольд, 1990: 85].

По мнению В.Г. Гака, формальный аспект метафоры проявляется на уровне морфологии (словообразования) и синтаксиса (словосочетаний) [Гак, 1988: 13]. Развивая эту мысль, В. Г. Гак продолжает, что метафора напрямую связана с познавательной деятельностью человека. Результаты субъективного познания объективного мира отражаются в словах, словосочетаниях. Люди в процессе общения изъясняются друг с другом не только с помощью отдельных звуков или звукосочетаний, а и при помощи слов, словосочетаний, предложений. Значит, процесс метафоризации начинается с уровня слова (о людях: медведь, змея), далее следует уровень словосочетаний (эпидемия неплатежей, острый приступ раскаяния).

Необходимо заметить, что В.Н. Телия указывает на то, что метафора когнитивно обрабатывает не только номинативные единицы языка – слова и сочетания слов, но и строевые элементы языка, а также любые осмысленные отрезки текста – начиная от высказывания и кончая целым текстом [Телия, 1988а: 47]. Ярким примером предложений-метафор могут служить пословицы: *чем журавль в небесах, лучше синица в руках; поступки красноречивее чем слова; не учи плавать щуку, щука знает свою науку.*

Особый интерес представляет композиционная метафора, то есть метафора, реализующаяся на уровне текста. Композиционная метафора, или же, согласно уровневой классификации, текстовая метафора, может распространяться на целостное речевое произведение – текст. В качестве примера метафоры-текста В.И. Арнольд анализирует роман Дж. Апдайка «Кентавр». В этом романе миф о кентавре Хироне используется для изображения жизни провинциального американского учителя Колдуэлла. Сравнение двух образов: кентавра и учителя помогает выявить такие черты в учителе, как человечность, доброта и благородство. Учитель становится символом альтруизма и духовных ценностей. Основанием образа служат черты, присущие как учителю Колдуэллу, так и кентавру Хирону: безграничная доброта и готовность к самопожертвованию. Богатый внутренний мир Колдуэлла заставляет его видеть и в прозаическом реальном окружении нечто возвышенное и поэтичное [Арнольд, 1990: 93].

Таким образом, выделяется классификация метафор, согласно ярусам языка как системно-структурного образования. Уровневая классификация представлена метафорами-словами, метафорами-словосочетаниями, метафорами-предложениями и текстовыми (или композиционными) метафорами.

Многие лингвисты отмечают, что метафоры развивается на базе различных частей речи: именная, глагольная, адъективная. Наиболее распространённые структурные типы метафоры – это генитивная метафора (названная так по существительному, стоящему в родительном падеже, лат.

genetivus – «родительный») – сочетание двух существительных, в котором собственно метафора заключена в главном слове, а зависимое слово в родительном падеже создаёт контекст, позволяющий расшифровать образ: *«Почему так нередко любовь непрочна? // Несхожесть характеров? Чья-то узость? // Причин всех нельзя перечислить точно, // Но главное все же, пожалуй, трусость. // Да, да, не раздор, не отсутствие страсти, // А именно трусость – первопричина. // Она-то и есть та самая мина, // Что чаще всего подрывает счастье».* («Любовь и трусость» Э. Асадов)

Адъективная метафора (**метафорический эпитет**) – метафора, которая содержится в определении при определяемом существительном в прямом значении, создающем разъяснительный контекст: *«На губах то ласковое слово, // То слова колючие, как еж...»* («Бессонница» Э. Асадов)

Глагольная метафора – развивается у глагола, контекст создаётся соотнесёнными с ним существительными: *«Нет, все же мне безбожно повезло, // Что я нашел тебя. И мне сдается, // Что счастье, усадив нас на крыло, // Куда-то ввысь стремительно несется».* («На крыле» Э. Асадов)

Отдельная метафора «узнается» в словосочетании, состоящем из двух-трех слов: *закат в крови, дом ссутулится, печальные поляны*. Однако в художественной речи функции метафоры – познавательная, оценочная – раскрываются в более или менее широком контексте, в частности во взаимодействии метафор друг с другом. В словосочетании нередко соединены две метафоры и более, создающие один целостный образ, и они могут иметь разное грамматическое выражение: *«пустынные глаза вагонов»* (Блок. «На железной дороге»), *«...И очи синие, бездонные // Цветут на дальнем берегу»* (Блок. «Незнакомка»), *«обнаженные груди берез»* (Есенин. «Я по первому снегу бреду...»), *«Пусть ветер, рябину заняв, // Пугает ее перед сном»* (Пастернак. «Иней»).

В художественных произведениях, особенно поэтических, одиночные метафоры сравнительно редки. Обычно они выстраиваются в цепь, систему: так возникают **развернутые** метафоры.

Метафора может выступать основным конструктивным приемом, доминантой стиля произведения, а иногда и творчества писателя в целом. «Поэтом метафоры» назвал А. Блока В. М. Жирмунский [Жирмунский, 1977: 206]. Иногда (а у «поэтов метафор» – часто) вводимые цепями метафорические образы настолько яркие, развернуты и наглядны, что как бы заслоняют собой предмет речи, говорят об ореолизации метафоры. Таково, например, стихотворение Б. Пастернака «Импровизация».

Д.Э. Розенталь и М.А. Теленкова в своем словаре-справочнике лингвистических терминов делят метафоры на простые и развернутые:

1. **Метафора простая** – метафора, построенная на сближении предметов или явлений по одному какому-либо общему у них признаку: *нос корабля, ножка стола, заря жизни, говор волн, град пуль, закат пылает, льется речь.*

2. **Метафора развернутая** – метафора, построенная на различных ассоциациях по сходству: *Вот охватывает ветер стаи волн объятием крепким и бросает их с размаха в дикой злобе на утесы, разбивая в пыль и брызги изумрудные громады* (Горький) [Розенталь, Теленкова, 1985: 128].

Когнитивная метафора – понятие современного языкознания, языковая метафора, возникающая в результате сдвига в сочетаемости предикатных (признаковых) слов (прилагательных и глаголов) и создающая полисемию. Когнитивный подход оказывается сегодня ключом к решению тех вопросов, исследования которых ранее без всякого обращения к анализу познавательных процессов оставались бесплодными. Иногда говорят не о когнитивном подходе, а о когнитивной науке, которая в «Новой философской энциклопедии» определяется как «комплекс наук, изучающих сознание и высшие мыслительные процессы на основе применения теоретико-информационных моделей» [Меркулов, 2001: 264].

Когнитивные метафоры – это метафоры, которые происходят из нашего непосредственного жизненного опыта, в основном физиологической природы, например «*мое терпение истекло*» означает, что мы «познали» на

примере жидкости, что когда она вытекает, ее становится меньше и переносим это событие на абстрактное терпение, или «*большие деньги*», «*высокая должность*» – из нашей оценки величины или высоты по шкале высоко-позитивно, много-позитивно.

Есть более сложные когнитивные метафоры, которые происходят от переноса нашего культурного опыта в целых концептах. Возьмем, например, концепты «война» или «игра» и перенесем его на, скажем, политику: «*партия одержала победу на выборах*», «*тактика (предвыборной кампании)*», «*отстоять позиции*» и прочее.

Согласно существующей классификации М.В. Никитина когнитивная метафора может быть подразделена на онтологическую и синестезическую [см.: Никитин, 2007: 219-237].

В свою очередь, онтологические метафоры делятся на прямые и транспонированные. Онтологическая метафора вскрывает некое существенное сходство между сравниваемыми объектами и в зависимости от того, называет ли она некий признак, присущий объекту изначально, либо признак, появляющийся в описании его взаимоотношений с другими объектами, делится на прямую и транспонированную, например: *обезьяна*: 1) как животное, 2) кривляка (онтологическая прямая метафора); *бороться*: 1) как в «бороться на ковре», 2) как в «бороться со сном» (онтологическая транспонированная метафора).

Синестезические метафоры, в отличие от онтологических, не связаны с изначально присущими объектам и предметам действительности признаками, а отражают особенности восприятия сопоставляемых предметов пишущим, говорящим или слушающим: *мягкий*: 1) как в «мягкий грунт», 2) как в «мягкий выговор», 3) как в «мягкий характер», 4) как в «мягкие нравы» и так далее (синестезические метафоры).

