

81.0  
Ху22

В.К. ХАРЧЕНКО  
Е.Ю. КОРЕНЕВА

**ЯЗЫК  
ФРУСТРАЦИИ**



**В.К. ХАРЧЕНКО, Е.Ю. КОРЕНЕВА**

**ЯЗЫК ФРУСТРАЦИИ:**

**М. Лермонтов, М. Горький, О. Уайльд, С.Есенин**

**монография**

**МОСКВА**

**Издательство Литературного института им. А. М. Горького**

**2007**

от Харченко В.К.

УДК 81'276.16  
ББК 88.52  
Х 22

*Рецензенты:*

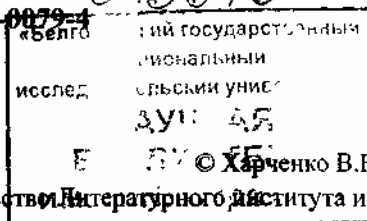
доктор филологических наук, профессор С.В. ЛЕБЕДЕВА,  
доктор филологических наук, профессор Т.Ю. САЗОНОВА,  
доктор психологических наук, профессор Н.И. ИСАЕВА.

**В.К. Харченко, Е.Ю. Коренева.** Язык фрустрации: М. Лермонтов, М. Горький, О. Уайльд, С. Есин. Монография. – М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2007. – 215 с.

Наряду с исследованием языка фрустрации по романам «Герой нашего времени», «Жизнь Клима Самгина», «Портрет Дориана Грея», «Имитатор» в монографии обобщаются данные ассоциативного эксперимента и анкетирования. В центре внимания – разработка теории языка фрустрирующей самонидентификации, а также определение места и значимости негативных аутохарактеристик в структуре языковой личности. Изложение строится по оси ключевых понятий: *аутокоммуникация, самонидентификация, аутообраз, фрустрация, страдающее «ego», внутренний негатив, снятие негатива.*

Авторская методика наблюдения и описания материала: от афоризма к заключенному в нем концепту и далее к метафоре – может быть востребована при исследовании других лингвистических тем. Выявленные на материале художественных текстов приемы снятия негатива могут быть актуальны для задач современной психолингвистики и социолингвистики.

ISBN 5-70-60-0079-4



ББК 88.52

## СОДЕРЖАНИЕ

### **Глава 1. ПРЕДПОСЫЛКИ И МЕТОДИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ ЯЗЫКА ФРУСТРАЦИИ**

§1. Ключевые понятия в их соотношении: аутокоммуникация, самоидентификация, аутообраз, фрустрация, страдающее «ego», внутренний негатив, снятие негатива .....	5
§ 2. Свидетельства состояний фрустрирующей самоидентификации в дневниках, письмах, интервью .....	12
§ 3. Высказывания о фрустрации в зарубежных источниках .....	15
§ 4. К истории и теории вопроса .....	18
§ 5. Метод анализа материала: афористика – микроконцептосфера – метафорика .....	35

### **Глава II. ЛИНГВИСТИКА ФРУСТРИРУЮЩЕЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

§ 1. Язык фрустрирующей самоидентификации и психология «лишних людей» в романе М. Лермонтова «Герой нашего времени» .....	44
§ 2. Языковое пространство формирования аутообраза в романе М.Горького «Жизнь Клима Самгина» .....	51

### **Глава III. РОМАН О. УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ» КАК ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ ФРУСТРИРУЮЩЕЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ**

§ 1. Корректировка перевода романа в аспекте доступа к иерархии темного и светлого в личности героя .....	64
§ 2. Афоризмы в системе авторских средств репрезентации концепта «ego». Парадоксы самоидентификации .....	79
§ 3. Триада концептов: ИСКУССТВО – ДОБРОДЕТЕЛЬ – ПОРОК. Сближение концептов СТРАХ и СОВЕСТЬ .....	84
§ 4. Диалоговость процесса самоидентификации. Динамика коммуникативных ходов в романе. Лексический спектр диалоговых реплик .....	100
§ 5. Депрессивы во внутренних монологах Дориана Грея. Целные реакции развертывания языка депрессии .....	109
§ 6. Прецедентные и пародийные тексты в аспекте лингвистики фрустрирующей самоидентификации: Гюисманс, Хиченз. Триада концептов: МУЧЕНИК – ФАВОРИТ – ПОЗЕР .....	114
§ 7. Мифологемная основа романа. Классическая интертекстуальность: Аполлон, Дионис, Антиной, Нарцисс .....	123

## **Глава IV. ЛЕКСИКА ФРУСТРАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

§ 1. Контексты с депрессивами в произведениях современной художественной прозы .....	128
§ 2. Языковые тактики снятия негатива в современном романе фрустрирующего сознания: С.Есин «Имитатор» .....	134

## **Глава V. АРХЕТИПЫ МЕТАФОРИЧЕСКОГО КОДА**

§ 1. Метафорическая парадигма деконструктивной аутокоммуникации. Градуальная шкала метафоры «не лучших сторон» ego .....	146
§ 2. ПОРТРЕТ .....	147
§ 3. ЗЕРКАЛО .....	156
§ 4. ТЕНЬ .....	168
§ 5. ЗВЕРЬ .....	172
§ 6. Обыденное восприятие фрустрирующей симптоматики: анкетирование и ассоциативный эксперимент .....	180
§ 7. К проблеме биполярности «двойника»: языковые лакуны .....	190

## **Заключение. ПЕРСПЕКТИВЫ ДАЛЬНЕЙШЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ ЯЗЫКА ФРУСТРАЦИИ .....**

195

**Использованная литература .....**

203

**Источники .....**

213

## Глава I. ПРЕДПОСЫЛКИ И МЕТОДИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ ЯЗЫКА ФРУСТРАЦИИ

### § 1. Ключевые понятия в их соотношении: аутокоммуникация, самоидентификация, аутообраз, фрустрация, страдающее «ego», внутренний негатив, снятие негатива

Широчайший спектр отрицательных эмоций: недовольство собой, скука, сомнение, обида, тоска, отчаяние, озлобление, агрессия, депрессия, неприязнь, зависть (список может быть детализирован и продолжен) – в традициях языка, языковых структурах репрезентируется прежде всего и главным образом на уровне ЛЕКСИКИ И ФРАЗЕОЛОГИИ, тогда как в спонтанном повседневном общении едва ли не большую информацию о переживаниях вообще – особенно переживаниях отрицательных – несут жесты, позы, мимика, а также сигналы эмоциональных переживаний – междометия. Однако, ставя проблему ЯЗЫКОВОГО анализа фрустрирующей самоидентификации, мы будем обращаться к лексическому составу языка в зеркале лексиконов, специфических глоссариев отдельных классических текстов, хотя одним только лексико-фразеологическим уровнем проблема не исчерпывается.

Под отрицательными переживаниями может пониматься совокупность переживаний, связанных с объективными причинами: утрата близкого человека, потеря имущества в результате грабежа или пожара, известие о неизлечимой болезни и т.п. Психологи подчеркивают, что в таких ситуациях человек вынужден приняться за так называемую «работу горя», которую он должен совершить сам. «Продолжительность реакции горя, очевидно, определяется тем, насколько усиленно индивид осуществляет *работу горя*, а именно выходит из состояния крайней зависимости от умершего, вновь приспособляется к окружающему, в котором потерянного лица (или фактора) больше нет, и формирует новые отношения. Одно из самых больших препятствий в этой работе состоит в том, что многие горящие люди пытаются избежать сильного страдания, связанного с переживанием горя, и уклониться от выражения эмоций, необходимого для этого переживания» (Краснова, Лидерс 2002: 183).

Подобные ситуации мы не рассматриваем, тем более что известен феномен, когда горе открывает красоту и достоинство личности и человек ведет себя лучше, чем при сонме мелких, вездливых неприятностей, исподволь разрушающих идеал возможного, но не состоявшегося в тех же ситуациях поведения. Как бы то ни было, но внутреннее зеркало, образ себя в момент горя может быть сохранен. В приведенной цитате значима вторая часть: важно *уметь выражать эмоции*, и эта мысль во многом определяет «лингвистику» фрустрации. В своем исследовании мы будем апеллировать только к тем отрицательным переживаниям, которые связаны с потерей себя изнутри, провалом самоидентификации, чувством «непонятной» тоски, апатии, депрессии или агрессии, то есть с «субъективным» восприятием отрицательных переживаний. Такое ограничение, очерчивание рамок исследования требует разработки соответствующей системы ключевых понятий.

Открывающий список термин *ауто-* или *автокоммуникация* дает возможность отойти от блока уже состоявшихся литературоведческих исследований, объединенных понятием АВТОИНТЕРПРЕТАЦИИ [Выделение прописными буквами здесь и далее, по всему тексту монографии, наше. – В.Х., Е.К.].

В предисловии к сборнику статей «Автоинтерпретация» читаем: “Мы выбрали привычное и терминологически прозрачное название «автоинтерпретация», хотя в статьях сборника речь не всегда идет именно о самоинтерпретации. Проблема, обсуждаемая в сборнике, может быть осмыслена и как автобиографизм, понимаемый в качестве маркированного литературного приема, указывающего на интенцию автора в художественном произведении, на его самопрезентацию (М.Медарич). Однако то же явление может быть понято как проблема метатекстуальности (сознания о собственном тексте), когда метатекст (сознание о тексте) выступает в форме автореференциальности, под которой понимается художественный прием, означающий, что автор и его поэтика суть предметы собственного текста (Д.Ораич Толич). Но объектом изучения может быть и другая грань той же проблемы метатекстуальности: авторефлексия может структурно породить «двойной текст» (текст и его комментарий), и тогда может идти речь об автотематизации” (Автоинтерпретация 1998: 3-4). Наше исследование не будет касаться ни вопросов автобиографизма, ни

вопросов автореференциальности и автотематизации. основополагающей идеей будет идея аутокоммуникации.

**АУТОКОММУНИКАЦИЯ**, или аутокоммуникация, – это внутренний диалог с собственным «я», осуществляемый в режиме внутренней речи человека и требующий, по мысли В. Леви, своей особой дипломатии (Леви 1988: 16-17).

С одной стороны, аутокоммуникация достаточно индивидуальна, оригинальна, неповторима, а с другой, зиждется на некоторых типологических признаках, позволяющих говорить об определенных правилах общения с собственным «эго». Проблематика аутокоммуникации сформулирована, в частности, в статье «Риторика внутри нас. Проблемы аутокоммуникации» (Харченко 2001: 90-94). Закрытость аутокоммуникации образует знаковое ее свойство.

Вместе с тем в социуме всегда возникает определенный параллелизм, даже изоморфизм аутокоммуникации отдельного говорящего и внешней, межличностной коммуникации, в силу чего теоретические достижения коммуникативной лингвистики вполне могут быть использованы при исследовании аутокоммуникативных процессов и процедур. По существу, аутокоммуникация – лингвистический синоним психологическому понятию РЕФЛЕКСИЯ (рефлексия как размышление о внутреннем). «Рефлексия – вечная сестра справедливости. Ее легко осудить, обозвав гамлетизмом, но как же тогда называть скоропалительные решения экспериментировать с человеческой судьбой? Рефлексия, как провизор, отмеряет доли вины. Прислушиваясь к себе, она всегда склонна простить» (С.Н. Есин. Гладиатор). В приведенном художественном определении рефлексии подчеркнута важность всегда «частных» ее аспектов для всего социума: рефлексия счастливо обращается механизмом понимания другого, других, хотя будто бы направлена целиком и полностью на понимание только одного «эго». В этом плане и привлекателен для нас термин «аутокоммуникация», своей внутренней формой нацеленный, с одной стороны, на аутообраз, а с другой – на коммуникацию с другими людьми.

**САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ**. Весьма значимым звеном в цепи ключевых понятий является понятие самоидентификации, которая представляет собой сложное, не только «итоговое», образование. С одной стороны, это перманентное самопознание как процесс, а с другой, – осмысление и использование в сфере своего внутреннего «я»



результатов этого процесса. Осознание своего «я» как знание-вывод никогда не является конечным. Сформировавшееся представление о себе может корректироваться, меняться под воздействием не только внешних, но и внутренних факторов, таких, как собственная языковая, психолингвистическая устремленность, направленность индивида. Идентификация, по мысли П. Рикера, осуществляется через язык, ибо «то, что мы называем идентичностью, есть в значительной степени языковая идентичность» - *identite* (Рикер 1996: 29). Как частный случай идентификации самоидентификация тем более не может осуществляться иными способами, кроме как языковыми. Проблему самоидентификации писателя в аспекте его творческого состояния в своей монографии рассматривает С.Н. Есин (Есин 2005).

Что же касается термина «самооценка», то мы не задействуем в работе этот термин потому, что по своей внутренней форме, достаточно прозрачной, самооценка близка к оценке, то есть к определенным шкалам характеристик. В исследовании «Самооценка в речи детей младшего школьного возраста» М.В. Дубровина опирается на структурно-аналитическое определение самооценки: «Самооценка – это измерение субъектом своих атрибутов (т.е. любых характеристик: свойств, качеств, сторон личности, действий и поступков, а также комплексных характеристик) по некоторой шкале, имеющей зоны приоритетов» (Дубровина 1994: 6). «...По своим выразительным средствам самооценка гораздо беднее оценки: в нашем материале не зафиксированы метафорические номинации, экспрессивные инновации, мало используется оценочных ФЕ <...> каждая возрастная группа детей характеризуется определенным отставанием в использовании языковых средств и способов выражения самооценки по сравнению с оценкой (Дубровина 1994: 12). Как видим, даже на детском материале зафиксировано существенное отставание языка самооценки от языка оценки. Мы используем более сдержанное понятие самоидентификации, не претендующее на четкость оценочного шкалирования и предполагающее комплексность восприятия «ego».

**АУТООБРАЗ.** Под аутообразом будем понимать присутствующий в сознании (хотя далеко не всегда осознаваемый!) образ «эго», внутреннее «я» говорящего. При всей важности этого феномена его начинают замечать, как правило, в драматических ситуациях обиды, унижения, тоски, агрессии и т.п. «Представление о себе – это не са-

мооценка, не самоуважение, не самоанализ, это именно представление, другого слова не скажешь. Представление, внутренний образ самого себя. Я – образ. Наше внутреннее нравственное лицо, в которое мы иногда и не вдумываемся и не всматриваемся – ведь не всякий же любит смотреться в зеркало. Но свое лицо чувствует каждый» (Соловейчик 1987: 286).