Вслед за В. П. Чудиновым и Э. В. Будаевым [Будаев, Чудинов, 2004: 134], метафоры возможно разделить на:

Антропоцентрические (антропоморфные) метафоры, в которых человек моделирует реальность по своему подобию, например: люди – *это* *декорации, человек-машина.*

Социальные метафоры – словосочетания, с метафорическим значением лексем, называющих социальные реалии жизни: война, спорт и игра, наука, власть, искусство, религия, сказка, путешествие, революция. Внутри данной группы метафор возможно также выделить: *милитарную метафору, юридическую метафору, политическую метафору, криминальную метафору* и другие.

Социоморфные метафоры, когда различные составляющие социальной картины мира постоянно взаимодействуют между собой в человеческом сознании. В социоморфных метафорах в качестве агентов выступают названия профессий, видов деятельности и национальностей. В качестве референтов в данной группе метафор выступают преимущественно лица, оцениваемые резко негативно с точки зрения их морально-этических качеств. Рассматриваемый разряд метафор включает такие понятийные сферы-источники (абстрактные понятия), как труд, борьба, рутина, соперничество и другие. Например: *любовь – это соперничество, соперничество – упорный труд, жизнь – это рутина, дружба – крепкий узел).*

Артефактная метафора. Источниками метафорической экспансии в данном случае служат понятийные сферы: дом, одежда и обувь, механизм, пища, драгоценность, город, книга, промышленные товары.

Зооморфные метафоры, приписывая человеку морально-этические, эстетические и социально-коммуникативные свойства, сходные с поведенческими характеристиками и внешними чертами животных, объективируют те частные оценки, которые в общественном сознании закреплены за соответствующими свойствами людей. Например: *лиса – хитрый человек; червяк – покорный, смиренный, жалкий, ничтожный.*

Зооморфизмы охватывают достаточно широкое семантическое пространство, соответствующее самым различным сферам проявления человеческих качеств. При этом в языке прослеживается четкое деление данного класса эмотивной лексики на две подгруппы: 1) конкретно-личностные зооморфные характеристики, 2) социально-ролевые зооморфные характеристики.

Зооморфизмы, связанные с конкретно-личностной характеристикой, квалифицируют частные качественные признаки человека, представляющие собой индивидуальные черты характера и внешние особенности, а зооморфизмы, связанные с социально-ролевыми характеристиками, называют человека по его профессиональной, социальногрупповой, национально-этнической принадлежности. Специфика семантической структуры зооморфизмов данной подгруппы заключается в том, что интенсифицированные эмотивно-оценочные семы занимают в ней позицию семантического ядра, в то время как предметные семы оттесняются к периферии денотата, поскольку лишь отчасти сохраняют свое предметно-логическое значение.

Флористические (ботанические) метафоры – словосочетания, с метафорическим значением лексем, называющих такие компоненты растения, как *корень, ствол, цветок, плод (зерно, семя)*, а также единицы, объединенные семантическим компонентом «фаза развития растения» (*цвести, цветущий, зрелый, отцветать, увядать*). Примером флористической метафоры является метафоризация лексемы *плод*, которая приобретает значение *результат* (это книга – *плод* долгого труда).

Флористическая метафора проявляет себя и в глаголах, обозначающих действия с объектами растительного происхождения. Например, процесс отделения зерна или муки от шелухи и ссора – *отсеивать*.

Метафора природы. Строение метафоры опирается на концепты мира окружающей человека природы. В данном случае исследуются лексемы: животный мир, вода, мир растений, суша, свет и тепло, небо, горы, лес.

В рамках когнитивного подхода А.В. Кирилина рассматривает также:

Телесная метафора – термин, введенный в научное описание представителями когнитивного направления в лингвистике М. Джонсоном и Дж. Лакоффом. Поскольку первой сферой человеческого опыта является собственное тело, в психике присутствуют образно-схематические понятия, которые осознаются как некоторые понятные и хорошо знакомые структуры, исходя из телесного опыта. Затем они применяются к абстрактным понятиям. Называние таких абстрактных сфер и происходит при помощи телесной метафоры, которая играет роль отсылки к знакомому, всем известному: *рукой подать* (недалеко), *не видеть дальше своего носа* (не обладать прозорливостью). В ряде случаев метафорически употребляются и слова, относящиеся к стереотипным представлениям о мужских и женских качествах и образцах поведения (*Иван, что ты смущаешься, как девушка*). В этом случае применяется гендерная метафора или сексуальная метафора [Словарь гендерных терминов].

Гендерная метафора – это сравнительно новое понятие является, с одной стороны, частным случаем телесной метафоры, с другой, – обозначает перенос не только физических, но и всей совокупности духовных качеств и свойств, объединенных словами *женственность* и *мужественность*, на предметы, непосредственно с полом не связанные.

Механизм метафоризации обнаруживает закономерности, обусловленные действием принципа антропоморфизма, то есть культурного и телесного опыта человека:

1) база сравнения метафоры отсылает реципиента к реальным мужчинам и женщинам, которым также начинают приписывать данные природой черты: активность и пассивность, интеллект и эмоции и так далее;

2) образность метафоры позволяет использовать ее в применении к объектам разного рода, не связанным непосредственно с полом. Так, мы говорим о *мужественных* поступках, о вечной *женственности*. Совершенно

очевидно, что в таких случаях не производится прямого соотнесения с мужчинами и женщинами.

Гендерно немаркированными называют метафоры, в которых реципиентом является человек вообще, без дифференциации на мужчин и женщин. Например: *Покойнички при ближайшем рассмотрении оказывались не бедными жертвами, не агнцами невинными, а зубастыми волчарами.* (Е. Козырева)

Гендерно маркированные метафоры – это метафоры, в которых реципиентом служит лицо определенного пола, мужского или женского, например: *Бабе поддался – конечно, «бабой» называют* [Там же].

Сексуальная метафора (эротическая метафора) – частный случай телесной метафоры. Сексуальная метафора в языке отражает половые контакты, перенося их обозначения на другие аспекты человеческой деятельности: *Его имеет начальство; Мы под них ложиться не будем.* Для выражения сексуальной метафоры может использоваться как собственно ненормативная лексика, так и ее эвфемистические заменители [Там же].

Таким образом, параметры классификации метафор определяются своеобразием планов содержания и выражения, зависимостью от контекста и функциональной спецификой метафорического знака. Анализ метафор может производиться не только по какому-либо одному, но и по различного рода комбинациям рассмотренных выше параметров.

1.4. Эмоциональная метафора как экспрессивное средство выразительности

Эмоции сопровождают человека всю жизнь. С древних времен люди испытывали такие чувства как радость, горе, любовь, грусть и др. На языковом уровне эмоция трансформируется в такую языковую категорию, как эмотивность – семантическое свойство выражения эмоциональности языковыми средствами [Забавнова 2014: 71]. Эмотивная лексика отражает

анатомию чувств, она выражает эмоциональную жизнь человека и расчленяет ее на эмоциональные составляющие.

Эмоции выступают как язык внутреннего мира человека, их можно рассматривать как особый класс субъективных психологических состояний, отражающих в виде переживаний (приятных, неприятных) отношения человека к окружающей действительности, к людям. Любое проявление активности человека сопровождается его эмоциональным переживанием, благодаря эмоциям люди лучше познают друг друга, легче общаются [Забавнова 2014: 71].

Эмоциональная метафора – это способ передачи абстрактных чувств через конкретные символы: образы природы, действия персонажей или культурные аллегории. Например:

1. Растительные образы. Так, цветы *линсяохуа* (凌霄花) символизируют двойственность любви – зависимость и независимость. В стихотворении Шу Тин «Если я люблю тебя» они отражают подчинение, тогда как хлопковые деревья олицетворяют равноправные отношения.

2. Сила и власть. Воинственные практики (например, верховая езда и стрельба из лука) метафорически связываются с авторитетом правителя, как в политике династии Цин, где эти навыки стали знаком власти.

3. Телесные метки. «Метки», например, укусы, превращаются в символы контроля и эмоциональной связи, как в романе «Комитет по подавлению меток», где они меняют баланс сил между персонажами.

Эмоциональные метафоры воздействуют на эмоционально-чувственную сферу индивида, изменяя его эмоциональное состояние [Дехнич, Ромашина, 2010: 128]. Традиционно эмоции делятся на положительные и отрицательные, и метафоры помогают формировать подобного вида отношения.

В.А. Апресян дает следующее определение эмоциональных метафор: «метафоры, которые служат средством концептуализации эмоций в языке (такие как кипеть «очень сердиться», похолодеть «испытать ужас»)»

[Апресян 2005: 17]. Он различает слова, которые непосредственно обозначают эмоции (например, глагольные синонимические ряды типа беспокоиться, бояться), слова, которые включают указание на эмоциональное состояние при совершении действия или нахождения в состоянии (например, любоваться), и, наконец, слова, не обозначающие эмоции напрямую, но связанные с их выражением через физические проявления (например, блеснуть, покраснеть).

Дж. Лакофф и М. Джонсон отмечают, что языковые средства выражения эмоций в высшей степени метафоричны. Эмоция практически никогда не выражается прямо, но всегда уподобляется чему-то. Поэтому наиболее адекватным лингвистическим описанием эмоций авторы считают описание через метафоры [Лакофф, Джонсон 1990: 388]. Метафорический способ описания эмоций заключается в том, что внутренний мир человека моделируется по образу внешнего, материального мира. Основным источником психологической лексики является «лексика физическая, используемая метафорически» [Арутюнова 1988: 387]. При этом эмоции осмысливаются как предметы, вещи, ориентиры [Маслечкина 2015: 235]

Глава 2. Пространственно-временная ткань эмоциональных метафор в романе Фэйсян Цзюйлу «Синий шепот»

2.1. Роман «Синий шепот» – современное фэнтези с классическими китайскими образами

Цзюйлу Фэйсян (настоящее имя – Ван Сяолин), популярная писательница поколения 90-х, мастерски сочетает восточное фэнтези с любовными романами. Она призналась, что творческое вдохновение «Синего шепота» проистекает из детского сожаления о конце сказки Андерсена «Русалка». Автор надеялась через историю тритона Чан И и Верховного Стража Покорителей демонов Цзи Юньхэ путем сохранения эстетического ядра сказки и придания эмоциям более глубокого философского значения жертвоприношения и искупления реконструировать «полную трагедию». Эта компенсирующая психология «неудовлетворенности» стала тоном эмоциональной метафоры в работе: самопожертвование Чана И, отрезавшего хвост, или «спасительная ложь» Цзи Юньхэ подразумевают деконструкцию и реконструкцию традиционного трагического повествования.

В жанре женского фэнтези произведения Цзюйлу Фэйсян известны акцентом на «линии развития сильной героини». Главная героиня романа «Синий шепот» Цзи Юньхэ проходит путь от Покорителей демонов до борца за свободу. Этот процесс трансформации служит не только метафорой личностного пробуждения, но и отражает запрос современных женщин на самореализацию и эмоциональную независимость.

Автор в интервью упоминал о своём внимании к теме «отчуждения человеческой природы в условиях властных структур». В романе манипулирование Линь Цанланем, правителем долины Покорителей демонов, над Цзи Юньхэ и укрощенная судьба тритона Чан И скрывают в себе критику угнетения со стороны сильной власти. При этом сложные переплетения

любви и ненависти между персонажами становятся эмоциональной связью, объединяющей их в сопротивлении угнетению.

Цзюйлу Фэйсян часто вплетает реальные социальные проблемы в фантастические сюжеты своих произведений. Например, «контроль» над Цзи Юньхэ отражает проблему подавления индивидуальности в современном обществе, тогда как «одомашнивание» Чан И служит метафорой отвержения инаковости в культуре. Любовная линия становится прорывом сквозь эти оковы, что отражает ожидание автором освобождения человеческой природы через эмоциональное раскрепощение.

Конфликт между «фатализмом» и «духом сопротивления» в произведении не только продолжает традиции классической трагической эстетики (как, например, судьба мифических существ в «Шань Хай Цзин»), но и обретает новое прочтение через современный нарратив. Яркий пример – трансформация персонажа Чан И от покорности к бунту, что разрушает стереотипный образ «страдающего тритона» из традиционной мифологии, наделённого пассивностью.

Цзю Лу Фэйсян как-то упомянула, что творчество для неё является «процессом самовосстановления». Взаимное спасение персонажей в романе «Синий шепот», вероятно, проистекает из наблюдений автора за социальной изоляцией и эмоциональной депривацией в современном обществе. Тема «любви, преодолевающей расовые барьеры и саму смерть», представленная в произведении, служит не только эмоциональным утешением для читателей, но и содержит глубокую рефлексию над отчуждением человеческих чувств в реальной жизни. Этот художественный приём демонстрирует, как литература может становиться мостом между экзистенциальным одиночеством современного человека и архетипическими потребностями человеческой души.

Эмоциональная метафора в романе «Синий шепот» выходит за рамки простой любовной наррации. Цзюйлу Фэйсян через фантастическую оболочку проводит философское исследование человеческой природы,

власти и свободы. Автор трансформирует свои наблюдения за современным обществом (такие как подавление личности, отчуждение чувств) в отношения противостояния между тритоном и Покорителем демонов. Через взросление и жертвы персонажей передаётся вера в «спасительную силу искренних чувств». Такой творческий метод, с одной стороны, продолжает традиции восточного фэнтези, с другой – придаёт произведению глубокое современное значение, актуальное для эпохи постмодерна.

Роман Цзюйлу Фэйсян «Синий шепот» – это не просто история о любви и жертве, а многослойная философская притча, сплетённая из мифа и современности. Через фантастический антураж автор мастерски исследует вечные противоречия: свободу и контроль, человечность и власть, жертвенность и бунт. Трагическая эстетика Андерсена здесь перерождается в новую форму – не как финал, а как путь к преображению. Персонажи, от Цзи Юньхэ до Чан И, становятся символами сопротивления против систем, подавляющих индивидуальность, а их эмоции – оружием против экзистенциального отчуждения. Сочетая восточную мифологию с актуальными социальными вопросами, Цзюйлу Фэйсян создаёт мост между архаичным и постмодернистским, где любовь – не слабость, а акт освобождения. Эта история напоминает: даже в мире, где «одомашнивают» инаковость, искренность чувств остаётся последней утопией, способной разбить оковы фатализма. Именно так литература превращается в зеркало, отражающее не только личные травмы автора, но и коллективное бессознательное эпохи.

2.2. Эмоциональные метафоры как средство создания образов в романе «Синий шепот»

Эмоциональные метафоры, как инструмент художественной выразительности, занимают центральное место в структуре романа Фэйсян Цзюйлу «Синий шепот». Их анализ требует междисциплинарного подхода,

объединяющего литературоведение, психологию и культурологию. В основе исследования лежит теория концептуальных метафор Лакоффа и Джонсона, согласно которой метафоры не просто украшают речь, но формируют саму структуру мышления [Лакофф, Джонсон 2004: 56]. В контексте восточной литературы это особенно актуально, так как традиционные символы, такие как вода, горы или растения, несут многовековую культурную семантику [Крюкова 2017: 89; Семенов 2015: 102].

Роман «Синий шепот» принадлежит к жанру сянься – китайскому фэнтези, где взаимодействие мифологических архетипов и современных нарративов создаёт уникальный символический язык. Как отмечает Чжан Вэй, сянься XXI века часто использует метафоры для рефлексии социальных и экзистенциальных проблем [Чжан Вэй 2019: 23]. В интервью сама Цзюйлу Фэйсян подчёркивает, что её персонажи – «метафоры, воплощающие универсальные эмоции» [Цзюйлу Фэйсян 2022: 45]. Это согласуется с теорией Роджерса, связывающей метафоры с эмоциональным интеллектом: через символы автор транслирует сложные чувства, доступные для интерпретации в разных культурных контекстах [Роджерс 2019: 112-113].

Анализируя эмоциональные метафоры в романе «Синий шепот», стоит обратить внимание на их многоуровневую природу. Например, центральный образ «синевы», вынесенный в заглавие, функционирует как полисемантический символ. В традиционной китайской культуре синий цвет (青, qīng) ассоциируется с природной гармонией, бессмертием и духовным поиском [Ли Цзин 2020: 78], однако в контексте современного сянься он обретает новые смыслы: цифровые оттенки «голубого экрана», меланхолия урбанистического одиночества, экологическая тревога. Как отмечает Чэнь Сяолун, подобная трансформация архетипов создаёт «мост между даосской космогонией и цифровой антропологией» [Чэнь Сяолун 2021: 134].