**ФРУСТРАЦИЯ.** Для данной работы это ведущий термин, означающий всю совокупность драматических для личности, подчас разрушительных, негативных переживаний, связанных не столько с внешними причинами, сколько с внутренним вялотекущим кризисом «я», кризисом основы мировосприятия и поведения. «В 1939 году пять авторов, так называемая Йельская группа, опубликовали книгу под названием «Фрустрация и агрессия» (“Frustration and Agression”) <...> Под фрустрацией они подразумевали такое положение, когда достижение цели заблокировано... Фрустрация всегда ведет к той или иной форме агрессии; агрессия всегда является следствием фрустрации <...> Критики заявляли, что фрустрация не всегда ведет к агрессии, что наблюдаются другие реакции – слезы, бегство или апатия» (Сухов 2004: 134-135).

При всей своей подчеркнутой терминологичности само слово «фрустрация» в настоящее время получает все большее распространение. Ср. современные высказывания: «Телевизор оказывает фрустрирующее воздействие. Лучше играть, чем смотреть телевизор» (Хохлова 1998: 90), или такой лозунг, как «Образование без фрустрации», или, например, пояснение, которое приводит в книге афоризмов П.С. Таранов: «... тревожность, отчаяние, гнев, или, по-научному, фрустрации» (Таранов 2000). Приведем также афористическое высказывание известного политика прошлого: «Жизнь не простая штука. Ее нельзя прожить без впадения во фрустрацию и цинизм, если у вас нет великой идеи, которая поднимает вас над личной убогостью, слабостью, над всеми основами» (Л. Троцкий [www](http://www)). В словаре иностранных слов Л.П. Крысина указано, что фрустрация – это обман, провал, неудача, срыв; психологический термин: это психологическое состояние, возникающее в ситуациях разочарования, неосуществления какой-либо значимой для человека цели, потребности и проявляющееся в гнетущем напряжении, тревожности, чувстве безысходности (Крысин 2000: 772).

Понятие фрустрации включает в себя систему непосредственных проявлений, среди которых есть известные психофизиологичес-

кие феномены: нарциссизм, нарциссическая травма. Одним из крайних проявлений фрустрирующей самоидентификации может быть так называемая «нарциссическая травма». Нарциссическая травма – термин, обозначающий психологическое травмирование чьей-то существенной части «Я». «Такой удар по чувству самоидентичности обычно понижает самооценку и вызывает чувства оскорбленности, позора и гнева» (Ребер 2001: 483).

В современной психологии наблюдается весьма взвешенное и тонкое отношение к отрицательным переживаниям, что приходится учитывать и при сугубо лингвистическом подходе к материалу. Одним лишь вытеснением отрицательных переживаний проблема самоидентификации отнюдь не решается. Актуальность и современность этой проблемы подчеркивает М. Жамкочьян: «В нашей стране сейчас вообще велика потребность в самодостаточности. Люди уж очень зависимы, начиная с эмоциональной зависимости от матери. Это – тяжелый груз, особенно у мужчин. Кроме того, сильна зависимость от вбитых с детства ограничений. Обеспеченные, преуспевающие мужчины идут к психотерапевтам с тем, что они добились всего, а полноценного восприятия жизни у них нет. И приходится возвращать людям их же собственные чувства. Им вбили, что на чувства надо наступать, что мужчина не должен расстраиваться, жаловаться... В результате он так зажат внутри себя! А без этих так называемых отрицательных эмоций не может быть ни наслаждения положительными эмоциями, ни вообще душевной глубины. Все это взаимосвязано» (Жамкочьян 2005: 42).

**СТРАДАЮЩЕЕ «ЕГО».** Необходимость этого термина обусловлена тем, что традиционное обозначение «темные стороны личности» не содержит семы «страдание», тогда как потребность в страдании составляет серьезный мотив пересмотра внутренней структуры, что особенно замечают и подчеркивают творческие личности. В предисловии к Словарю богатств русского языка опубликован ряд высказываний, свидетельствующих о проявлениях «темного» и «плохого» в признаниях писателей-классиков. Так называемая «печаль творческих натур» – своего рода плата за талант, за возможность проникновения в скрытые слои жизни (Харченко 2003: 23).

**ВНУТРЕННИЙ НЕГАТИВ.** Этот термин можно использовать и как синоним к термину «страдающее эго», и как понятие более уз-

кое. Последнее предпочтительнее. Под внутренним негативом понимаем комплекс переживаний, нацеленных на отрицание, подчеркнутое неприятие кого-либо, например вполне определенных лиц из числа знакомых. Внутренний негатив – это неприязнь к кому бы то ни было, подчас будто бы ничем не мотивированная. Подобная информация нередко носит компрометирующий характер, «вычитывается» из дневниковых записей, писем. На обыденном языке внутренний негатив вербализуется просторечными фразеологизмами: «я его не перевариваю», «глаза бы его не видели» и под.

**СНЯТИЕ НЕГАТИВА.** Это процедурный термин, преимущественно используемый в психоделических практиках. Под снятием негатива понимается разовая или системная операция переосмысления случившегося, нацеленная на устранение или уменьшение фрустрирующей компоненты текущего, сиюминутного самосознания личности. Так, в книге “Вербальное утешение” рассматривается возможная опора на изоморфизм ситуаций, когда прецедентная ситуация рассматривается как метафорическое основание реального снятия остроты проблемы: “Если оптимизм утешающего в отношении перспективы базируется на личном опыте и исходит из наложения на существующую ситуацию других, сходных с ней ситуаций, которые в свое время благополучно разрешились, то мы имеем дело со стратегией изоморфизма. Стратегия изоморфизма предполагает наличие у утешающего богатого опыта, который позволил бы ему успешно создать и изложить терапевтическую метафору... <...> В качестве контекста для составления метафоры могут быть использованы эпизоды из жизни как самого утешающего, так и из жизни других людей, являющихся достаточно авторитетными для утешаемого” (Ханский 2001: 35-36). Однако степень авторитетности аналога, на наш взгляд, не столь важна, сколь важен сам факт прецедента, переживания подобного и даже худшего. В рамках данного исследования мы, как правило, если и касаемся процедуры снятия негатива, то лишь как временного облегчения. Следуя логике своего развития, выбранные для анализа художественные образы (Дориан Грей, Печорин, Клим Самгин, Семираев) вновь и вновь оказываются в невыносимом плену деконструктивных эмоций. Вопросом о языковых приемах снятия негатива завершается разработанная нами анкета.

Очертив систему необходимых для понимания «темы и идеи» исследования рабочих понятий, мы можем перейти к истории разработки вопроса, однако в подтверждение остроты и злободневности проблемы хотелось бы привести некоторый материал в виде цитатных слоев. Приглашением в проблему могут служить свидетельства феномена фрустрирующей самоидентификации, представленные в письмах, дневниках, интервью, а также высказывания о фрустрации зарубежных авторов.

## § 2. Свидетельства феномена фрустрирующей самоидентификации в дневниках, письмах, интервью

Приведем подборку высказываний писателей, историков, философов, священнослужителей, литературоведов, подтверждающих психологическую значимость феномена фрустрирующей самоидентификации.

Хуже всего то, что на меня часто находит *грусть неизъяснимая*, безо всякой причины, и нервы мои *раздражены до крайности* (Н.М. КАРАМЗИН, конец ноября – начало декабря 1823 г. // Новый мир. – 1983. – № 3. – С. 218.).

Отчаяние приводит к великим откровениям, и кто не испытал его, тому они не доступны. Вам нужно подняться на новую ступень, чтобы стать выше его. Терпите, уясняйте свое сознание, научайтесь новым мыслям и будьте уверены, что Бог всегда с Вами. Впрочем, я напрасно стараюсь в коротеньком письме подействовать на вас. Так это не делается. Вы сами должны трудиться и спасти себя, – иначе Вас никто не спасет (Письмо Н.Н. СТРАХОВА В.В. Розанову 5 января 1890 г.).

МОЛЬЕР, драматург и юморист, был подвержен ипохондрии; ту же участь разделяли ТАССО, ДЖОНСОН, СВИФТ, БАЙРОН, БЕТХОВЕН и другие. ... Действительно, тяжела расплата за отличие; оно окупается трудом и мозговой работой, дается путем самопожертвования, беспокойства, зачастую ценой страданий. Гений – достояние славы, нередко бывает достоянием скорби (Самуэль Смайлс. Переутомление и другие писательские недуги // Студенческий меридиан. – 2003. – Ноябрь. – С.57).

У меня три главные недостатка: 1) бесхарактерность, 2) раздражительность и 3) лень, от которых я должен исправляться. Буду со

всевожможным вниманием следить и за этими тремя пороками и записывать (Л.Н.ТОЛСТОЙ. Дневники. ПСС. Т. XIX. Запись от 15 августа 1854 года). Апатия, грусть, уныние. Но не грустно мне. Впереди смерть, то есть жизнь, как же не радоваться? (Запись от 31 октября 1889 года).

А жизнь нам дала так много. И здоровье, и любовь, и детей, и довольство, и прекрасную умственную жизнь ЛЬВА НИКОЛАЕВИЧА – из всего он сделал почему-то одни страдания. Даже писать, творить что-либо он часто не мог от какой-то тоски... (С.А. Толстая).

Однако самое оригинальное у ПАСА – в другом. Опыт одиночества он необычайно сильно соотносит с опытом священного, в котором главное – не «позитивный» контакт с божеством, а именно «негативное» чувство (бого)оставленности: «...состояние самоотрицания предшествует позитивным чувствам»... (Книжное обозрение. – 2000. – 25 декабря).

В сознании церковного человека опасливое отношение к соблазнам искусства – явление очень нередкое, не чужд ему и ФУДЕЛЬ, когда пишет сыну, начинающему филологу, что он выбрал себе интересную, «но и очень опасную специальность» (Новый мир. – 2002. – № 7).

От слишком большого – даже счастливого – изливания жизни потом наступает меланхолия. (А.ПЛАТОНОВ. Записные книжки. Материалы к биографии. 2 изд. М.: ИМЛИ РАН, 2006. – С.185). Вместо того, чтобы надорвать свое сердце на работе, они надорвали его переживаниями (Там же. С.231).

Обиду нельзя стереть усилием воли, ее можно стереть кулаком или легкомыслием (М.М.ПРИШВИН. ПСС. Т.8. – С.632).

...ПОЭТ ставит эксперименты над собственной жизнью. Ходасевич пишет, что это была страшная, иссушающая погоня за эмоциями. А зачем? Чтобы потом выразить их в своем творчестве. Говоря современным языком, это была стратегия поведения. Это то, что и сейчас в поэзии не изжито и до сих пор калечит судьбы. (Вопросы литературы. – 2002. – Март-апрель. – С. 200-220).

Счастье твое, ежели есть у тебя опора в жизни – брат или друг. Может случиться, что опора эта изнемогла, надорвалась, потому что слишком велик воз везла. Здесь надобно заметить, что «творческая

личность» всегда считает себя замученной. «Творческой личности» никогда не придет в башку мысль: не я ли вымотал душу у близких моих? ... Бывает, живет человек преутомленно. Не беда, что дышит кирпичом, асфальтом, бензином. Беда, что внутри человека – печаль неизбывная. От городского пыльного удушья можно вырваться. А слезную тучу везде с собой понесешь (Б.В.ШЕРГИН. Из дневников // Новый мир. – 1988. – № 1. – С.136-137, 145).

КОНЕЦКИЙ же, писатель настоящий, знал, ценой какого эмоционального потрясения дается погружение в человеческую боль и каких усилий стоит иногда одна-единственная фраза. <...> “Возраст называется и в том, что все и все, что и кого я вижу вокруг, мне докучает и меня раздражает. Мне не о ком сказать хорошее от чистого сердца“ (Звезда. – 2002. – № 4. – С.210).

«Последнее время я чувствую, что впал в какое-то сильное озлобление, от которого никак не могу избавиться. Я, может, и в Самару-то к вам специально за тем и завернул, чтобы ваша волжская ширь помогла мне освободиться от этой злобы...» - сказал он [В.АСТАФЬЕВ] тогда во время импровизированного обеда (Наш современник. – 2005. – № 1. – с. 248).

ГЛЕБ ШУЛЬПЯКОВ о романе Дмитрия Бавильского «Ангелы на первом месте»: «Роман о беззащитности одинокого человека перед лицом собственных иллюзий. Избавиться от которых можно только с помощью более агрессивной иллюзии» (Новый мир. – 2005. – № 5. – С. 206).

«Начинаю читать, когда появляется безвыходность. Бывает так – себя теряешь... Для меня чтение – это способ обрести самого себя, прийти в сознание...» (О. ПАВЛОВ. Я пишу инстинктом. Беседы вела Т. Бек // Вопросы литературы. – 2003. – № 5. – С.203).

«А губительна любовь потому, что, работая с эмоциями (а творчество – это в первую очередь работа с эмоциями, вне эмоций никакое творчество невозможно), писатели воспринимают мир гораздо острее, чем люди других профессий <...> Это просто особенность профессионального творческого состояния. Особенность, достаточно неприятная для носителя такого профессионального состояния и, однако, необходимая – иначе подобного состояния у автора вообще не будет. Вот в чем тут дело. То, что для человека всякой другой профессии, уже, как правило, защищенного опытом жизни от лишних переживаний, явля-

ется лишь неприятностью и потрясения не вызывает, для писателя, который, чтобы остаться писателем, вынужден жить эмоциями, сокрушительно и зачастую представляет трагедию» (А. СТОЛЯРОВ: А. Мелихов, А.Столяров. Небесное и земное // Октябрь. – 2001. – № 6).

Весьма философичный писатель и вместе с тем мастер напряженного сюжета РОБЕРТ ПЕНН УОРРЕН замечает: «В каком-то смысле... писательское дело – экспериментальное, в нем выясняются пределы возможного... Эксперимент, как принято его определять, – это вопрос, поставленный природе, что справедливо и в применении к серьезной литературной работе. ...Писатель не работает дедуктивно... он пытается отыскать ценности в процессе проб и ошибок... Весь этот процесс – один длительный эксперимент над ценностями» (Новый мир. – 1999. – № 12. – С.221).

Мы привели лишь несколько, причем весьма узнаваемых, схожих по интонации фрагментов, свидетельствующих о том большом месте в сознании языковой личности, тем более творческой личности, которое занимает состояние фрустрации.

### § 3. Высказывания о фрустрации в зарубежных источниках

Приведем теперь мнения зарубежных авторов, также подчеркивающих прежде всего значимость состояния фрустрации для человека. [Перевод выполнен Е.Ю. Кореновой].