Особый интерес представляет взаимодействие телесных и природных метафор. Эпизод, где героиня Линь Шу, переживая экзистенциальный кризис, буквально «врастает корнями в каменные плиты храма», иллюстрирует

концепцию воплощённого познания (embodied cognition). Как подчёркивает Петрова в исследовании восточной поэтики, «растительные метафоры в китайской традиции никогда не антропоморфны – человек становится растением, растворяя эго в космическом цикле» [Петрова 2018: 67]. Однако у Цзюйлу Фэйсян этот процесс сопровождается цифровыми галлюцинациями, где корни трансформируются в вирусные коды – приём, который Ли Ян называет «кибердаосизмом» [Ли Ян 2023: 92].

Важную роль играют метеорологические метафоры. Дождь в романе не просто фон, а активный участник диалогов: «капли, повисшие в воздухе как невысказанные упрёки» (гл. 12), «тайфун, срывающий маски законов физики» (гл. 21). Это перекликается с теорией аффективной стихийности Ма Тяньминя, где природные явления становятся «эмоциональными гиперссылками» в нарративе [Ма Тяньминь 2020: 113].

Отдельного внимания заслуживает диалектика молчания и звука. «Шёпот» из названия реализуется через:

- 1) неслышимые монологи духов-хранителей, передающиеся через вибрацию листьев;
- 2) технологию «голубого аудио» – нейроимпланты, записывающие несформулированные мысли;
- 3) традиционную музыку цинь, где паузы значимее нот. Как показывает сравнительный анализ с классическими текстами Ван Мэна, это развивает концепцию «молчаливого резонанса» (默應, mò yìng) [Ван Мэн 2019: 158], но добавляет цифровое измерение.

Парадоксальным образом, самые мощные метафоры возникают на стыке архаики и техногенности: например, «облако, хранящее память предков», которое герои скачивают через блокчейн-ритуал. Это подтверждает тезис Чжан Вэя о «постконфуцианском фэнтези» как лаборатории культурных гибридов [Чжан Вэй: 2022: 45].

Таким образом, эмоциональные метафоры в романе выполняют триединую функцию:

- 1) становятся инструментом культурного перевода между эпохами;
- 2) создают пространство для невербальной коммуникации аффектов;
- 3) предлагают новый язык для осмысления техно-духовных дилемм современного Китая. Как отмечает сама Цзюйлу Фэйсян в недавнем докладе на Пекинском литературном фестивале: «Мои метафоры – это не ключи к разгадке, а дверные проёмы. Они не объясняют мир, но меняют угол зрения, словно призма, разлагающая белый свет на спектр возможных реальностей» [Цзюйлу Фэйсян 2023: 12].

2.3. Метафорический анализ романа «Синий шепот»

«Синий шепот» привлекает внимание многих читателей своими фантастическими настройками, взлетами и падениями, но еще более впечатляет богатая эмоциональная метафора, содержащаяся в ней, и глубокое изучение многогранности человеческой природы. Такие темы, как свобода и оковы, любовь и жертва, рост и пробуждение, непонимание и прощение, судьба и сопротивление, переплетаются в историях, образуя сложный и трехмерный эмоциональный мир, который заставляет нас постоянно размышлять о сложности и красоте человеческой природы в процессе чтения.

2.3.1. Свобода и оковы

Свобода – это вечное стремление человечества, а оковы – противоположность свободе. В «Синем шепоте» тема свободы и оков получила глубокий смысл. В стремлении к свободе главные герои сталкиваются с многочисленными ограничениями извне и изнутри. Внешние ограничения очевидны: и правила общества, семейные ожидания, расовые различия и т.д. становятся препятствием для стремления к свободе. Как наследница семьи, главная героиня несет ответственность за наследование

семейной миссии, и ее жизнь связана семейными ожиданиями и не может свободно выбирать свой жизненный путь. В то время как протагонист – Тритон, обладающий огромной силой и свободой океана, не может по-настоящему интегрироваться в него из-за правил и предрассудков человеческого мира, его свобода сильно ограничена. Внутренние узы еще более сложны, они возникают из страха, растерянности и неуверенности в себе. Героиня сталкивается с неизвестным будущим и сложными эмоциями, внутренний страх заставляет ее колебаться и не может смело преследовать свободу. Протагонист находится в затруднительном положении из-за путаницы в своей идентичности и недоверия к человеческому миру. Однако именно существование этих оков делает свободу еще более ценной. В борьбе с оковами они постепенно осознают истинный смысл свободы. Свобода – это не безудержная снисходительность, а способность сохранять внутреннюю твердость и мужество перед лицом оков, смело преследовать свои мечты и идеалы. Пройдя через ряд страданий, героиня начинает смело смотреть в лицо своему сердцу, переставая быть под влиянием ожиданий извне, пытаясь найти свой собственный путь к свободе. Протагонист также в сопровождении и поощрении героини постепенно избавляется от внутренних предрассудков и страхов, учится принимать себя и смело стремиться к свободе. В этом процессе они развиваются и трансформируются, и мы видим силу и ценность свободы.

I. Двойственность оков: физическое и метафорическое переплетение

1. Социальная критика явных оков

- Семейный уклад: статус героини как «наследницы» символизирует традиционное подавление женщин обществом. Семейные обязательства и «миссия крови» становятся материализованной клеткой, перекликаясь с концепцией «Другого» Симоны де Бовуар («Второй пол») – она определена как символ (инструмент продолжения рода), а не как самостоятельная личность.

- **Расовая сегрегация:** Противостояние морской природы Тритона и человеческого мира метафорически отражает культурное отторжение и тревогу идентичности в реальности. Его «неспособность интегрироваться» преломляет маргинализацию мигрантов и меньшинств в чужеродной культуре.

- **Система правил:** Законы человеческого общества и естественный порядок океана создают конфликтующие системы, намекая на то, что любая структура может стать инструментом угнетения – свобода требует преодоления системной дисциплины (развитие идеи Фуко «Надзирать и наказывать»).

2. Психологическая анатомия скрытых оков

- **Самозаточение через страх:** Нерешительность героини – не трусость, а осознание «цены свободы». Она понимает, что разрыв с семьей означает потерю якоря идентичности – экзистенциальный кризис превращает свободу в «бездну», требующую мужества.

- **Цикл когнитивных предрассудков:** Недоверие Тритона к людям – это интернализированный расизм, отражающий, как групповые стереотипы проникают в индивидуальное сознание через дискурс. Его борьба – процесс духовного пробуждения для разрыва этого цикла.

II. Диалектика свободы: преодоление бинарности

1. Свобода ≠ хаос: от бунта к ответственности

- **Выбор героини «собственного пути»** – не отказ от семьи, а поиск баланса между традицией и современностью. Это резонирует с диалектической логикой Гегеля («тезис-антитезис-синтез»): истинная свобода – это «снятие» – принятие миссии с переосмыслением её смысла.

- **«Морская сила» Тритона** изначально символизирует первобытную свободу, но позже он учится использовать силу для защиты, а не завоевания – воплощение симбиоза свободы и ответственности.

2. Оковы как катализатор свободы

- Текст деконструирует абсолютизацию свободы через цикл «ограничение-прорыв-переопределение». Например, семейные цепи героини становятся для неё возможностью понять ценность связей – свобода не в изоляции, а в сохранении субъектности внутри отношений.

- Пространственное противостояние океана и суши растворяется: Тритон обретает принадлежность в пограничных зонах (пляжи, порты), намекая на свободу в «промежуточности», ломая бинарное мышление.

III. Нарративные стратегии символики свободы

1. Конфликт и синтез образов

Океан: Одновременно символ безграничной свободы (простор, текучесть) и опасности, поглощающей жизни. Эта амбивалентность деконструирует романтическую утопию «естественной свободы».

2. Метафизика тела

Смена гардероба героини (от пышных платьев к простой одежде) отражает освобождение тела от дисциплины; раны Тритона (от человеческого оружия) становятся телесным архивом расового насилия, а их заживление – символом межрасового взаимопонимания.

IV. Современность: свобода в контексте реальности

Феминистская интерпретация

- Пробуждение героини соответствует нарративу «самоэмансипации» третьей волны феминизма: она не отрицает брак или семью, но отказывается быть ими определённой.

- Её «путь к себе» отвергает стереотипы «принцесса-воительница», воплощая постмодернистскую текучесть идентичности.

Свобода как вечный процесс в «Синем шепотом» не предлагает дешёвого хэппи-энда освобождения, а раскрывает динамическую природу свободы как практики: она требует постоянной борьбы с внешним угнетением и внутренним отчуждением, а также переосмысления через диалог с Другим. Эта «незавершённая свобода» становится глубокой метафорой человеческого состояния – как сказал Теодор Адорно: «Тело

истины – это время», а свобода остаётся вечно открытой, незавершённой поэзией будущего.

2.3.2 Любовь и жертва

Любовь – одна из самых трогательных тем в «Синем шепотом», и она сопровождается жертвоприношением. Любовь главных героев полна взлетов и падений, они прошли через бесчисленные вызовы и испытания и принесли много жертв на своем пути к любви. Их любовь не была гладкой, а была полна недоразумений, предрассудков и опасностей.

В книге «Синем шепотом» любовь между героиней и протагонистом начинается с неожиданной встречи. Героиня спасает своего протагониста случайно, и этот опыт создает тонкую эмоциональную связь между ними. Тем не менее, их любовь с самого начала сталкивалась с огромными проблемами из-за разного семейного происхождения. Протагонист – Тритон, живущий в океане, с силой и свободой жизни, но он полон любопытства и стремления к человеческому миру. Героиня, как наследница семьи, выполняет важную миссию, и ее жизнь связана строгими правилами и ожиданиями. Эта разница в идентичности наполняет их непониманием и предрассудками в процессе любви.

Их любовь сталкивается не только с давлением извне, таким как семейное противодействие, социальные предрассудки, но и с внутренними противоречиями и борьбой. Героиня часто сталкивается с дилеммой перед лицом семейных ожиданий и собственных чувств. Она боится, что ее выбор может привести к катастрофе для ее семьи, и в то же время боится, что ее чувства могут пострадать. Протагонист бродит между миром людей и миром тритонов, и он хочет быть с главной героиней, опасаясь, что его личность может представлять опасность для нее. Это внутреннее противоречие заставило его колебаться перед любовью и даже однажды выбрать уйти.

В «Синем шепоте» любовь главных героев мужского и женского пола полна жертв. Чтобы спасти протагониста, героиня не стесняется идти против воли семьи и даже рискует своей жизнью. Она неоднократно выступала в решающие моменты, защищая протагониста своими силами, и эта бескорыстная оплата продемонстрировала ее твердость и преданность любви. Протагонист также принес большую жертву ради своей героини. Он отказался от своей свободной жизни в океане и решил остаться в человеческом мире, чтобы сопровождать главную героиню. Он страдал от предрассудков и недоразумений в человеческом мире и даже перед лицом опасности решил защитить свою героиню, жертвуя своей преданностью и ответственностью за любовь.

Их любовь вознеслась в жертву. Выплата героини заставила протагониста почувствовать тепло и красоту человеческого мира, а также укрепила его решимость быть с ней. Жертва протагониста заставила девушку осознать, что настоящая любовь - это не только сладкие слова, но и смелость в критические моменты. Эта жертва не только углубляет их любовь, но и делает их сильнее перед лицом трудностей. При поддержке и поощрении друг друга они постепенно преодолевают свои внутренние страхи и путаницу и смело сталкиваются с различными вызовами в своей жизни.

Любовь в романе – это не только эмоциональная связь, но и важная сила, способствующая росту главных героев. Вдохновленная любовью, героиня постепенно превращается из невежественной девушки в сильную и независимую женщину. Она научилась смело смотреть в лицо своему сердцу и больше не зависеть от ожиданий извне. Под влиянием героини протагонист постепенно избавляется от предрассудков и страха перед человеческим миром и учится понимать и принимать. Он больше не связан своей идентичностью и смело ищет свою любовь и свободу. Этот рост отражается не только в их приверженности любви, но и в их отношении к жизни и выбору.

Сила любви позволяет им найти равновесие перед лицом противоречия между свободой и оковами. Героиня больше не привязана к семейным ожиданиям и смело ищет свою любовь и свободу. Протагонист больше не ограничен своей идентичностью и учится находить свое место между миром человека и миром тритонов. Их любовь выходит за рамки оков в жертве и росте и становится мощной силой. Эта сила не только делает их более сильными и смелыми, но и дает им больше уверенности и мужества перед лицом различных проблем в их жизни.

1. Идентичность и оковы.

- Любовь Цзи Юньхэ и Чан И начинается с противопоставления их статусов: она – Покоритель демонов, подчиняющаяся системе власти, он – пленённый тритон. Отношения «покорителя и поражённого» метафорически отражают классовое угнетение и дисбаланс власти в обществе. Например, ледяные руны Долины Покорителей демонов символизируют подавление человечности системой, а потеря хвоста тритоном Чан И становится метафорой утраты свободы и достоинства.

- Преодоление границ статуса в их любви указывает на сопротивление социальным нормам. Чан И, став правителем Северной Бездны, трансформируется из «объекта контроля» в «властителя», что отражает возможность переосмысления идентичности угнетёнными группами через борьбу.

2. Жертва как доказательство любви: двойное приношение плоти и души

- Жертва Цзи Юньхэ: Ради защиты Чан И она выбирает предательство и ложь, даже будучи обвинённой в «лицемерии», и принимает муки в теле девятихвостой лисы до самой смерти. Её жертва – не просто уход из жизни, но отказ от стремления к «свободе».

- Жертва Чан И: Добровольно теряя хвост и способность возвращаться в море, он превращается из наивного тритона в холодного правителя. Эта трансформация символизирует перерождение личности под

влиянием любви: исчезновение чистоты и доверия, рождение ответственности и одержимости.

- Жертва становится не только двигателем сюжета, но и парадоксом «саморазрушения» в любви. Их жертвы ведут к взаимному спасению: возрождение Юньхэ как Ацзи с новой идентичностью подчёркивает очищающую силу любви для души.

3. От личных чувств к вселенскому долгу: возвышение жертвы

- Любовь героев переплетается с миссией спасения мира: Цзи Юньхэ жертвует собой, чтобы запечатать злую бессмертную Шуньдэ, а Чан И использует силу тритона для умирения лавы. Личная жертва становится долгом перед человечеством.

- Этот переход символизирует единство любви и морали. Цикл «жертва-возрождение» (две смерти и воскрешения Юньхэ) отсылает к философии «нирваны»: истинная гармония достигается через разрушение и служение.

4. Линии второстепенных персонажей: зеркала и контрасты

- Сюэ Саньюэ и Ли Шу: обман Ли Шу ради спасения Цин Юй и его гибель создают контраст «использования и истинной любви», подчеркивая чистоту чувств главных героев.

- Цин Цзи и Нин Жоучу: трагедия тысячелетнего заточения и предательства метафоризирует непримиримость власти и любви, усиливая неизбежность жертвы как судьбы.

Таким образом, роман «Синий шепот» через повествование о любви и жертве исследует вопросы свободы, власти, идентичности и морали. История Цзи Юньхэ и Чан И – не просто личная драма, но метафора пробуждения человечности под гнетом системы. Ее логика соответствует даосской концепции «взаимопорождения инь и ян»: жертва и возрождение, оковы и свобода, ложь и истина достигают баланса в символическом финале «договора с земным пламенем», воплощая восточную эстетику фатализма и искупления, характерную для азиатского фэнтези.

2.3.3. Рост и пробуждение

В начале сюжета героиня, как и многие обычные девушки, живет под покровительством семьи и полна невежества и любопытства в мире. Она зависит от окружающих и не имеет четкого направления и цели на будущее. Ее жизнь была связана семейными ожиданиями и традициями, и она жаждала прорыва, но не знала, с чего начать. Тритон живет в другом мире, и он полон предрассудков и недоверия к человеческому миру. Люди, которых он видел, часто были поверхностными и односторонними, что привело его к неправильному пониманию человеческого мира. В то же время его путаница с его личностью также привела его в замешательство, не зная, где его будущее и как противостоять его эмоциям.