<i>Высказывание</i>	<i>Перевод</i>	<i>Автор</i>
I've come to believe that all my past failure and frustration were actually laying the foundation for the understandings that have created the new level of living I now enjoy.	Я прихожу к выводу, что все мои прошлые ошибки и фрустрация на самом деле составили основу моего миропонимания, создавшего для меня новый уровень жизни, которым я наслаждаюсь.	Энтони Робинс
You must have long term goals to keep you from being frustrated by short term failures.	У человека должны быть великие цели, которые бы хранили его от мелких неудач.	Чарльз Нобель

Our fatigue is often caused not by work, but by worry, frustration and resentment.	Наша усталость обычно вызвана не работой, но тревогой, фрустрацией и чувством обиды.	<b>Дэйл Карнеги</b>
We inevitably doom our children to failure and frustration when we try to set their goals for them.	Мы неизбежно обрекаем наших детей на неудачи и фрустрацию, когда пытаемся поставить за них цели.	Д-р Джесс Лэйр
I am as frustrated with society as a pyromaniac in a petrified forest.	Общество воздействует на меня настолько, что я веду себя, как пироман в засохшем лесу.	А. Уитни Браун
Lack of discipline leads to frustration and self-loathing	Недостаток дисциплины приводит к фрустрации и самобичеванию.	Мари Шапиан
A belief in hell and the knowledge that every ambition is doomed to frustration at the hands of a skeleton have never prevented the majority of human beings from behaving as though death were no more than an unfounded rumour.	Вера в ад и сознание того, что каждое дерзание изначально приговорено к фрустрации, не предотвращает большинство человеческих существ от поведения, предполагающего смерть не более чем необоснованным заявлением.	<b>Олдос Хаксли</b>
A life of frustration is inevitable for any coach whose main enjoyment is winning.	Фрустрация неизбежна для любого тренера, для которого главное удовольствие – побеждать.	<b>Чак Нолл</b>
All that is necessary to break the spell of inertia and frustration is this: Act as if it were impossible to fail. That is the talisman, the formula, the command of right-about-face which turns us from failure towards success.	Все, что нужно для того чтобы преодолеть заклятье бездействия и фрустрации, это: вести себя так, как если бы вам было бы невозможно потерпеть неудачу. Это талисман, формула, правило, которое резко меняет курс от невезения к успеху.	<b>Дороти Бронд</b>

Every thought derives from a thwarted sensation.

The torment of human frustration, whatever its immediate cause, is the knowledge that the self is in prison, its vital force and “mangled mind” leaking away in lonely, wasteful self-conflict.

It is the awareness of unfulfilled desires which gives a nation the feeling that it has a mission and a destiny.

If you wish to be a leader you will be frustrated, for very few people wish to be led. If you aim to be a servant you will never be frustrated.

Everything is a gift of the universe—even joy, anger, jealousy, frustration, or separateness. Everything is perfect either for our growth or our enjoyment.

Shallow understanding from people of good will is more frustrating than absolute misunderstanding from people of ill-will.

Fundamentally, all writing is about the same thing; it's about dying, about the brief flicker of time we have here, and the frustration that it creates.

Каждая мысль рождается из противоречивого чувства

Мученичество человеческой фрустрации, что бы ни было его первопричиной, есть знание того, что самость находится в темнице, что ее жизненная сила и «искалеченный разум» вызывают ни к чему не приводящий конфликт.

Ощущение, что у нации есть миссия и судьба, вызвано осознанием неосуществленных надежд.

Если ты хочешь быть лидером, ты всегда будешь испытывать фрустрацию, потому что немногим людям нравится, когда их ведут за собой. Если твоя цель быть слугой, у тебя никогда не будет фрустраций.

Все является подарком вселенной – даже радость, гнев, ревность, фрустрация или одиночество. Все способствует нашему развитию или удовольствию.

Слабое понимание тебя хорошими людьми более обидно, чем абсолютное непонимание тебя плохими.

В основном вся литература – об одном и том же: о смерти, о быстротечности нашего времени и о фрустрации, которую это все вызывает.

Е. М. Сиоран

Элизабет Дрю

Эрик Хоффер

Фрэнк Ф. Уоррен

Кен Киз

Мартин Лютер  
Кинг

Мордекай Рихлер



I was frustrated out of my mind, trying to figure out the will of God. I was doing everything but getting into the presence of God and asking Him to show me.

Когда я пытался определить волю Бога, у меня началась фрустрация. Я делал все, чтобы ощутить присутствие Божье и попросить указать мне Его волю.

Пол Литл

It is silly to call fat people “gravitationally challenged” – a self-righteous fetishism of language which is no more than a symptom of political frustration.

Глупо говорить, что «гравитация бросает вызов толстякам». Это фетишизм языка, убежденного в своей правоте, который на самом деле является не более чем симптомом политической фрустрации.

Терри Иггтон

Absence from whom we love is worse than death, and frustrates hope severer than despair.

Отсутствие взаимности тех, кого мы любим, хуже смерти и вызывает надежду, которая хуже, чем отчаяние.

Уильям Коупер

Laughter and tears are both responses to frustration and exhaustion. I myself prefer to laugh, since there is less cleaning up to do afterward.

Смех и слезы – это два ответа на фрустрацию и истощение. Сам я предпочитаю смеяться, так как потом остается меньше чего убирать.

Курт Воннегут

Maturity is the ability to think, speak and act your feelings within the bounds of dignity. The measure of your maturity is how spiritual you become during the midst of your Frustrations.

Зрелость – это способность думать, говорить и чувствовать в рамках своего достоинства. Мера вашей зрелости зависит от того, насколько вы духовно обогатились в периоды ваших фрустраций.

Автор неизвестен

#### § 4. К истории и теории вопроса

Возникает вопрос, благодаря каким направлениям в развитии современного гуманитарного знания стала возможной сама постановка проблемы исследования языка фрустрации и, в частности, фрустрирующей самоидентификации языковой личности.

Первое направление – ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ, оно связано с достижениями отечественной и зарубежной психологии по проблемам депрессии, агрессии, самоидентификации, фрустрации.

Так, например, в своей книге «Агрессия» Р. Бэрн и Д. Ричардсон определяют агрессию как «сложное, многомерное социальное явление, бытующее в разных категориях», чем обусловлен различный подход к интерпретации агрессии: теория инстинкта (З. Фрейд), теория фрустрации – агрессии (Дж. Доллард), когнитивная теория – модель образования новых когнитивных связей (З. Берковиц), теория социального научения (А. Бандура) (Бэрн, Ричардсон 1997: 29). Исследователи выделяют неdestructивную агрессию, то есть «настойчивое, невраждебное, самозащитное поведение, направленное на достижение цели и тренировку, и враждебную destructивность (механизм ее генерирования или мобилизации существует с самого начала жизни ребенка) (Паренс 1997: 12-13), то есть злобное, неприятное, причиняющее боль окружающим поведение, вызванное, как правило, по мысли Э. Финка, неуправляемым страхом. Таким образом, Э. Фромм замечает следующее: «Если destructивная агрессия есть признак бездуховности, то конструктивная или позитивная – энергетический импульс, огонь жизни и работы духа» (Цит. по: Ремезова 1999: 22). В своей статье «К проблеме изучения агрессии в школе» Е.В. Киоссе пишет: «Помимо упомянутых выше понятий [речь шла об агрессивности и враждебности], от которых следует отличать агрессию, особый случай представляет самоагрессия (или аутоагрессия), направленная на себя. Проявлениями самоагрессии может быть неоправданно заниженная самооценка, неуверенность в себе и недоверие к окружающим, плохое настроение, нарушение гармонии общения в результате создания напряженной коммуникативной обстановки» (Киоссе 2006: 126).

Исследование психического негатива проводилось в русле комплексного исследования «всей» эмоциональной природы человека. Так, К.Э. Изард выделяет следующие базовые эмоции, причем отрицательные (8 из 11) преобладают: радость, удивление, печаль, гнев, отвращение, презрение, страх, горе, вина, интерес, стыд (Изард 1999: 41). Р. Плутчик рассматривает восемь базисных эмоций, из которых четыре отрицательные: одобрение, гнев, ожидание, отвращение, радость, страх, печаль, удивление (Plutchik 1994: 35). На основе изучения лицевой экспрессии П. Экман и В. Фризер выделяют шесть первич-

ных эмоций: гнев, страх, отвращение, удивление, печаль, радость. Четыре из шести отрицательные. (Ekman, Frieser 1999: 41). Едва ли не в каждом базовом комплексе преобладают отрицательные эмоции, что не может быть случайностью.

Психология далеко продвинулась в плане исследования эмоциональной сферы личности, и некоторые результаты таких исследований опровергают мнение социума. Так, например, установлено, что компьютерные игры отнюдь не повышают уровень агрессивности пользователей. Здесь не устанавливается сколько-нибудь значимая зависимость. Дмитрий Вильямс и Марко Скорич провели первое долгосрочное исследование влияния онлайн-игр на степень агрессивности. Участники эксперимента характеризовались широкой возрастной амплитудой: от 14 до 68 лет. Повышения агрессивности не фиксировалась (Новый мир. – 2006. – № 8. – С.203).

Приведем другой, противоположный по знаку пример, также опровергающий расхожие мнения о причинах агрессии.

По наблюдениям психолога Маргариты Жамкобян, творческое развитие детей в Пироговской школе с подбором талантливых педагогов, школе, основанной еще о.Александром Менем, уже в начальных классах неожиданно обернулось ростом у детей зависти друг у другу, ярко выраженной агрессии. Возникла необходимость подключить к учебно-воспитательному процессу специалиста-психолога (Знание – сила. – 2005. – № 12. – С.40-41).

Всего только два научно зарегистрированных факта (в пространстве компьютерных «стрелялок» и при активном проявлении творческого «я» в начальных классах) свидетельствуют, что с «понятной», «прозрачной» агрессией далеко не все понятно и просто. В этом плане помощниками психологов издавна выступали писатели-классики, умевшие на художественном материале опровергать устоявшиеся и столь часто никем не проверяемые мнения. Авторитетнейший ученый, З. Фрейд считал, что все, что открыли психологи, задолго до них открыли писатели и поэты. «Его любовь к литературе ушедших времен, так же как и наследию различных древних культур, давала возможность подтвердить универсальную природу психоаналитических находок. В течение всей жизни его поддерживала уверенность, что открытия, сделанные в специфических условиях клинических наблюдений, имеют общий характер, а предвестников этих открытий

можно найти и в древних культурах, и в трудах великих писателей западной цивилизации» (Франкл 1998: 12-13). Не случайно в кабинете ученого висели портреты не только психологов, но и писателей.

Второе направление гуманитарного знания, накопившее ценные сведения по симптоматике фрустрации, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЕ, связано с разработкой концептуального исследования феномена «лишних людей». В описание переживаний таких героев включаются симптомы недовольства собой, скуки, немотивированной жестокости, «страдающего его». На материале англоязычной литературы проблематику «байронического героя» исследовали: М.П. Алексеев 1982, Н.Я. Дьяконова 1974, 1975, 1994, А.А. Елистратова 1956, В.М. Жирмунский 1978, Е.И. Клименко 1960, А.А. Чамеев 1994 и др. На материале русской литературы указанная проблематика отражена в работах В.А. Мануйлова 1975, 1976, Н.Н. Наумовой 1961, С.М. Петрова 1973, П.Г. Пустовойта 1957, а также в коллективной монографии «Русский романтизм» (Русский романтизм 1974). В «историю вопроса» значительный вклад внесли, таким образом, литературоведы, посвящавшие исследования проблеме лишнего человека с его непонятым для окружающих негативом, депрессией, перемежающейся с агрессивной или приближающейся к ней.

Советская традиция исследования художественного текста в силу идеологического контроля не могла позволять потенциальному автору-литературоведу подробно исследовать состояния тоски, депрессии, отчаяния, «озверения», агрессии – тот совокупный негатив, который переживается отнюдь не только «плохими» героями, тем более что состояния эти весьма и весьма узнаваемы.

Только в 90-е гг. XX в. стали появляться монографические работы, раскрывающие феномен фрустрирующего сознания. Так, литературоведческое описание фрустрирующей самоидентификации привело к серьезной разработке теории исповедального слова. В своей монографии «Архитектоника исповедального слова», включающей такие разделы, как «О становлении и развитии идеи исповеди в русском и европейском духовном опыте», «Россия как тип исповедальной культуры», «Музыка как модель исповедального дискурса» и др., М.С. Уваров приходит к выводу: «Как мне представляется, можно выделить следующие основные формы проявления исповедального слова в культуре: исповедь как вопрошание-к-Богу; исповедь как вопрошание к-самому-себе; исповедь как вопрошание-к-себе-другому; исповедь как воп-

рошание-к-себе-в-другом; исповедь как вопрошание-к-другому; исповедь как вопрошание-к-«свободе-жалости»; исповедь как форма художественного (эстетического) самовыражения» (Уваров 1998: 223). Представлена весьма основательная интерпретация «страдающего ego», выхода фрустрирующей самоидентификации на поверхность спасительно-спасающего жанра откровения, исповеди.

Третье направление в истории и теории исследуемого вопроса – язык фрустрации – ПАТОГРАФИЧЕСКОЕ. Анализ патографических текстов русской культуры обозначил такой симбиоз типов знания, как объединение медицины и литературы. «Новейшее издание “The American Heritage Dictionary of the English Language” (2000) определяет «патографию» в двух значениях: «1. Ретроспективное, обычно врачебное, исследование возможного воздействия и последствий болезни на жизнь и творчество исторического лица или группы лиц. 2. Особый жанр биографии, акцентирующий негативные стороны в личной жизни и труде описываемого лица, будь то неудача, невзгода, болезнь и трагедия». Термин «патография» в таком – этимологически буквальном – понимании <...> имеет в виду «картину болезни» в широком смысле: описание болезни пациентом (в этом случае, как это делает Томас Каузер, оно иногда определяется термином «автопатография»), врачом и (или) сторонним рассказчиком, например – автором художественного произведения...» (Богданов 2005: 10).

В цитируемой монографии подробно рассматриваются такие аспекты, как поливалентная (в отличие от унитарной) этиология заболевания, интерес к гуманитарным импликациям медицинской профессии, репрезентация боли в искусстве, фигура «травмированного рассказчика», патографический дискурс русской культуры, литература как инструмент коллективной самомифологизации, интерес к тератологии и музеефикации уродств, профессионализм и шаманство врачей и мн. др. Подчеркивая ценность данного издания, отметим, что лингвистическая сторона патографического дискурса осталась в стороне, хотя язык рассказа о болезни, о страхе перед смертью, язык самоанализа в ситуации заболевания весьма красноречив, даже когда стандартен и скуп в своих проявлениях. К.А. Богданов затронул столь широкий круг вопросов союза литературы и медицины, что было бы несправедливо упрекать автора за то, что анализ языка отрицательных, в том числе депрессивных переживаний, остался за рамка-

ми осуществленного автором глубокого и интересного исследования.