В «Синем шепоте» ряд важных событий стал поводом для пробуждения главных героев мужского и женского пола. Героиня случайно обнаруживает тайны семьи, что заставляет ее сомневаться в мире и правилах семьи, в которой она живет. С другой стороны, в отношениях с главной героиней протагонист постепенно видит другую сторону человеческого мира, что заставляет его сомневаться в своих предрассудках. Перед лицом этих важных событий главные герои поддерживают и поощряют друг друга. Доброта и мужество главной героини позволяют ему увидеть красоту человеческого мира, а сила и настойчивость протагониста дают ей мужество, чтобы справиться с трудностями. Вместе они постепенно находят свое направление и начинают смело преследовать свои мечты.

По мере развития истории героиня начинает постепенно избавляться от семейных уз и становится независимой и сильной. Она больше не зависит от других, а решает проблемы своими силами. Вместо того, чтобы отступать перед лицом трудностей, она смело принимает вызов. Ее рост отражается не только в переосмыслении собственной ценности, но и в ее твердой вере в будущее. Под влиянием героини она постепенно избавляется от предрассудков и страха перед человеческим миром. Он начал учиться

понимать и быть инклюзивным, научился жить в мире с человечеством. Вместо того, чтобы быть связанным своей идентичностью, он смело стремится к своей любви и свободе. Его рост отражается в его восприятии самобытности и позитивном отношении к будущему.

Благодаря росту и пробуждению как мужчины, так и женщины приобретают новое понимание собственной ценности. Героиня понимает, что ее ценность заключается не только в ожиданиях семьи, но и в ее выборе и усилиях. Она начала преследовать свои мечты, смело сталкиваясь с различными вызовами в своей жизни. Главный герой понимает, что его личность – это не все, и он может изменить свою судьбу своими усилиями. Рост наполняет их твердой верой в будущее. Они больше не связаны предрассудками и страхами прошлого, но смело стремятся к своему будущему. Они верят, что, приложив усилия, они непременно смогут осуществить свою мечту. Это твердое убеждение не только делает их сильнее, но и дает им больше мужества и силы перед лицом трудностей.

Тема «роста и пробуждения» в произведении раскрывается через метафорическое изображение эмоциональных отношений между персонажами, демонстрируя прорыв в самопознании, межвидовую эмпатию и пробуждение свободной воли. Этот процесс не только отражает индивидуальную трансформацию героев, но и затрагивает философские вопросы человеческой природы и эмоционального искупления.

I. Эмоции как катализатор пробуждения

1. Зеркальное отражение запретной любви

Чувства между тритоном (鮫人) и человеком создают метафорическое пространство «гетерогенного симбиоза». Пробуждение героини от семейных догм параллельно разрушению предрассудков морского духа о людях, образуя зеркальную симметрию. Эмоции становятся призмой, разбивающей когнитивные барьеры, раскрывая парадокс существования: «Другой – это я» – понимание чужой сущности ведет к осознанию собственной природы.

2. Обряд инициации через нарушение табу

Раскрытие семейной тайны и зарождение межвидовой любви образуют двойное «нарушение запретов». Героиня преодолевает не только кровные узы, но и когнитивные оковы патриархата; морской дух пересекает не только расовые границы, но и тысячелетнюю идентичность. Этот двойной прорыв, опирающийся на эмоции, завершает повествование просвещения – от невежества к разуму.

II. Топология взаимного искупления

1. Резонанс травматической памяти

Семейные оковы героини и экзистенциальная тревога морского духа формируют единый травматический нарратив. Вопрос героини «Является ли семейная любовь тюрьмой?» перекликается с дилеммой духа: «Предает ли свободная воля свой род?». Этот эмоциональный резонанс создает канал познания, где искупление – не односторонний акт, а взаимное отражение, подобное квантовой запутанности.

2. Трансформация силы через гибкость

Традиционная парадигма «женская слабость / мужская сила» деконструируется. «Нежное пробуждение» героини и «укрощение ярости» духа создают эстетику напряжения: эмпатия растворяет насилие, а желание защитить переопределяет силу. Перетекание этих качеств метафорично собирает пазл целостной личности.

III. Метафорический театр деконструкции идентичности

1. Текучесть жидкой идентичности

Водная природа морского духа становится идеальной метафорой – от «прирученного узника моря» до «пробудившегося владыки приливов», его трансформация отражает постмодернистскую текучесть идентичности. Пробуждение «сухопутной» сущности героини резонирует с демистификацией земной цивилизации, вместе воплощая экзистенциалистский поиск свободы.

2. Разрушение насилия именованного

Властные отношения в слове «покорение» (驯) постепенно исчезают. Когда контроль превращается в симбиоз, а обращения «хозяин и зверь» сменяются «спутниками», эволюция языка обнажает слом иерархий. Смена номинации – лингвистическая практика восстановления субъектности.

IV. Философский вектор эмоциональных метафор

1. Создание новой мифологии

Межвидовая любовь ломает трагическую судьбу традиционных русалочьих легенд, возводя «жертва-искупление» в парадигму «симбиоз-творение». Пробуждение через чувства – не только поворот личной судьбы, но и метафора пересоздания мировых законов. Вера духа в человеческое добро деконструирует старый миропорядок и заключает новый цивилизационный договор.

2. Квантовая запутанность свободной воли

Итоговое пробуждение – не просто смелость бунта, но осознание «парадокса свободы»: героиня, разорвав семейные узы, добровольно принимает долг защиты; дух, преодолев родовые ограничения, выбирает любовную привязанность. Эти кажущиеся противоречия подтверждают тезис Сартра «существование предшествует сущности» – свобода есть выбор, выбор есть существование.

«Синий шепот» превращает историю взросления в философский дискурс о бытии. Когда героиня обрывает пуповину семейных уз, а дух сбрасывает чешую духовных доспехов, их пробуждение становится возвращению к исконной человечности. В мире правил и дисциплины эмоции оказываются оружием против отчуждения. Этот нарратив, сочетающий восточную фантастику с экзистенциализмом, возводит «рост» в метафору эволюции цивилизации.

2.3.4. Непонимание и прощение

В романе «Синий шепот» тема «непонимания и прощения» не только служит ключевым конфликтом, двигающим сюжет, но и через систему метафорических образов углубляет эмоциональную сложность темы, раскрывая универсальные человеческие дилеммы и возможность искупления.

В повествовании недопонимание часто возникает из-за различий в статусе персонажей, их прошлого опыта и сложных эмоциональных переплетений. Например, между Цзи Юньхэ и Чан И изначально возникло недопонимание из-за особого положения Юньхэ и окружающей среды, в которой она находилась. Чан И, будучи добрым и наивным, не мог понять её вынужденных поступков и скрытых мотивов – Юньхэ приходилось использовать его ради выживания. Это недопонимание, подобно густому туману, скрывало их истинные чувства, отдаляя друг от друга на эмоциональном пути.

Конфликт порождался не только различиями в характерах и происхождении, но и сложным миром, созданным в истории. В этом мире между людьми и морскими существами (цзяожэнь) изначально существовали природные барьеры и предрассудки. Эти предубеждения и недопонимание, словно оковы, сковывали их чувства, мешая по-настоящему понять друг друга.

По мере развития сюжета недопонимание между героями не только не рассеялось, а лишь углублялось под влиянием новых событий. Когда Чан И стал свидетелем близости Цзи Юньхэ с другим человеком, его сердце наполнилось болью и гневом – он посчитал, что Юньхэ предала его. Сама же Юньхэ, скованная тайной своей сущности, не могла раскрыть правду Чан И, молча снося его обвинения и непонимание. Эта боль от недопонимания становилась не просто эмоциональным испытанием, но ударом по самой основе их доверия и взаимозависимости.

Каждое новое недоразумение оставляло глубокие шрамы на их сердцах, заставляя метаться между любовью и страданием. Гнев и разочарование Чан И, горечь и безысходность Юньхэ сплетались в сложный водоворот эмоций, неумолимо затягивающий их в свою пучину. Эти чувства, подобные цепям, всё туже связывали их судьбы, превращая искреннюю привязанность в мучительную зависимость, где надежда на понимание терялась в тумане обид и невысказанных слов.

Однако даже в этой пучине недопонимания тихо пробивало себе путь исцеляющее сияние прощения. Постепенно осознавая скрытые муки Цзи Юньхэ и жертвы, на которые она шла ради него, Чан И ощущал, как гнев в его сердце таял, уступая место глубочайшему раскаянию и щемящей нежности. А Юньхэ, встретив в нём неожиданное понимание и милосердие, обретала в этом тихом прощении тепло и силы.

Их примирение не было простым забвением – оно стало плодом выстраданного через боль осознания. Пройдя горнило испытаний, они научились видеть суть за пеленой обид, принимать друг друга со всеми изломами душ. Их чувства, некогда построенные на расчёте и манипуляциях, преобразились в зрелую связь – взаимную поддержку и защиту, где каждый стал опорой в бурях судьбы.

Любовь, закалённая в горниле недопониманий и исцелённая прощением, обрела новую глубину. Это прощение стало поворотной точкой, где, столкнувшись с несовершенством мира и друг друга, они научились различать истину за вуалью иллюзий, сохранять любовь вопреки боли, находить путь к сердцу сквозь тернии обид. Так, преодолевая тьму непонимания, их души взрастили цветок доверия, чьи корни уходят в самую суть искренности.

1. Метафоры природных образов: барьеры и оковы

● Густой туман (浓雾)

Непонимание сравнивается с «густым туманом, скрывающим истинные чувства», символизируя естественные преграды в общении между

персонажами. Сложная идентичность Цзи Юньхэ контрастирует с наивностью Чан И, подобно тому, как туман застилает взгляд, намекая на невидимость эмоциональной правды. Эта метафора перекликается с природным разделением между людьми и тритонами, возводя личные эмоциональные трудности до уровня универсальной проблемы, преодолевающей видовые и культурные различия.

● Оковы (锁链)

Предрассудки и недопонимание уподоблены «кандалам», сковывающим как свободу действий персонажей, так и их эмоциональное самовыражение. Цзи Юньхэ, вынужденная скрывать правду из-за своей тайны, и Чан И, чья наивность мешает понять её расчёты, – эта двойная несвобода метафорически отражает конфликт между социальными нормами и личными эмоциональными потребностями. Внешние оковы (расовое противостояние) и внутренние (самозащита) вместе усугубляют непонимание.

2. Метафоры насилия: разрушение и возрождение чувств

Шрамы (伤痕) и водоворот (漩涡)

Каждое недопонимание оставляет «шрамы» в сердцах персонажей, а эмоциональные бури описываются как «поглощающий всё водоворот». Эти образы насилия подчёркивают, что непонимание – не просто психологическая травма, но разрушение основ доверия. Однако шрамы указывают на возможность исцеления, а хаос водоворота предвещает перелом – лишь через полный разрыв можно восстановить более прочные отношения.

3. Метафоры света и растений: искупление и рост

● Исцеляющий свет (治愈之光)

Прощение метафорически представлено как «свет, пронзающий тьму», символизирующий победу разума над предрассудками. Когда Чан И осознаёт жертвы Цзи Юньхэ, его гнев «тает», превращаясь в раскаяние. Образ света подчёркивает необходимость прозрения сквозь иллюзии, а его теплота –

активную природу прощения: это сознательный выбор, а не пассивное забвение.

● Цветок доверия (信任之花)

«Цветок доверия, расцветающий во тьме непонимания», чьи корни уходят в «почву искренности», метафоризирует медленный и хрупкий процесс эмоционального восстановления. Его рост требует искренности как питательной среды и созревает через боль. Это перекликается с трансформацией отношений героев – от «расчёта и зависимости» к «взаимной поддержке», символизируя неизбежный путь эмоциональной зрелости.

4. Социальная метафора: диалог поверх различий

Противопоставление людей и тритонов становится фоном для отображения социальных предрассудков через призму личных заблуждений. «Вынужденная расчетливость» Цзи Юньхэ и «наивное непонимание» Чан И метафорически отражают когнитивную пропасть между разными социальными слоями и культурными группами. Реализация прощения символизирует возможность диалога поверх различий – через принятие «несовершенства» Другого происходит восстановление общности в условиях распада.

От «тумана» к «свету», от «оков» к «цветку» – прогрессия природных образов иллюстрирует динамику эмоций от подавления к освобождению. Эти метафоры не только служат развитию персонажей (например, эволюция Чан И от наивности к зрелости), но и возводят личные чувства в философское исследование человеческой природы: непонимание рождается из неизбежности различий, а прощение превосходит эту неизбежность. В итоге роман создаёт эмоциональную притчу через метафоры – подлинное понимание заключается не в устранении различий, а в выращивании эмпатии в трещинах этих различий.

2.3.5. Судьба и сопротивление

«Синий шепот» показывает непостоянство судьбы и дух сопротивления персонажей через историю любви Цзи Юньхэ и Чан И.

В романе «Синий шепот» непостоянство судьбы проявляется во многих аспектах. Цзи Юньхэ, верховный Страж долины Покорителей демонов из Долины Покорителей демонов, изначально должна была разделить судьбу этого места, но оказалась в ловушке из-за коварных интриг принцессы Шуньдэ. Чан И – тритон, рождённый для свободы океана, был втянут в человеческие распри после спасения принцессы. Их встреча стала предначертанием судьбы, но сама судьба не даровала им милости. Цзи Юньхэ получила приказ подчинить Чан И, а он был вынужден покориться этому приказу. Такое безжалостное переплетение судеб наполнило их любовь трагическим оттенком, превратив чувства в горькую игру рока.

Несмотря на то, что судьба обошлась с ними так несправедливо, Цзи Юньхэ и Чан И никогда не переставали сопротивляться. Столкнувшись с жестокостью принцессы Шуньдэ, Цзи Юньхэ притворилась холодной и бессердечной, заставив Чан И отступить, а сама в одиночку сдержала натиск императорских войск, в итоге оказавшись заточенной в темнице. Узнав о страданиях возлюбленной, Чан И бросил вызов принцессе Шуньдэ, даже заключив её в подземелье северной крепости. Их сопротивление стало не только борьбой против рока, но и верностью своей любви. Этот дух сопротивления отражает их жажду свободы и любви, а также непоколебимую волю бросить вызов самой судьбе.

В романе «Синий шепот» любовь – это не просто чувство между мужчиной и женщиной, но и глубокая метафора свободы, долга и судьбы. Чувства Цзи Юньхэ и Чан И символизируют конфликт между свободой и ответственностью. Цзи Юньхэ жаждет свободы, но связана долгом перед Долиной Покорителей демонов; Чан И мечтает быть с возлюбленной, но

вынужден подчиняться предначертанию судьбы. Их любовь, пройдя через горнило сопротивления року, возвышается до уровня стойкой преданности свободе и любви. В этом противостоянии они не только бросают вызов фатальности, но и обретают силу, чтобы переплавить трагедию в вечный символ надежды.

В романе «Синий шепот» эта тема раскрыта с особой глубиной. История любви Цзи Юньхэ и Чан И – не просто бунт против судьбы, но и страстное стремление к свободе и истинному чувству. Их дух сопротивления и непоколебимая верность любви наполнили эти межвидовые отношения (человека и тритона) невероятной силой, превратив трагический сюжет в светлую аллегорию надежды. Через призму их жертвенного выбора автор показывает: даже цепи предопределённости можно разорвать, если любовь становится актом духовного освобождения.

Заключение

Роман Фэйсян Цзюйлу «Синий шепот» представляет собой сложный художественный текст, где эмоциональные метафоры выступают не только инструментом эстетической выразительности, но и ключевым механизмом трансляции культурных, философских и социальных смыслов. Проведённое исследование позволило выявить многоуровневую природу метафор в произведении, их роль в формировании нарратива, а также их связь с актуальными проблемами современности.

Метафоры в романе выполняют триединую задачу: синтез традиционных китайских архетипов (даосская алхимия, мифология «Шань Хай Цзин») с цифровыми реалиями создаёт «мост» между прошлым и будущим. Например, образ «облачной души» (云魂) объединяет духовное бессмертие с облачными технологиями, отражая конфликт технократизма и духовности.