Полагаем, однако, что тематика болезни, смерти, уродств, ошибок врачей – все это, хотя и вызывает фрустрирующие реакции, но составляет особую, отдельную тему для возможных лингвистических исследований. См., в частности: Сьюзен Сонтаг. Болезнь как метафора (Сонтаг 2003), А.Ш.Тхостов. Болезнь как семиотическая система (Тхостов 1993); Ф.Хуземан. Об образе и смысле смерти (Хуземан 1997); Проблематика смерти в естественных и гуманитарных науках (Проблематика смерти... 2000). Мы же будем говорить далее о переживаниях здорового человека, но переживаниях настолько болезненных, острых, затрагивающих сердцевину личности и ее психического равновесия, что даже у самих героев иногда (нередко) возникают мысли о симптомах начинающихся душевных заболеваний.

По-видимому, любое отрицательное переживание в силу заложенного в нем потенциального деконструктивизма ТРЕБУЕТ ЯЗЫКОВОЙ ПРОРАБОТКИ – названия и интерпретации – именно потому, что недооценка предупреждающей эмоции может весьма отрицательно повлиять на бытие личности.

Парадокс проблемы заключается в том, что и философы, и психологи, и психотерапевты традиционно рекомендуют индивиду не замыкаться на отрицательных переживаниях, «не замечать» их, однако индивиды только их, как правило, и замечают.

Вместе с тем известны исследования, постулирующие, что все чувства разрешены, действия ограничены (д-р Джайнот. Цит. по: Адель Фабер, Элен Мазлиш. Свободные родители свободных детей: 108-113), что конфликты и ссоры необходимы. «Вот почему между близкими людьми ссоры даже полезны – в огне ссоры сгорает весь мусор обид, недоразумений, накопившийся иногда задолго. И, после взаимного объяснения и исповеди, наступает чувство полной ясности и спокойствия – все выяснено, ничего не тяготит. Тогда развязываются высшие способности души и, общаясь взаимно, договариваешься до удивительных вещей, достигается полное единодушие, единомыслие» (Ельчанинов 1996: 60).

Даже высокообразованные люди не владеют адекватными языковыми приемами интерпретации собственных депрессивных или близких к ним состояний. В статье «Спасите наши души...» Р.М. Фрумкина рассказывает, что в США проводится общенациональный день «Внима-

ние, депрессия!», когда каждый может обратиться к врачу в специально открытых пунктах. Депрессию в Америке считают социальной болезнью, как в СССР считался туберкулез легких. *Доводилось ли вам слышать «Знаешь, я совершенно счастлив»? <...> Мы боимся строить планы на будущее, и это тоже культурная доминанта!* «В Америке не принято быть несчастным, у нас – не принято быть счастливым» (Фрумкина 2004: 196). Как видим, несмотря на возникновение и развитие целого направления (патографического), психология восприятия фрустрирующих симптомов нередко высвечивает вопиющую и опасную по своим последствиям, как иллюстрирует в своей статье Р.М. Фрумкина, безграмотность трактовки подобных симптомов.

Таким образом, можно утверждать, что и психология, и литературоведение, и патография (литература + медицина) серьезными усилиями уже подготовили благодатную почву для чисто лингвистического подхода к ситуациям «страдающего его», хотя чистым лингвистический подход называть преждевременно: он неминуемо будет носить следы и психологического, и литературоведческого, и патографического подходов, добавляя к сформировавшемуся, пронизанному междисциплинарными связями компедиуму знаний «показания языка» и анализируя эти показания.

Так, к патографическому направлению приближается лингвистическое исследование так называемой медицинской метафоры, проведенное С.В. Лебедевой и О.С. Зубковой. Авторы вводят термин медицинской метафоры и исследуют восприятие таких метафор, как «осень сердца», «синдром шевалье», «синдром Красной Шапочки» и т.п., подчеркивая, что в текстах клинической психологии и психиатрии в качестве источников метафоры преобладают имена собственные (Лебедева, Зубкова 2006).

Среди ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ направлений исследования, концентрированно и последовательно подготовивших возможность постановки проблемы фрустрирующей самоидентификации, мы выделяем следующие четыре блока исследований: лингвистику эмотивную, коммуникативную, когнитивную и «метафорическую», причем буквально каждое из несколько условно обозначенных направлений в плане исследования фрустрирующей самоидентификации вполне может претендовать на роль ведущего.

Рассмотрим некоторые, имеющие отношение к предмету исследования достижения эмотологии, коммуникативной лингвистики, лингвокогнитологии и риторики.

Специалисты по изучению вербализации эмоций уделяют большое внимание негативным, отрицательным эмоциям в аспекте их репрезентации в языке. Большой вклад в развитие ЭМОТИВНОЙ ЛИНГВИСТИКИ внесли такие ученые, как Р.М. Фрумкина, М.И. Лазариди, В.И. Шаховский, Д.А. Романов, которые в свою очередь опирались на труды психологов и лингвистов прошлого. Приведем ряд высказываний в пользу эмоций вообще и отрицательных в частности. «Мы создаем мир с помощью нашей психики» (Фрумкина 1999: 28). «...Человеком движет не сознание, не рациональность, а эмоция» (Шаховский 2003: 7). М.И. Лазариди, хотя и пишет о том, что не следует думать, будто положительные эмоциональные состояния имеют меньший удельный вес, нежели отрицательные, самим корпусом собранного материала демонстрирует явное преобладание минус-эмоций над плюс-эмоциями. В работе подробно анализируются базовые эмоции (и соответственно лексемы) *страх, стыд, злость*, тогда как из базовых положительных эмоций выделяется и исследуется только эмоция *радости* (Лазариди 2001: 115). Развивая концепцию М.К. Мамардашвили, М.И. Лазариди показывает, что метафорические конструкции обслуживают периферию мегаконцепта «психическое состояние».

По мысли исследовательницы, метафорика лежит в глубинах лингвистического осмысления *всех* психических состояний. «...Мы пришли к выводу, что: 1) основным способом организации концептов *страх, беспокойство, злость, грусть, радость, стыд* и их объединения в систему является концептуальная метафора “холод – жар”...” Далее указывается проекция на метафорические образы принуждения, отвращения, а также “теснить, давить” (Лазариди 2001: 76). Это весьма значимый вывод, меняющий некоторые традиционные представления о метафоре.

В анализируемой работе описаны не только метафорические, но и метонимические корреляты, много нового вводится в понятие выразительных движений, последовательно противопоставлены стенические и астенические проявления психических состояний, проана-

лизированы различия в синтаксических моделях, задействованных в выражении страха, стыда и пр.

В своей монографии Д.А. Романов доказывает, что три факторных признака «принятие – отталкивание», «удовольствие – неудовольствие», «активность – пассивность», образующие при комбинировании конкретные эмоциональные модальности, являются универсальными критериями всех типов эмоциональных репрезентаций.

Для нас значимы также два следующих положения из данной работы: «Исследование языковых средств репрезентации эмоций необходимо осуществлять с учетом эмоциональной ситуации по трем типам источников: а) данным психолингвистических экспериментов, б) фиксациям словарей самого широкого круга, в) материалам художественных текстов, эквивалентных эмоциональной реальности». «Контакты эмоциональных модальностей осуществляются в виде эмоциональной динамики (субъектно) и в форме эмоционального взаимодействия (межсубъектно). Эмоциональное взаимодействие может быть контрастным и резонансным, а эмоциональная динамика проявляется поступательно или в виде эмоционального сбоя» (Романов 2004: 9).

Другим ведущим направлением, во многом обусловившим постановку проблемы лингвистики фрустрирующей самоидентификации, является КОММУНИКАТИВНАЯ ЛИНГВИСТИКА и, в частности, исследования аутокоммуникации, внутренней речи человека, пересекающиеся с исследованиями несобственно-прямой речи (М.М.Бахтин, И.В.Артюшков, Е.А.Попова) Проблемы внутренней речи рассматривались в трудах: Л.С Выготский 1956, П.Я. Гальперин 1957, А.Н. Леонтьев 1961, А.Н. Соколов 1969, А.Р. Лурия 1979, Ж. Пиаже 1997.

В отечественной и зарубежной лингвистике последнего периода значительно усилилось внимание исследователей к проблематике процессов коммуникации в самом широком смысле этого слова – вплоть до появления специальных дисциплин, таких, например, как «коммуникативная грамматика» (Т.А.ВанДейк, Л.М. Михайлов). Коммуникативно-прагматические аспекты стали почти обязательными в разработке методических курсов и дисциплин, в теории и методике русского языка как иностранного.



В общелингвистической теории коммуникации среди малоизученных территорий остается область знаний, касающаяся самого говорящего как субъекта и адресата коммуникации, – область аутокоммуникации. Эта сфера внутреннего бытия, если и затрагивала внимание, то преимущественно под флагом интереса к внутренней речи человека.

«Внутренний диалог – это последовательность диалогически взаимосвязанных высказываний, порождаемых говорящим и непосредственно воспринимаемых им в процессе интраперсонального общения. Выделяются также простое внутреннее реплицирование (независимые, относительно простые высказывания, возникающие обычно в неречевых ситуациях, либо представляющие собой внутренний комментарий к воспринимаемой внешней речи) и псевдообщение с самим собой. В совокупности они образуют непрерывный процесс внутренней коммуникации, осуществляемый посредством внутренней речи» (Сергеева 1996: 4). «Внутренний диалог как художественный прием возник в результате эволюции целого ряда композиционно-речевых форм. Предшественниками современных интраперсональных диалогов являются такие литературные жанры, как мениппея (диалог между историческими и легендарными личностями, построенный как вымысел, фантастика, авантюра), диатриба (беседа с отсутствующим собеседником) и солилоквиум (непосредственный разговор с самим собой). Родство этих жанров определяется их структурной диалогичностью при отсутствии реального собеседника» (Сергеева 1996: 7).

Диалоговость внутренней речи как ее ключевой признак получает развитие в филологических исследованиях во многом благодаря открытию М.М. Бахтиным полифонизма романов Ф.М. Достоевского. Внутренняя речь – понятие значительно более широкое, нежели понятие «аутокоммуникация», а «аутокоммуникация» – понятие, в свою очередь, более широкое, чем «самоидентификация». Разновидностью самоидентификации является заявленная в теме исследования фрустрирующая самоидентификация, когда сам говорящий является и творцом, субъектом, и объектом негативного отношения. Таким образом, вся рассматриваемая цепочка понятий структурируется по принципу включения.

Исследование внутренней речи во многом было предопределено интенсивным изучением феномена несобственно-прямой речи. «Не-

собственно-прямая речь – это такие высказывания (сегменты текста), которые по своим грамматическим и композиционным свойствам принадлежат одному говорящему (автору), но в действительности совмещают в себе два высказывания, две речевые манеры, два стиля» (Бахтин 1975: 118).

Специфика несобственно-прямой речи – «...уловить и воспроизвести, в соответствии с создаваемым образом человека, его внутреннюю речь, аналитически вскрывая ее и восполняя свойственные ей элизии, «короткие замыкания» и другие специфические особенности процессов этого первичного «речевого уровня», адекватно представить этот внутренне-речевой поток в контексте соответственно организованного, словесно оформленного для восприятия читателем внутреннего мира персонажа...» (Андриевская 1967: 8).

В развитии лингвистической мысли последнего периода наблюдается две тенденции: резкое противопоставление несобственно-прямой речи и внутренней речи и взаимоналожение этих феноменов.

И.В. Артюшков комментирует свою позицию по этому вопросу: «В диссертации внутренняя речь, несобственно-прямая речь и внутренний монолог дифференцируются как разноплановые явления, которые, будучи соотносительными в художественном тексте, тем не менее выделяются на разных основаниях и выступают в качестве трех непересекающихся оппозитивных рядов» (Артюшков 2004: 10-11). Излишне четкое размежевание несобственно-прямой речи, внутренней речи и внутреннего монолога представляется, однако, несколько искусственным. Более справедливыми по отношению к художественному тексту являются выводы о совмещении указанных явлений и переходности, перетекании, например, несобственно-прямой речи в речь внутреннюю, или во внутренний монолог, по литературоведческой терминологии.

Несобственно-прямая речь «служит языковым средством не только передачи речи как словесно оформленного высказывания, но, главным образом, «внутренней речи», то есть речи, невысказанной или не предназначенной для высказывания – мыслей, эмоций, иными словами, всего потока сознания (*un flot de conscience*) (Miraux 1997: 69). Данная художественная форма именуется «внутренним монологом» (Гагарина 2003: 16). Анализируя в одной из глав идиостиль О. Уайльда, мы не раз будем отмечать обилие несобственно-прямой речи, со-

держашей признаки речи внутренней, а внутреннему монологу будет посвящен специальный параграф, нацеленный на описание состава «депрессивов» во внутреннем монологе героя.

Третье направление, предвещающее постановку проблемы языка фрустрирующей самоидентификации, и соответственно третий блок исследований составляет ЛИНГВОКОГНИТИВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ – изучение концептов в их языковой репрезентации и формирование общей теории концептов (Н.Ф. Алефиренко, Н.Н. Болдырев, В.И. Карасик, О.Н. Прохорова, И.А. Стернин). Наряду с такими концептами, как «любовь», «муза», «красота», «совесть», «честь», в лингвистике последнего периода начинают описываться и отрицательно заряженные концепты: «зависть», «брань», «жадность», «тоска». Надежной опорой для наблюдений, таким образом, могут стать достижения современной лингвокогнитологии в плане описания вербализации концептов, имеющих негативное, «отрицательное» наполнение: ТОСКА (Димитрова 2001), СТРАХ (Зайкина 2003, Бутенко 2006), ГРЕХ (Козина 2003, Панова, Селецкий, Убийко), НАКАЗАНИЕ (Контримович 2004), ПРЕСТУПЛЕНИЕ (Евтушок 2003)<sup>1</sup>.

Перечень концептов тем более актуален, что обращает на себя внимание кратное превышение исследованности «положительных» концептов над «отрицательными». В упомянутой «Антологии» из 50 описываемых концептов лишь 9 «негативных». В списке, приводимом С.В.Козловым, из 55 лишь 9 концептов «негативной направленности» (Козлов 2005: 118-119). Такая ситуация ожидаема и естественна: сам термин «концепт» первоначально нацеливал на изучение особо значимых для национальной культуры ментальных образований – таких, как СОВЕСТЬ, МУЗА, РОДИНА, ТРУД и под. За последние годы зона исследуемых концептов расширилась и стала включать полярную, предостерегающую и тем самым также весьма значимую для национального самосознания «парадигму»: ХАОС (А.В. Болотнов 2007), АГРЕССИЯ (Воронцова 2006) и др.