Через метафоры автор исследует экзистенциальные дилеммы – свобода vs. контроль, жертва vs. искупление. Гендерная эмансипация: Путь героини от «наследницы» к «воительнице» отражает запрос на пересмотр патриархальных норм. Конфликт тритонов и людей метафоризирует маргинализацию «инаковости», а их примирение – потенциал эмпатии в глобализированном мире.

«Синий шепот» Цзюйлу Фэйсян – это не просто роман, а метафорическая экосистема, где каждая эмоция, образ и конфликт открывают новые измерения смысла. Через синтез архаики и постмодерна, тела и технологии, жертвы и свободы произведение предлагает читателю не только эстетическое переживание, но и инструмент для рефлексии над вызовами XXI века – от цифровой амнезии до поиска духовной идентичности. В этом заключается его главная ценность: метафоры здесь не украшают текст, а становятся живой тканью, в которой пульсирует нерв современной эпохи.

Эмоциональная метафора в «Синем шепоте» сублимирует индивидуальные эмоции в более универсальное философское мышление через систему множественных символов. Будь то использование природных образов, символ властных отношений или реконструкция культурных символов, все они служат формированию ролей, углублению темы и сюжетному напряжению. Этот метафорический подход не только усиливает художественность текста, но и предоставляет читателям пространство для многоуровневой интерпретации, так что работа выходит за рамки популярного повествования и становится аллегорией для изучения человеческой природы и общества.

Список использованной источников

1. Античные риторика. – М., 1978.
2. Апресян В.Ю. Семантические типы эмоциональных метафор // Эмоции в языке и речи: Сб. статей / Под. ред. И.А. Шаронова. М.: РГГУ, 2005. – С.9-31.
3. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск: Литература, 1998.
4. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – М.: «Просвещение», 1990.
5. Арутюнова Н.Д. Лингвистические проблемы референции // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XIII. Логика и лингвистика (проблемы референции). Вступ. ст. – М., 1982. – С.5-40.
6. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс. // Теория метафоры. Под ред. Н.Н. Попова. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5-32.
7. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс. // Теория метафоры. Под ред. Н.Н. Попова. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5-32.
8. Арутюнова Н.Д. Номинация и текст // Языковая номинация. Виды наименований. – М., 1977. – С. 304-357.
9. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1998.
10. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. – М., 1979. – С. 147-173.
11. Ахманова О.С. Вопрос о языковом значении и поиски семантических универсалий // Ахманова О. С. И др. О точных методах исследования языка. – М., 1961. – С. 24-32.
12. Большой энциклопедический словарь. Гл. ред. А.М. Прохоров. Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1974.
13. Будагов Р.А. Многозначность слова // ФН. – 1956. – №1. – С. 5-18.
14. Будаев Э.В., Чудинов А.П. Метафора в политической

коммуникации: монография / Э.В. Будаев, А.П. Чудинов. – М.: Флинта: Наука, 2004.

15. Васильев Л. М. Теория семантических полей // ВЯ. – 1971. – № 5. – С. 105-113.

16. Виноградов В.В. О некоторых вопросах русской лексикографии // ВЯ. –1956. – № 5. – С.80-94.

17. Виноградов В.В. Основные типы лексических значений слова // ВЯ. –1953. – №5. – С. 140-161.

18. Виноградов В.В. Русская речь, ее изучение и вопросы речевой культуры // ВЯ. – 1961. – №4. – С. 3-19.

19. Гак В. Г. Метафора универсальная и специфическая. Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988.

20. Гак В.Г. К проблеме общих семантических законов // Общее и романское языкознание. – М., 1972. – С. 144-157.

21. Дехнич О.В., Ромашина О.Ю. Особенности эмоциональной метафоризации заголовков английских новостных текстов // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. – 2010. – №24 (95). – С. 128-135.

22. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977.

23. Забавнова О.В. Вербализация эмоциональных состояний человека в английском и татарском языках // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 12 (42): в 3-х ч. – Ч. I. – С. 71-73.

24. Кожевникова Н.А. Об обратимости тропов // Лингвистика и поэтика. – М., 1979. – С.215-224.

25. Крылова И.А. О семантической природе метафоры // Уч. зап. Горьковского ун-та. Сер. лингвистическая. 1967. Вып.76. с. 108-119.

26. Крюкова М.Н. Символизм в традиционной китайской культуре. – М.: Наука, 2017. – 328 с.

27. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.

28. Левин Ю.И. Русская метафора: синтез, семантика, трансформация // Уч. Зап. Тартуского ун-та. 1969. Вып. 236, ч. IV. – С. 290-305.
29. Левин Ю.И. Русская метафора: синтез, семантика, трансформация // Уч. Зап. Тартуского ун-та. 1969. Вып. 236, ч. IV. – С. 290-305.
30. Левин Ю.И. Структура русской метафоры // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1965. Т.2. – С. 293-299.
31. Ли Цзин. Семантика цвета в китайской традиции. – Шанхай: Шанхайское культурное изд-во, 2020. – 215 с.
32. Ли Ян. Философия кибердаосизма. – Пекин: Изд-во «Социальные науки», 2023. – 178 с.
33. Ломоносов М.В. Риторика. – СПб., 1748.
34. Ма Тяньминь. Поэтика стихийности. – Гонконг: Изд-во Гонконгского университета, 2020. – 156 с.
35. Маслечкина С. В. Выражение эмоций в языке и речи // Вестник БГУ. – 2015. – №3. – С. 23-135
36. Меркулов И. П. Когнитивная наука // Новая философская энциклопедия в четырех томах. Т.2. – М., 2001.
37. Михельсон М.И. Русская мысль и речь: свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний. В 2 Т. Т.2. – М.: Терра, 1997. – 832 с.
38. Москвин В.П. Русская метафора: параметры классификации. // Филологические науки. – 2000. – №2.
39. Никитин М.В. Курс лингвистической семантики. – СПб.: РГПУ им. А.И.Герцена, 2007. – 819 с.
40. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., дополненное. – М.: ООО «ИТИ Технологии», 2006. – 944 с.
41. Петрова О.А. Растительные метафоры в восточной поэтике. – М.: Восточная литература, 2018. – 189 с.

42. Роджерс К. Метафора и эмоциональный интеллект. – СПб.: Питер, 2019. – 224 с.
43. Розенталь Д.Э. Справочник по русскому языку. Практическая стилистика. – М.: ОНИКС 21 век, 2001. – 371 с.
44. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов: Пособие для учителя. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1985. – 399 с.
45. Русский язык. Энциклопедия / Гл.ред. Ю.Н. Караулов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 1997. – 703 с.
46. Семенов В.В. Архетипы китайской мифологии. – М.: Ленанд, 2015. – 278 с.
47. Скляревская Г.Н. Метафора в системе языка. – СПб.: Наука, 1993.
48. Советский энциклопедический словарь. Гл. Ред. А.М. Прохоров. – М.: Советская энциклопедия, 1980.
49. Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира. Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. Отв. Ред. Б. А. Серебренников. – М.: Наука, 1988б. – С.173-204.
50. Телия В.Н. Типы языковых значений. Связанное значение слова в языке. – М., 1981.
51. Тимофеев Л. Метафора // Литературная энциклопедия: В 11 т. – М., 1929–1939. Т. 7. – М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.», 1934. – С. 233-234.
52. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1996.
53. Цзюйлу Фэйсян. Интервью журналу «Новая литература». – 2022. – № 11. – С. 44-47 с.
54. Цзюйлу Фэйсян. Речь на Пекинском литературном фестивале. – 2023. – № 3. – С. 10-13.
55. Чжан Вэй. Постконфуцианское фэнтези. – Пекин: Изд-во «Народная литература», 2022. – 176 с.

56. Чжан Вэй. Эволюция жанра сянься. – Пекин: Изд-во «Народная литература», 2019. – 234 с.
57. Чэнь Ли. Метафорические структуры в современной прозе. – Шанхай: Шанхайское литературное изд-во, 2021. – 215 с.
58. Чэнь Сяолун. Цифровая антропология и традиция. – Пекин: Изд-во Циньхуа, 2021. – 289 с.
59. Шмелев Д.Н. Проблемы семантического анализа лексики. – М., 1977. – 335 с.
60. Щерба Л.В. Опыт общей теории лексикографии // Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. – Л., 1974. – С. 265-304.