Как соотносятся «негативные», «минусовые» концепты с анализом языка фрустрирующей самоидентификации? Исследуя ассоциаты концепта ХАОС, А.В. Болотнов пишет: «Какие эмоции ассоции-

<sup>1</sup> Концепты систематизированы в издании Антология концептов 2005.

руются с данным явлением? Сравним ответы информантов: *страх* (14), *ужас* (5), *бешенство*, *беспокойство*, *потерянность*, *отторжение*, *растерянность*, *ощущение кучи проблем*, *смятение*, *испуг* и др. Отмечено только 2 случая противоположных реакций: *спокойствие*, *беспечность*. *Страх* и *ужас*, таким образом, являются доминирующими эмоциями в представлении об эмоциональной окраске данной реалии (27 ответов из 60), ср. также реакции: *трагичность*, *безысходность*, *злость*, *грусть*, *печаль* и др.» (Болотнов 2007: 87).

Применительно к дальнейшему исследованию целесообразно сделать следующее уточнение. Одно из недавно состоявшихся монографических исследований озаглавлено «Концепт «Фауст» как константа немецкой культуры» (Семочко 2004). Такое употребление термина «концепт» апеллирует к так называемым прецедентным текстам (термин Ю.Н. Караулова). «Концепт «Фауст» может получить и иное описание, например, как часть глобального концепта «Борьба добра и зла»... (Семочко 2004: 15).

Полагаем, что расширение употребления термина «концепт» за счет имен собственных – наименований героев литературных произведений – не вполне корректно. Г.Г. Хазагеров предлагает термин «персоносфера», противопоставляемый концептосфере и объединяющий образы реальных людей и литературные образы (Хазагеров 2002). О Дориане Грее, Печорине, Климе Самгине, художнике Семираеве (главном герое романа С. Есина «Имитатор») далее мы будем писать в традиционной терминологической парадигме: образ, персонаж, герой художественного произведения, не прибегая к такому варианту трактовки, как «концепт ПЕЧОРИН», что, однако, не снижает, константных культурологических свойств данных знаковых, ключевых фигур. Г.Г. Хазагеров подчеркивает уменьшение, сужение персоносферы в сознании современной молодежи. Мы убедились в этом в ходе ассоциативного эксперимента, о чем пойдет речь ниже. В современной лингвокогнитологии в последние годы стало выкристаллизовываться такое направление, как изучение лингвокультурных типажей. Среди них исследования «английский аристократ» (Ивушкина 2005), «сноб» (Коровина 2005), «пизжон» (Олянич 2005).

Наряду с эмотивным, коммуникативным и лингвокогнитивным блоками разработанного в аспекте теории и методологии вопроса не-

обходимо выделить и четвертый блок исследований, значимых для постановки проблемы языка фрустрации. Это исследование метафор, РИТОРИКО-СТИЛИСТИЧЕСКОЕ направление, сконцентрированное на проникновении в тайны идиостиля (Ю. Айхенвальд, В.Г. Глушкова, О.В. Ковалева, О.В. Тумбина, Н.А. Туранина, T. Dawson, R. Harris, Ph. Jullian, J. Laver, E. Roditi.)

О важности процессов фрустрирующей самоидентификации может свидетельствовать, на наш взгляд, постоянное превалирование пейоративных характеристик над мелиоративными, отмечаемая в многочисленных лингвистических работах. Стало неоспоримой истиной, что в лингвистических исследованиях (вслед за объектом, то есть самим языком) отрицательные переживания получают значительно большее освещение, нежели положительные переживания. Это фиксируется и на различных языковых уровнях, и в разные периоды существования языка, и на материале разных языков (В.К. Харченко 1992: 42, Куттубаева 1982: 16 и др.). Преобладание минуса над плюсом в системе метафорического отражения действительности объясняют комплексом причин.

Минус преобладает над плюсом потому, что хорошее воспринимается как своего рода норма, не требующая дополнительного комментария (и вообще комментария), тогда как малейшее отступление от нормы незамедлительно вызывает потребность в фиксации, объяснении, «тексте». Соответственно разговор о плохом оказывается более продолжительным, нежели разговор о хорошем.

Причину превалирования «минуса» над «плюсом» видят в обилии диминутивных форм русского языка, рассматривая широко развитую диминутивность как компенсацию недостатка средств выражения хорошего в русском языке (А.М. Родимкина 1980: 14-15).

Считается также, что позитивная метафорика по сравнению с негативной менее выражена в «обычном языке», поскольку пребывает, с одной стороны, в фольклоре (*цветики лазоревые*), а с другой стороны, в лексиконе церковнославянского языка, принявшего на себя функцию освещения высокого, духовного, сакрального. Впрочем, не только в русской национальной культуре, но и в других цивилизациях, как подчеркивает американский этнограф и социолог Маргарет Мид, «плохое» изучается больше, чаще и глубже, нежели «хорошее».

Приведем также мнение Хорхе Луиса Борхеса: «Но я всегда знал, что все это рано или поздно превратится в слова, прежде всего – плохое, поскольку счастье не нуждается в претворении: счастье составляет свою собственную цель» (Борхес 1993: 91).

Эмотивные (с преобладанием отрицательных базовых эмоций), коммуникативные, включающие исследования внутренней речи, лингвокогнитивные, вбирающие с недавнего времени описания репрезентаций «не лучших» концептов, наконец, метафорические исследования с подчеркиванием значимости пейоративной коннотации в метафорическом составе языка, – все эти исследования свидетельствуют, что благодаря усилиям психологов, литературоведов, «патографов», с одной стороны, и лингвистов различного профиля, с другой, можно ставить вопрос о специфике, сути, многообразии, многофункциональности языка фрустрирующей самоидентификации. Полагаем, что подошло время посвятить специальное исследование тому, что составляет лингвистику «темных сторон» личности.

В настоящей работе мы будем затрагивать один из двух полярных по знаку аспектов аутокоммуникации, а именно проблему фрустрирующей самоидентификации языковой личности, причем будем рассматривать эту проблему в лингвокультурологическом ее ракурсе, оперируя прежде всего классическими текстами, в которых в свое время были отражены и законсервированы проявления фрустрирующего сознания.

Итак, злободневность данной работы связана с необходимостью лингвистического описания тех процессов, которые составляют основу творческой личности и личности вообще. «Печаль творческих натур», «самооговаривание», исследование темных сторон собственной души, а в максимальном проявлении апатия, депрессия, суицидальный синдром, – все это требует не только психологической, но психолингвистической и собственно лингвистической интерпретации. Даже находясь в зените славы, успеха, семейной и социальной стабильности человек может внезапно «потерять себя». Русскому национальному характеру свойственно не только испытывать приступы тоски, но и заниматься саморазвенчанием. Такие процессы отражены в классической зарубежной и отечественной художественной ли-

тературе, однако лингвистического описания до сих пор не получили. О важности процессов фрустрирующей самоидентификации может свидетельствовать и превалирование пейоративных характеристик над мелиоративными, отмечаемое в многочисленных лингвистических работах. До сих пор не получило освещения отдельное, целенаправленное рассмотрение лексикона фрустрирующей самоидентификации в том или ином художественном тексте. В этом плане выбранные для анализа тексты О. Уайльда, М. Лермонтова, М. Горького, а из современных писателей – романы С. Есина могут дать интересный материал, необходимый и актуальный для понимания процессов деконструктивной аутокоммуникации.

Когда скоро объектом исследования являются процессы самоидентификации, отраженные в художественных текстах, то предметом исследования является лингвистическая репрезентация таких процессов, когда по воле автора, создателя текста герой подает, раскрывает, изображает себя хуже, нежели он есть на самом деле.

Материалом для решения всех поставленных задач послужили произведения таких писателей, как М. Лермонтов, М. Горький, О. Уайльд, С. Есин. Выбор авторов и их произведений требует пояснения.

Толчком, прообразом темы стал известный роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Проблема деструктивной самоидентификации в этом романе является ключевой, занимая всё проблемное поле, что в целом не характерно для западной литературы, предпочитающей описание «со стороны» (не изнутри) душевных состояний героя. Как показало исследование, роман О. Уайльда вполне можно расценивать как модель художественного отражения фрустрирующей самоидентификации, однако для реализации модельных качеств необходимо было заново перевести роман, снимая в ряде случаев пейоративную коннотацию, искажающую восприятие драматизма состояний главного героя. Было установлено, по каким направлениям должна идти корректировка перевода романа. Уточнение перевода являлось для данной работы не самоцелью, а методикой доступа к иерархии внутренних слоев личности Дориана Грея – главного героя романа.

Для исследования проблемы фрустрирующей самоидентификации в принципе можно было бы ограничиться анализом одного ука-

занного романа, но было принято решение опереться на более широкий круг авторов, тем более что в русской литературе проблема, как мы ее обозначили, фрустрирующей самоидентификации на художественном материале ставилась чаще и острее, нежели в литературе западной, и некоторые классики вошли в национальное самосознание прежде всего как исследователи темных сторон личности: М. Лермонтов, Ф. Достоевский, А. Чехов, М. Горький. Современная литература последнего периода (В. Астафьев, С. Есин, Ю. Поляков, В. Пьецух) художественными методами также экспериментирует с теневыми сторонами самосознания личности.

Для исследования языка фрустрирующей самоидентификации необходимо было, с одной стороны, ограничить материал, а с другой, сохранить его убедительность и репрезентативность, что и обусловило сам выбор авторов и их знаковых произведений.

Из русской классической литературы было решено остановиться на двух ключевых текстах, выступающих как художественное исследование фрустрирующей самоидентификации. Это роман «Герой нашего времени» М. Лермонтова и роман «Жизнь Клима Самгина» М. Горького.

Отдельная глава, как было уже сказано, посвящена языку фрустрации в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея».

Среди современных писателей, почти целиком подчинивших свое творчество феномену деструктивного самоанализа творческих натур, выделяется С.Н. Есин как автор романов, которые мы обозначаем как романы фрустрирующего сознания: «Имитатор», «Соглядатай», «Гладиатор».

Есть еще одна причина, по которой современный писатель поставлен в один ряд с классиками при исследовании языка фрустрации. Это коэффициент лексического разнообразия текста, богатство языкового ландшафта, что отличает романы писателя, не говоря уже о метафорике и афористичности, сближающих идиостиль Сергея Есина с традициями М. Горького и О. Уайльда. Представитель современной отечественной литературы С.Н. Есин замыкает список исследуемых авторов.

Кое-кто из чистотей, конечно же, может обидеться за Ф.М. Достоевского или А.П. Чехова, которым «не нашлось места в этой книге». Специалисты по современной отечественной прозе в своде кон-



текстов с депрессивами (IV глава) не найдут цитат из Татьяны Толстой или Виктора Пелевина. В свое оправдание можно, конечно же, привести высказывание Козьмы Пруткова, но дело здесь не столько в необходимости ограничения, очерчивания «необъятного», сколько в свободе выстраивания (а она исподволь регулируется диктатом гипотезы!) иерархии исследовательских предпочтений, без чего вообще не может быть движения исследовательской мысли.

Приступая к анализу, мы и сами не предполагали, что у выбранных нами четырех авторов столько общего в художественной трансляции языка отрицательных переживаний.

#### **§ 5. Метод анализа материала: афористика – микроконцептосфера – метафорика**

Обзор работ по «отрицательным эмоциям» позволяет еще раз подчеркнуть, что все эти эмоции весьма важны для развития, защиты и укрепления личности, хотя для своевременного и менее болезненного снятия разрушительных последствий отрицательных эмоций языковой личности, получившей все плюсы от очередного минуса, подчас «не хватает никакого опыта». Само понятие опыта характеризуется признаком динамизма, неустойчивости, изменчивости, что подчеркивалось классиками психологии и филологии: «...Опыт, по существу, ориентирован на непрерывное подтверждение и по необходимости становится иным, чем был, подтверждая недостаточность прошлого опыта. Испытующий осознал свой опыт – он стал опытным, то есть обрел новый горизонт, в границах которого нечто может сделаться для нас опытом» (Гадамер 1997: 416-417). «...В душе бывает несколько групп, из коих каждая равно могла бы апперцепировать данное восприятие, а между тем, в одном случае по поводу одного и того же приходит в сознание одна, в другом – другая» (Потебня 1999: 118).

Полагаем, что (гипотеза исследования) ведущим проявлением, ядром фрустрации является фрустрирующая самоидентификация языковой личности и как внутренний негатив фрустрирующая самоидентификация вырабатывает свою собственную оригинальную микроконцептосферу и микроперсоносферу, афористику и метафорику, языковые приемы сенсбилизации и языковые приемы снятия депрессивного синдрома.

Ставя проблему описания языка фрустрации с ее центральным, осевым нервом – анализом фрустрирующей самоидентификации, мы сталкиваемся с необходимостью выработки наиболее эффективного направления анализа. Таким направлением в работе было принято движение от анализа афоризмов к анализу вербализации концептов и далее к анализу метафорического ряда, отражающего ключевые метафорические точки: ПОРТРЕТ – ЗЕРКАЛО – ТЕНЬ – ЗВЕРЬ.

Приемом анализа фрустрирующей самоидентификации может служить совпадение оттенков, коннотативных признаков афористических парадоксов. Было бы насилием над материалом искать стопроцентного заполнения таблицы совпадений. Показательно и значимо даже частичное соположение мыслей, сходство общего интонационного рисунка.

М. Лермонтов	М. Горький	О. Уайльд	С. Есин
Самые счастливые люди – невежды, а слава – удача, и чтоб добиться ее надо только быть ловким.	Гуманизм во всех его формах всегда был и есть не что иное, как выражение интеллектуалистам сознания бессилия своего пред лицом народа.	В судьбе людей, физически и духовно совершенных, есть что-то роковое – точно такой же рок на протяжении всей истории как будто направлял неверные шаги королей. Гораздо безопаснее ничем не оплечься от других. ... И за все эти дары богов мы расплатимся когда-нибудь, заплатим тяжкими страданиями.	О, этот мальчик хочет все: быть и хорошим художником, и хорошим сыном, и верным возлюбленным. Миленький мальчик ничем не хочет замутить своего душевного покоя. Он что, не понимает, что художник носит в душе ад?
Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить; не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно доказывает невероятную его гибкость и присутствие этого ясного здравого	– Дурацкой этой стране все нужно: ласки и встряски, страхи и ужасы, – землетрясение нужно ей, дьявольщина! Вот именно – встряхнуть, размесить это кислое тесто, заставить всех работать по-римски, по-египетски, с бичами, вот так!	Каждый из нас носит в себе и ад, и небо, Бэзил! – воскликнул Дорнан в бурном порыве отчаяния.	Для художника слишком большое бремя – быть еще и хорошим сыном. Художник – белый и серый ангел сразу.

<p>смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения.</p>			
<p>... Без дураков было бы на свете очень скучно... Посмотрите, вот нас двое умных людей; мы знаем заранее, что обо всем можно спорить до бесконечности, и потому не спорим... Печальное нам смешно, смешное грустно...</p>	<p>Есть такая степень талантности, которая делает людей идиотами, невыносимо, ужасающе талантливыми.</p> <p>У людей нет никакого основания быть добрыми, никакого, кроме страха.</p>	<p>Мысль и Слово для художника – средства Искусства. Порок и Добродетель – материал для его творчества.</p> <p>Люди интересуют меня больше, чем принципы, а интереснее всего – люди без принципов.</p>	<p>Все в этом мире для нас, эгоистов, для людей, посвятивших себя одной, сжигающей душу идее, – лишь материал для нашего искусства.</p>
<p>О самолюбие! Ты рычаг, которым Архимед хотел приподнять земной шар!</p>	<p>Все люди более или менее глупы, хвастуны, и каждый стремится хоть чем-нибудь подчеркнуть себя.</p> <p>Окруженная стихией зоологических инстинктов народа, интеллигенция должна вырабатывать не политические теории, которые никогда и ничего не изменяли, а психическую силу, которая могла бы регулировать сопротивление вполне естественного анархиз-</p>	<p>Цель жизни – самовыражение. Проявить во всей полноте свою сущность – вот для чего мы живем. А в наш век люди стали бояться самих себя. Они забыли, что высший долг – это долг перед самим собой.</p> <p>Совесть и трусость, в сущности одно и то же, Бэзил. «Совесть» – официальное название трусости, вот и все.</p> <p>Человек многое бы оставил, если бы не</p>	<p>Горе – это когда срываются планы, когда уходит то, что принадлежит тебе по праву сильного.</p> <p>Но после того как возникла идея «Реалистов», дочь стала агрессивной... А родной папа – самая близкая и доступная арена для упражнений в правдоборчестве, родной папа вроде куклы, на которой самбист отработывает свои приемы?</p>

	ма народных масс дисциплине государства.	боялся, что другой может это подобрать.	
<p>...Радости забываются, а печали никогда.</p> <p>Есть какое-то странное отношение между наружностью человека и его душою: как будто с потерей члена душа теряет какое-нибудь чувство.</p>	<p>Женщину необходимо воображать красивее, чем она есть, это необходимо для того, чтоб примириться с печальной неизбежностью жить с нею.</p> <p>Оригинальность – тоже глупость, только одетая в слова, расставленные необычно.</p>	<p>Красота, подлинная красота, исчезает там, где появляется одухотворенность. Высоко развитый интеллект уже само по себе некоторая аномалия, он нарушает гармонию лица. Как только человек начинает мыслить, у него непропорционально вытягивается нос, или увеличивается лоб, или что-нибудь другое портит его лицо.</p>	<p>Вот она, сила гласности: проступок становится поступком, когда о нем не таясь, как об осознанной необходимости, говорят при всех вслух.</p>
<p>Страсти не что иное, как идеи при первом своем развитии: они принадлежность юности сердца, и глупец тот, кто думает целую жизнь ими волноваться... она (душа) проникается своей собственной жизнью, – лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка. Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие божие.</p>	<p>Интересно, что делает ваше поколение, разочарованное в человеке? Человек-герой, видимо, антипатичен вам или пугает вас... Мне кажется, что вы более индивидуалисты, чем народники, и что массы выдвигаете вы вперед для того, чтоб самим остаться в стороне.</p>	<p>Молодость – единственное богатство, которое стоит беречь.</p>	<p>Единственное, чему можно завидовать, это молодости и ее безрассудству.</p>

<p>Зло порождает зло; первое страдание дает понятие об удовольствии мучить другого; идея зла не может войти в голову человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действительности: идеи – создания органические, сказал кто-то: их рождение дает им уже форму, и эта форма есть действие...</p>	<p>Мир осваивается воображением, а не размышлением. Человек прежде всего – художник. Размышление только вводит порядок в его опыт, да!</p> <p>Всякое решение есть самоограничение.</p>	<p>За прекрасным всегда скрыта какая-нибудь трагедия. Чтобы зацвел самый скромный цветок, миры должны претерпеть родовые муки.</p>	<p>Все человеческое кончается с жизнью. Остается лишь распадающаяся плоть.</p> <p>Почему так коротка жизнь? Только ты вытренируешь себя к ней – надо уходить. Почему так от много надо отказываться?</p>
<p>Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, – не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость.</p>	<p>На большинство людей обилие впечатлений действует разрушающе, засоряя их моральное чувство, но это же богатство впечатлений создает иногда людей исключительно интересных. Смотрите биографии знаменитых преступников, авантюристов, поэтов. И вообще все люди, перегруженные опытом, – аморальны.</p>	<p>Единственный способ избежать искушения – поддаться ему.</p>	<p>Писатель пишет лишь то, что может. Вряд ли он бывает озабочен формулой, которую приляпает к его произведению критик. Формула – только формула.</p>
<p>Вот люди! Все они таковы: знают заранее все дурные стороны поступка, помогают, советуют,</p>	<p>Высочайшая красота – в трагедии.</p> <p>Политика – область самоуверенности,</p>	<p>А Красота – один из видов Гения, она еще выше Гения, ибо не требует понимания.</p>	<p>Красота – только миф или то, что не поддается художнику? Я бы назвал ее некой природной</p>

<p>даже одобряют его, видя невозможность другого средства, – а потом умывают руки и отворачиваются с негодованием от того, кто имел смелость взять на себя всю тяжесть ответственности. Все они таковы, даже самые добрые, самые умные!..</p>	<p>притупляющей наиболее глубокие чувства людей. Все эти народники, марксисты – люди ремесла, а жизнь требует художников, творцов...</p>	<p>Но случается, что мы в жизни наталкиваемся на драму, в которой есть элементы художественной красоты. Если красота эта – подлинная, то драматизм событий нас захватывает. И мы неожиданно замечаем, что уже более не действующие лица, а только зрители этой трагедии.</p>	<p>диалектикой, когда каждое движение, каждое слово источает гармонию, соблазн и прелесть.</p> <p>«Искусство совершенно бесполезно»? Какой бездарный афоризм придумал Оскар Уайльд. А художнику оно тоже бесполезно? А музе? Вперед, художник! Мы еще осадим на полном скаку наше быстро текущее время.</p>
---	--	--	---

Приведенные афоризмы отличаются мрачным колоритом, интонацией отчаяния, хотя во всех четырех произведениях-источниках – романах «Герой нашего времени», «Жизнь Клима Самгина», «Портрет Дориана Грея», «Имитатор» указываются напрямую или подсказываются устами героев некоторые способы снятия негатива, будь то путешествие, «простые удовольствия», красивая обстановка. При хронологических ножницах цитируемых источников мы наблюдаем параллельное развитие художественными средствами языка фрустрации, фрустрирующей самоидентификации, иногда вплоть до почти полного совпадения содержания отдельных афоризмов.

Об афоризмах О. Уайльда много говорить не приходится: они на поверхности языкового ландшафта романа, тогда как протяженность «повести» «Жизнь Клима Самгина» (так обозначил жанр М. Горький!) не позволяет почувствовать, сколь мощный слой афористики заложен в этом произведении. Так, только в IV части третьего тома читатель узнает, что Клим имеет специальную тетрадку для записи собственных афоризмов. Отсутствие афоризма-

объяснения интерпретировано героем как пустота. «Музыка не помогла Самгину найти в памяти своей печальный афоризм, личный случай, и ощущение пустоты усиливалось от этого» (Горький III, с.382).

Афористика влияет на вербализацию концептов: на сам выбор их, на оригинальность их художественной трактовки. Здесь надо сделать одно важное пояснение.

Проблематика книги со всей очевидностью предполагает обоснование и выделение одноименного самой теме исследования концепта ФРУСТРАЦИЯ. Однако еще на предварительном этапе работы возникли сомнения: может ли терминологизированный по своему звучанию концепт становиться не только ведущей, отправной точкой для всего последующего анализа, но претендовать на концепт-обобщение, будто бы действующий в национальном мировосприятии. Во-первых, сама по себе терминологичность слова «фрустрация» препятствует восприятию соответствующего концепта как полноправного компонента национального (не только профессионального) менталитета. Во-вторых, замена концепта ФРУСТРАЦИИ многократно и плотно исследованным концептом ТОСКА уводит решение вопроса в несколько иную плоскость: тоска может быть свойственна любому человеку, тогда как «самоедство», разрушительное недовольство собой, эксперимент с собственным «я» (вплоть до заигрывания с пороком) свойственны скорее интеллектуально продвинутому, одаренным натурам, расплачивающимся за талант не только интенсивным творческим трудом, но также перманентным психологическим дискомфортом. Для процедурной части анализа ни ТОСКА, ни ФРУСТРАЦИЯ не подходят.

В своем исследовании мы опирались на те непосредственные концепты, осмысление и вербализация которых часто оборачивается феноменом фрустрирующей самоидентификации. Это триада концептов: ИСКУССТВО – ДОБРОДЕТЕЛЬ – ПОРОК, а также диада концептов: СТРАХ и СОВЕСТЬ.

Именно афоризмы, приведенные выше и оставшиеся за рамками таблицы, акцентируют знаковые, роковые, красугольные для главного героя романа концепты.

<i>Печорин</i>	<i>Клим Самгин</i>	<i>Дориан Грей</i>	<i>Семираев</i>
скука, страсть, страдание, зависть, сомнение, страх, самолюбие, судьба, грусть, недоброжелательство, честь, отчаяние. .	скука, красота, страх, слово, фраза, вражда, вина, зависть, народ, интеллигенция, декадентство. .	страх, юность, грех, красота, желание, порок, добродетель, искусство, художник, эгоизм, слово, страсть, тоска .	искусство, художник, зависть, красота, страх, слава, честолюбие, злоба, неуверенность...

Как мы выделяем эти концепты? Это как раз те слова, предикатом которым становится художественный текст в целом. Можно сказать, что после выхода в свет романа М. Лермонтова «Герой нашего времени» концепты СКУКА, СТРАСТЬ, СТРАДАНИЕ, ЗАВИСТЬ и нек.др. (но их не может быть много!) наполнились дополнительным ассоциативным персонифицированным содержанием (так же, как концепты ЗАВИСТЬ, СЛАВА, ХУДОЖНИК и нек.др., приобрели новые смыслы после публикации романа С.Н.Есина «Имитатор»). Именно в этом состоит, как известно, культуротворческая и языкотворческая миссия классического (то есть перечитываемого многими!) художественного текста.

Художественный дискурс в свою очередь требует «перевода концептов» на метафорический язык, использование дополнительного метафорического кода. Отдельные метафоры состояний фрустрации бывают исключительно точными, максимально выразительными. Например, приведенный выше в таблице афоризм С.Н.Есина метафорический ход: агрессия дочери к отцу-художнику интерпретируется через сравнение: родной папа вроде куклы, на которой самбист отрабатывает свои приемы.

Рассерженность близкого человека, вызывающая приступ фрустрации, по наблюдениям М.Горького, бывает различной: Она [Мария Романовна] говорила немного, спокойно и без необыкновенных слов, очень редко сердилась, но всегда – не «по-летнему», шумно и грозно, как мать Лидии, а «по-зимнему».

Вместе с тем в языке фрустрации можно выделить универсальные, сквозные, ключевые, знаковые метафоры: ПОРТРЕТ, ЗЕРКАЛО, ТЕНЬ, ЗВЕРЬ. Именно они отражают процесс зарождения, раз-



вития и кульминации состояний фрустрирующего сознания и самоидентификации. Конечно, выстраиваются и иные метафорические ряды: РОЛЬ – МАСКА, но здесь, в этих метафорах, актуализировано бегство от фрустрации, самоспасение. Мы же в центр изучения ставим градуальную шкалу фрустрирующей самоидентификации: от амбигуэтного «портрета» к исчезновению человеческого в себе («зверь»). Далее эти метафоры и будут рассмотрены и на материале известных текстов, и в восприятии носителей русского языка.

Приведенная схема исследования языкового материала сложилась в результате непосредственных наблюдений, т.е. работы с картотеккой контекстов, и обусловила композицию дальнейшего изложения.

Применительно к каждому автору мы рассматриваем особенности афористики и микроконцептосферы, после чего сопоставлению подвергается итоговое, закрепляющееся в языке «метафорическое знание». «Что такое внушение, никто достоверно не знает – это до сих пор остается довольно сложной вещью» (Тхостов 2006: 46). Почему анализа всевозможных вербализаций концептов недостаточно для трактовки фрустрирующей самоидентификации? Потому, что на протяжении многих веков в языке развивалось метафорическое прочтение трудных жизненных ситуаций, и описание прямых наименований целесообразно продолжить описанием переносных наименований проявлений фрустрирующего сознания. «Метафора же чаще всего используется именно вместо гипотезы тогда, когда не удастся сформулировать гипотезу, для которой выполняется условие наличия очевидных проверяемых следствий» (Фрумкина 1999: 35).

Наметив направление анализа художественных текстов, принадлежащих перу четырех авторов, перейдем непосредственно к самому анализу языковых проявлений фрустрирующего сознания.

## Глава II. ЛИНГВИСТИКА ФРУСТРИРУЮЩЕЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

### § 1. Язык фрустрирующей самоидентификации и психология «лишних людей» в романе М. Лермонтова «Герой нашего времени»

Пессимизм русской классической литературы замечен далеко не только читателями-любителями, но целым блоком читателей-специалистов. Приведем весьма показательную цитату-обзор из монографии К.А. Богданова: «То, что русская литература демонстрирует определенную склонность ее авторов к патографическому дискурсу, казалось мне (и кажется по сей день) в общем очевидным. В конечном счете едва ли случайно ее читатели-психиатры утверждают, что «депрессивность (наравне с циклоидностью и эпилептоидностью) занимает значительное место в ментальности русского народа (Белянин 1996а; электронная версия: [http://www.textology.ru/-belyanin/bel\\_rechal.html](http://www.textology.ru/-belyanin/bel_rechal.html)), что рефлексивные метаустановки, доминирующие в русской культуре, предрасполагают к «пессимистической» модели социального поведения – видеть в окружающих врагов и готовиться к худшему (Lefebvre 1982), что «моральный мазохизм и культ страдания» являются определяющими характеристиками русской культуры и «русской души» (Rancour-Lafertiere 1995).

Предвосхищая схожие характеристики, Максим Горький саркастически писал в 1924 г. о литературе предшествующего столетия: «Русская литература – самая пессимистическая литература Европы; у нас все книги пишутся на одну и ту же тему о том, как мы страдаем, – в юности и зрелом возрасте: от недостатка разума, от гнета самодержавия, от женщин, от любви к ближнему, от неудачного устройства вселенной; в старости: от сознания ошибок жизни, недостатка зубов, несварения желудка и от необходимости умереть» (Богданов 2005: 22).

При обилии возможных литературных произведений фрустрирующей направленности, принадлежащих перу Ф. Достоевского и А. Чехова, И. Бунина и А. Kupрина, Г. Помяловского и С. Сергеева-

Ценского, сам выбор литературных источников для анализа языка фрустрирующей самоидентификации требует пояснения.

Выше уже было отмечено, что мы ориентируемся на прозу – не поэзию, считая, что Байрон и «байронизм» (предтеча пушкинского Онегина), сам роман в стихах «Евгений Онегин», «Дон Жуан» Байрона, трагическая интонация стихов В. Маяковского и С. Есенина, А. Ахматовой и М. Цветаевой – все это требует отдельного, особого исследования. В поэтическом языке превалирует не столько вербализация концептов и афористика, сколько образы-символы, метафоры, недоговоренности, фоновые знания (пресуппозиция), переклички с ранее опубликованным (интертекстуальность). Поэзия по самой природе своей драматична. Известно, что именно в правом, «образном» полушарии сосредоточены отрицательные эмоции. Приведем цитаты, посвященные драматизму поэтического слова: «Заметим, что, по мнению В.Н. Топорова, мотив смерти присущ поэзии изначально, по самой природе этого вида литературного творчества, и «поэзия как посредница между небом и землей <...> обнаруживает <...> связь с прошлым и смертью» (Топоров 1997: 219); «Горе было главной темой его поэзии» (Искандер о Бродском: Вечер памяти И. Бродского / Мансарда. – 1996. – № 1. – С. 70).

Первым прозаическим произведением в русской классической литературе, целиком посвященным загадке фрустрирующего сознания, безусловно, является роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Состояния фрустрации прежде всего постулируют (см. первую колонку в вышеприведенной таблице сопоставлений) афоризмы романа. Они настолько пластично вплетены в текст, настолько органично отвечают «персоносфере» романа и, в первую очередь, личности Печорина, что становятся будто бы незаметными и вместе с тем легко запоминаемыми в силу парадоксальных своих характеристик.

«Все читали на моем лице признаки дурных свойств, которых не было; но их предполагали – и они родились. Я был скромн – меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли: я стал злопамятен; я был угрюм, – другие дети веселы и болтливы; я чувствовал себя выше их, – меня ставили ниже. Я сделался завистлив. Я был готов любить весь

мир, – меня никто не понял: и я выучился ненавидеть. Моя бесцветная молодость протекла в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца: они там и умерли. Я говорил правду – мне не верили: я начал обманывать...». Этот знаковый отрывок, вошедший во все хрестоматии и учебники, памятный всем, кто «проходил литературу», формульно, убеждающей правдой парадокса раскрывает процесс зарождения фрустрирующей самоидентификации. Соотнесем это высказывание с последним в таблице афористическим наблюдением и вспомним, что царь был против изучения романа гимназистами. Подчеркивая драму фрустрирующего сознания, М. Лермонтов передвинул стрелку вины на общество, окружение, что отнюдь не спасло героя от неизбежного негатива. Фрагменты текста афористического звучания нацеливают на более внимательное восприятие задействованных в тексте романа знаковых концептов.

Лексика фрустрирующей самоидентификации, фиксируемая на страницах романа «Герой нашего времени», позволяет проследить вербализацию соответствующих концептов, с одной стороны, в их взаимосвязи и общности по отношению к тематике фрустрирующей самоидентификации, а с другой, в их последующей проекции на аналогичные концепты, отраженные в идиостиле других исследуемых авторов. Частотный анализ лексики, используемой при характеристике Печорина, в художественно-языковом выражении продемонстрировал приоритетные позиции следующих концептов.

Концепт НЕСЧАСТЬЕ (65 / 19). Из 65 словоупотреблений (значительное число!) 19 относятся к Печорину непосредственно. «У меня несчастный характер; воспитание ли сделало меня таким, бог ли так меня создал, не знаю; знаю только то, что если я причиной несчастья других, то и сам не менее несчастлив». Казалось бы, немного, менее трети вербализации концепта спроецировано на Печорина, однако частое упоминание о несчастье даже безотносительно к «носителю несчастья» само по себе уже весьма красноречиво – в плане художественной разработки идей фрустрирующей самоидентификации.

Концепт НЕСЧАСТЬЕ вербализуется как отрицание, невозможность антипода – счастья. Печорин определяет свое счастье как «погибшее», подчеркивает мимолетность счастья в прошлом (*Вскоре меня*

*перевели на Кавказ: это самое счастливое время моей жизни*). В конечном итоге «счастье – это гордость», и поэтому целью главного героя романа становится удовлетворение чувства гордости, наряду с удовольствием, ощущением власти над людьми. Иногда, правда, с Печориным происходит «счастливая диверсия» перехода из обычного для него состояния скуки в другое состояние, но счастье здесь парадоксально связано страданию, оно реализуется в страсти: «Все к лучшему! это новое страдание, говоря военным слогом, сделало во мне счастливую диверсию. Плакать здорово...».

«Да, я уже прошел тот период жизни душевной, когда ищут только счастья...»; «...Мы неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного счастья, потому знаем его невозможность...». Печорин патологически, «истинно несчастлив»: он имел несчастье родиться, у него несчастный характер, он – причина несчастья.

На втором месте по частотности в романе стоит концепт СЕРДЦЕ (49 употреблений): «во мне душа испорчена светом, воображение беспокойное, сердце ненасытное». Сердце предстает средоточием страстей, это символ эмоциональной неповторимости героя. Сердце Печорина «ненасытное», на нем «лежит горесть», оно «превращается в камень», ничто его «не разогреет», на сердце камень, мысли молотком ударяют в сердце, оно бьется, болезненно сжимается, вздрагивает, странная грусть стесняет сердце и т.п. Что бы ни случилось с героем, его сердце всегда «реагирует на ситуацию», несмотря на заявления о пустоте сердца: репрезентация концепта СЕРДЦЕ идет в направлении фрустрирующей самоидентификации. Сердце Печорина – страдающее сердце. Именно через СЕРДЦЕ раскрывается психология героя, сердце вбирает в себя все его состояния. Скука, страсть, удовольствие/наслаждение, страх, ощущения счастья/несчастья сосредоточены в сердце. Показательно, что записки Печорина – его дневник – названы рассказчиком именно собранием «сердечных тайн человека».

В «Герое нашего времени» весьма показательно представлен концепт СКУКА (31 словоупотребление, из них 29 – слова категории состояния, глаголы, наречия): «Что ж? умереть так умереть! потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно.

Я – как человек, зевающий на бале, который не едет спать только потому, что еще нет его кареты». В разных ситуациях герою одинаково скучно: в отставке скучал, с Бэлой ему скучно, он держит четырех лошадей, чтобы не скучно было одному «таскаться» по полям, скучно участвовать в развитии сценария любви («я все это уже знаю наизусть – вот что скучно»). Печорин сравнивает с себя матросом, душа которого сжилась с бурями и битвами «и выброшенный на берег, он скучает и томится». «Мне стало скучно и гадко», «в этой скучной крепости» и мн.др. Скука для героя – непреодолимое состояние, его может временно преодолеть страсть или скрасить наблюдение за чужими слабостями, пороками и страстями. Интересна связь концепта СКУКА в романе с концептами НЕСЧАСТЬЕ и ПОРОК: «...нынче те, которые больше всех и в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастье, как порок». Жизнь Печорина «скучна и однообразна», и герой стремится уйти от скуки, культивируя в себе страсть.

На четвертом месте по частотности реализации в романе стоит именно концепт СТРАСТЬ (29 словоупотреблений): «я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных». «Страсть» сопряжена с символикой сердца. Здесь интересно равновесное колебание между полярными для человеческой психики понятиями страсть / скука (страсть исключает скуку, поэтому герой ищет страстей и говорит о них).

Представим сочетаемость репрезентантов концепта СТРАСТЬ в романе:

S: юношеская страсть, возвышенные страсти, дурные страсти, истинная бесконечная страсть (о невозможности достичь цели), пустые и неблагодарные страсти, врожденная страсть противоречить, рассуждать о страстях, пылать страстью, влияние страсти, следы страстей;

Adj: страстный охотник, страстный мечтатель, страстное сердце;

Adv: страстно любить охоту, страстно любить женщин, любить сильно и страстно кого-нибудь.

Концепт СТРАСТЬ в романе имеет трехвекторную интерпретацию. С одной стороны, Печорин иронично высмеивает так называемые возвышенные страсти, противопоставляя страсть чувству (как

раз чувство может быть возвышенным), с другой стороны, некоторую положительную оценку получает у героя юношеская страсть (страсть любить, мечтать, приобретающая для человека значение необходимости). По Печорину, подобные страсти – «принадлежность юности сердца, и глупец тот, кто думает целую жизнь ими волноваться», он «уже прошел тот период жизни душевной, когда ищут только счастья, когда сердце чувствует необходимость любить сильно и страстно кого-нибудь». Истинная страсть для героя – страсть, которая живет в его сердце, – оказывается губительной. Это постоянная жажда недостижимого: «жажда власти», жажда недостижимой женщины и, в числе прочего, желание испытать юношескую страсть. Неспособный к юношеской страсти, герой наблюдает ее проявления у окружающих его людей и, как следствие, завидует им либо наслаждается своей духовной властью направлять их чувства, как ему заблагорассудится.

СТРАСТЬ — возвышенная  
 — юношеская  
 — истинная (она же «неблагодарная», «дурная»)

Целый ряд других концептов оказывается в подчиненном положении по отношению к концепту СТРАСТЬ. Концепты УДОВОЛЬСТВИЕ/НАСЛАЖДЕНИЕ (11+10) подчинены удовлетворению «истинной страсти» Печорина: «Первое мое удовольствие – подчинять моей воле все, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха – не есть ли первый признак и величайшее торжество власти?» Поучая других, реализуя жажду власти, герой испытывает *мелкие удовольствия, удовольствие мучить другого*, для него *есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся душой* и проч. В этом плане можно заметить сходство между Печориным и лордом Генри («Портрет Дориана Грея»), также играющим роль Мефистофеля в общении с молодыми людьми, однако разница здесь в том, что Печорин ощущает себя человеком «с мелкими слабостями, дурными страстями», чувствует в себе зло: «Неужели зло так привлекательно?», тогда как лорд Генри этически себя не оценивает, не оспаривает.

Концепт ПОРОК в романе вербализуется весьма своеобразно, он приобретает характер надконцепта. Лексема *порок* употребляется в романе всего четырежды, причем три раза – в Предисловии, но значение ее приобретает обобщающий характер. Весь роман – это «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». В записках Печорина, по мнению рассказчика, выставлены «его слабости и пороки».

Концепт ИСКУССТВО в романе не занимает сколько-нибудь значимого места. Печорин – офицер и по роду своих занятий далек от искусства, однако вместе с тем у этого героя и Дориана Грея совпадает любовь к красивым, изящным и престижным предметам, изысканному туалету, роскоши, в определенной мере защищающим от депрессии. «Сколько у него было разных дорогих вещей!» – вспоминая о Печорине, восклицает Максим Максимыч.

Метафорический знаковый код романа зиждется на образах ПОРТРЕТА, БОЛЕЗНИ, ДВОЙНИКА.

«Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии»; «Будет и того, что болезнь указана, а как ее лечить – это уж бог знает!»; «Из жизненной бури я вынес только несколько идей – и ни одного чувства. Я давно уже живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю и разбираю свои собственные страсти и поступки со строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...».

Формулы афоризмов, концептуальные приоритеты и метафорический «перевод» коллизий романа работают на создание целого языка фрустрирующей самоидентификации героя, причем одним из характерных признаков такого языка является заведомое преувеличение (ГИПЕРБОЛА), обращение к СИМВОЛИКЕ СОМАТИЗМОВ (*живу не сердцем, а головою*), обилие РИТОРИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ, подчеркивающих пафос негатива, языковую эстетику зла и страдания.

Таким образом, в отечественной классической литературе проблема языка фрустрирующей самоидентификации может быть рассмотрена и решена на материале романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», в котором получили особую художественно-язы-



ковую трактовку такие концепты, как СКУКА, СТРАСТЬ, СЕРДЦЕ, ПОРОК. Афористика романа во многом, как было продемонстрировано выше, перекликается с афоризмами М.Горького, О. Уайльда, то есть несет некоторые свидетельства универсального в трактовке фрустрации. Через афоризм герой проникает в «страдающее его», пытается снять внутренний негатив, но нередко лишь углубляет фрустрацию.

Принципом изучения лингвистики фрустрирующей самоидентификации может служить также сопряжение исследования концептосфер с персоносферами, при этом вербализацию персоносферы описать еще сложнее, нежели вербализацию того или иного концепта.

Печорин продолжил после Онегина линию ДЕНДИЗМА в русской культуре, обозначенную известным понятием «лишние люди». Русская художественная школа создала персоносферу фрустрирующей самоидентификации. В силу психологической сложности образов Онегина, Печорина, Раскольникова, Самгина они и воспринимаются как реальные. В сознание нации все они вошли как архетипы, запускающие механизмы внутреннего самоисследования носителей языка. Дальнейшее (после М. Лермонтова) развитие идей фрустрирующей самоидентификации на материале художественного текста шло по двум направлениям: по пути исследования сильной личности, которой дозволено все вплоть до убийства (Раскольников, Иван Карамазов), и по пути исследования безразличного ко всему, вялого интеллигента – это люди типа Клима Самгина, героя романа М. Горького.

## **§ 2. Языковое пространство формирования аутообраза в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина»**

Роман «Жизнь Клима Самгина» строится в русле художественной психолингвистики осмысления аутообраза главного героя, но прежде чем развивать эту мысль, следует подчеркнуть уникальную ЛИНГВИСТИЧНОСТЬ романа как развернутой иллюстрации современного, весьма востребованного понятия ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ. «Личность – комплекс прочно усвоенных мнений, это – оригинальный лексикон» (Горький 1987: I, 387). «...Каждый вращался в своем круге фраз...» (Горький 1987: I, 483). В романе МЕТАФОРЫ О СЛО-

ВЕ повторяются с неожиданной периодичностью. Каждый герой, как показало исследование, характеризуется с той позиции, как он УПРАВЛЯЕТ СЛОВОМ.

...Думать о Тане Куликовой, странном существе, которое не философствуя, не раскрашивая себя словами, бескорыстно заботилось только о том, чтоб удобно жилось (Горький 1987: I, 487); Варавка умел говорить так хорошо, что слова его ложились в память, как серебряные пяточки в копилку (Горький 1987: I, 57); Говорила она [Варя] вполголоса, осторожно и тягуче, какими-то мятыми словами; трудно было понять, о чем она говорит. (Горький 1987: I, 63); Отец все чаще уезжал куда-то, он как-то умаялся, таял и наконец совсем исчез. Перед этим он стал говорить меньше, менее уверенно, даже как будто затрудняясь в выборе слов... (Горький 1987: I, 117); Они [квартиранты] так говорят, как будто сильный дождь, я иду под зонтиком и не слышу, о чем думаю (Горький 1987: I, 129).

Интересно, что Клим как раз с этих позиций характеризуется как человек, который... «не нашел свою систему фраз» («Свои мысли были где-то в нем, но тоже бессловесные и бессильные, как тени»). Отсутствие своего речевого своеобразия герой пытается компенсировать презрением к «мишурному блеску слов и надуманным красотам людских речей» (Горький 1987: I, 380). Чужая речь становится одной из причин фрустрирующей аутокоммуникации. Эта позиция укрупняется метафорой «павлиньи перья», проходящей через весь роман (*мы рядимся в павлиньи перья красивых слов, а это жульничество...*).

Клим защищается АФОРИЗМАМИ, цитируя в кругу знакомых Ницше, Толстого, других мыслителей и повторяя слова своего учителя – репетитора Томилина. Память то «механически, безжалостно», то «услужливо» подсказывает ему чужие афоризмы (Горький 1987: II, 426): «Ему иногда казалось, что оригинальность – тоже глупость, только одетая в слова, расставленные необычно»; «Женщину необходимо воображать красивее, чем она есть, это необходимо для того, чтоб примириться с печальной неизбежностью жить с нею»; «Для того, чтоб хорошо понять, не следует торопиться верить; сила познания – в сомнении»; «Всякое решение есть самоограничение»; «Шут необходим толпе более, чем герой». Находясь в тюрьме, Клим с «при-

ятной горечью» утешает себя афоризмом: «Хороша жизнь, когда человек чувствует себя в тюрьме более свободным, чем на воле» (Горький 1987: II, 528). Когда умирает купец Лютов, музыка мешает Климу найти в памяти «печальный афоризм, приличный случаю».

Мысли Клима Самгина приобретают интертекстуальный характер, выступая комментариями к чужим афоризмам и крылатым словам: «“И дым отечества нам сладок и приятен”. Отечество пахнет скверно. Слишком часто и много крови проливается в нем. “Безумство храбрых”... Попытка выскочить “из царства необходимости в царство свободы”... Разумеется, я не доживу до “царства свободы”» (Горький 1987: III, 366). Дрейф прецедентных текстов характеризуют языковое сознание Клима Самгина как представителя русской культуры, интеллигента.

С одной стороны, Самгин недоволен тем, что использует «чужие слова», но, с другой, он вынужден их произносить, поскольку в основном именно они осуществляют функцию СНЯТИЯ НЕГАТИВА.

Афоризмы в устах других персонажей раздражают Клима: в такие моменты герой осознает себя ущемленным, «ограбленным». Для Клима настолько важно позиционировать себя отдельно от других людей, идентифицировать себя как уникальную личность, что любое замеченное сходство высказанного «чужого» суждения с его взглядами вызывает у героя романа болезненный ФРУСТРИРУЮЩИЙ СИНДРОМ: «Злило его то, что человек этот говорит и, очевидно, может сказать еще много родственного тайным симпатиям его, Клима Самгина» (Горький 1987: II, 161); «Самгин прежде всего ощутил многократно испытанное недовольство собою: было очень неприятно признать, что Дронов стал интереснее, острее, приобрел умение сгущать мысли» (Горький 1987: III, 532).

Если же суждения знакомых не совпадают со взглядами Клима, не воплощают его собственных мыслей, Клима тем более проникается неприязнью к собеседнику: «Такие афоризмы в устах Безбедова возбуждали сомнения в глупости этого человека и усиливали неприязнь к нему». Причина подобного отношения главного героя кроется, несомненно, в том же СТРАХЕ за целостность и уникальность своей личности.

Выстраданные им, собственные афоризмы Клима Самгина касаются исключительно проблемы самоидентификации и чаще всего являются герою неожиданно как результат работы подсознания:

«Жизнь сводится, в сущности, к возне человека с самим собою» (Горький 1987: III, 144);

«Человек беспокоится потому, что ищет себя. Хочет быть самим собой, быть в любой момент верным самому себе» (Горький 1987: III, 310);

«Следует предохранять душу от засорения уродством маленьких обид и печалей» (Горький 1987: III, 391); «К чему, в общем и глубоком смысле, можно свести основное действие человека, творца истории? К самоутверждению, к обороне против созданных им идей, к свободе толкования смысла “фактов”» (Горький 1987: III, 589);

«Человек только тогда свободен, когда он совершенно одинок» (Горький 1987: II, 76);

«Моя неспособность к сильным чувствам – естественна, это – свойство культурного человека» (Горький 1987: III, 54);

«Нет у меня своих слов для голоса души, а чужими она не говорит» (Горький 1987: II, 363).

Подобные афоризмы часто защищают Клима Самгина от оценки некоторых качеств как отрицательных, поднимают планку собственной значимости героя. Интересно и то, что Клим записывает в тетрадь свои афоризмы, и этот процесс способствует ослаблению фрустрации: «Часы осенних вечеров и ночей наедине с самим собою, в безмолвной беседе с бумагой, которая покорно принимала на себя все и всякие слова, эти часы очень поднимали Самгина в его глазах» (Горький 1987: II, 76).

К отраженным в романе приемам снятия негатива, уменьшения фрустрации, помимо использования афоризмов, можно отнести прием подмены понятий («В конце концов счастливый человек – это человек ограниченный» (Горький 1987: III, 330)) и использование АУТО-ФОРМУЛ. Одни и те же аутоформулы повторяются по всем 4-м частям романа, становясь сильной позицией текста: «Я – не бездарен. Я умею видеть нечто, чего другие не видят. Своеобразие моего ума было отмечено еще в детстве» (Горький 1987: III 366); «Ни жрец, ни жертва, а – свободный человек!» (Горький 1987: II, 42); «А был ли мальчик-то?»; «Я не ограничен»; «Чего вы озорничаете!».

Вокруг каких концептов в романе идет художественная проработка аутообраза? Мы выделили следующие ключевые для проблематики «романа фрустрирующей самоидентификации» концепты: **ВООБРАЖЕНИЕ – ОБЯЗАННОСТЬ – СКУКА – ЗАВИСТЬ.**

Концепт **ВООБРАЖЕНИЕ** реализуется в частотности синонимичного существительного «выдумка». И воображение, и выдумка выступают как контекстуальные синонимы, используемые в значении «выдумывание своего образа».

Истоки фрустрации Клима Самгина Максим Горький художественно отражает в описании детства героя, когда Клим осознает, что его, «мальчика исключительных способностей», дети не любят, и это открытие вызывает у ребенка и грусть, и раздражение. Мальчик чувствует свое несоответствие навязанному родителями образу и пытается ему соответствовать.

В языковом ландшафте романа это проявляется частотностью репрезентации не характерного для детей концепта **ОБЯЗАННОСТЬ**. Итак, с детства Клим идентифицирует себя «человеком, обязанным быть таким, каким его хотят видеть». Обязанностью («надо») становится «думать». Создание адекватного требованиям аутообраза не получается, и до поры до времени Клим успокаивает себя одним известным ему образом: простой констатацией, что он умнее всех.

Школьный период героя характеризуется новыми «приобретениями» языковой личности в аспекте фрустрирующей самоидентификации. Опасаясь потерять свою личность в толпе «одинаковых» школьников, Клим впервые начинает скучать. Скучает герой, в отличие от других литературных персонажей, намеренно: **СКУКА** играет защитную роль. Клим не бежит от скуки, но идет ей навстречу, в концептосфере героя **СКУКА** становится качеством, свойством избранного, умного человека, она может даже выглядеть как вид деятельности: «Он чувствовал опасность потерять себя среди однообразных мальчиков <...> Тогда, испуганный этим, он спрятался под защиту скуки, окутав ею себя, как облаком. Он ходил солидной походкой, как Томилин, имея вид мальчика, который занят чем-то очень серьезным и далеким от шалостей и буйных игр» (Горький 1987: I, 85).

Еще раз подчеркнем, какое место в концептосфере главного героя занимает концепт **СКУКА** (27 значимых контекстов): «прилив невыносимой скуки»; «от таких речей становилось еще скучнее»; «скука слов жены его как бы сгущалась»; жизнь – «медленный поток скучной пошлости»; «все чаще, вместе с шумом ветра и дождя, вместе с воем вьюг, в тепло комнаты вторгалась обессиливающая скука и гасила

глумливые мысли, сгущала все их в одну»; «гонимый скукой», «дома его ждет скука», «его обняла холодным дымом скука знакомой тревоги»; «скука вытеснила его из дому» и т.д. Скука подавляет героя и является символом безысходности, неспособности что-либо изменить в своей судьбе, невозможности развить личность в желаемом направлении.

В этом же ключе актуален для рассмотрения концепт ЗАВИСТЬ. В вербальном блоке этого концепта есть весьма интересная особенность, о которой писал С. Боровиков: «У слова *зависть* нет синонима. Я, во всяком случае, не нашел его ни в голове своей, ни в словарях» (Новый мир. – 2000. – № 10. – С.196).

На протяжении романа Клим постоянно завидует людям, у которых получилось создать свою, оригинальную систему фраз.

Постоянная боязнь подростка показаться в глазах окружающих хуже, чем он есть, приводит к созданию особого типа фрустрирующего сознания: Клим Самгин – талантливый наблюдатель – переживает, когда не может найти недостатков в других детях, а потом и в других взрослых людях. Поиск недостатков становится для него вторым, после «скуки», способом защиты аутообраза, и опосредованно вербализует концепт ЗАВИСТЬ. Характерно, что для Клим Самгина спасительной процедурой идентификации личности становится обращение к концептам «отрицательного характера»: СКУКА, ЗАВИСТЬ. Самоидентификация героя подпитывается, как было отмечено, необходимостью подтверждать НАВЯЗАННЫЙ родителями аутообраз. История конфликта между образом исключительно умного мальчика и образом реальным, возникающим у Клим на интуитивном уровне предчувствования, предвосхищения, передается М.Горьким посредством развернутых метафор, что очень важно – повторяющихся МЕТАФОРИЧЕСКИХ АРХЕТИПОВ. Одной из таких сквозных, ключевых, развивающихся «по экспоненте» метафор романа – метафора враждебного мира. «Все вокруг расширилось, разрасталось, теснилось в его душу так же упрямо и грубо, как богемольцы в церковь Успения» (Горький 1987: I, 79).

Внутренняя речь Клим Самгина изобилует метафорами, что свидетельствует о попытках героя утвердить себя через язык, развитым лексиконом компенсировать отсутствие оригинальности. Здесь прослеживается языковая динамика образа: уже во втором томе герой,

часто прибегающий к метафорике, начинает осознавать, что его языковая личность оригинальна, даже и положительна, позитивна. И все это «регистрируется» посредством метафор. Клим оценивает речь окружающих практически постоянно, по речи определяя характер другого человека (Горький 1987: I, 122, 134).

Таким образом, в начале романа происходит становление концептосферы главного героя, первое языковое представление знаковых для языковой личности Клина Самгина концептов, которые впоследствии будут постоянно «мыслиться» в романе: **ВООБРАЖЕНИЕ – ОБЯЗАННОСТЬ – СКУКА – ЗАВИСТЬ**.

Как и прежде, Климом управляет **ОБЯЗАННОСТЬ**, но теперь этот концепт вербализован контекстуальным синонимом *необходимость*. Необходимость для Клина так же сложна, как и обязанность. Герой стремится все упростить. Упрощение – еще один метод защиты героя от реальности. В романе многократно подчеркивается, что Клим привык все упрощать. На языковом уровне это проявляется в поиске плохого в собеседнике, с одной стороны, и в использовании чужих речевых масок. Клим с детства мысленно занят «идентификацией» себя, что проявляется в специфических языковых моделях: весь роман есть не что иное, как примерка главным героем чужих вариантов «языковой личности». Клим пытается «установить границы своей личности» (М.Горький). Защищая свою личность, Клим начинает говорить чужими словами, повторять чужие афоризмы, при этом мечтая о «своей системе фраз»: «человек – это система фраз». Вместе с тем, «необходимость думать, иметь обо всем свое мнение» – в этом герой не нуждается. Окружающие говорят Климу: у тебя нет слов, дорогих тебе.

Весь четырехчастный роман – история фрустрирующей самоидентификации. В трактовке М.Горького Клим противоречит иногда тому, что утверждается на других страницах романа. Так, мы отмечали выше стремление упрощать собеседника, чтобы ослабить фрустрацию, но в другом месте читаем: «Выспрашивают, потому что хотят создать представление о человеке, и для того, чтобы скорее создать, ограничивают его личность, искажают ее. Клим был уверен, что это именно так; сам стремясь упрощать людей, он подозревал их в желании упростить его, человека, который не чувствует границ своей личности» (Горький 1987: I, 383).

Клим не может воплотить себя как языковую личность, тогда как Печорин и Дориан Грей яркие, воплощенные в ментальную канву социума языковые личности, которым подражали. Дориан повлиял на целое поколение, стал символом века. Фрустрация у Клина проявляется в виде страха неадекватного общения с окружающими. Фрустрация проявляется в нехарактерных для взрослого человека сомнениях: «Может, я глуп? Глуп ли я?». «Наверное, я бездарен».

В отличие от «Портрета Дориана Грея» и «Героя нашего времени» роман «Жизнь Клина Самгина» на языковом уровне отмечен большей метафорикой, отражающей среди всего прочего и процессы фрустрирующей самоидентификации. Депрессивы (подробнее о депрессивах см. в следующей главе) переводятся в метафорический регистр. «Нередко ему казалось, что он до того засыпан чужими словами, что уже не видит себя. Каждый человек, как бы чего-то боясь, ища в нем союзника, стремится накричать в уши ему что-то свое; все считают его *приемником* своих мнений, зарывают его в песок слов» (Горький 1987: I, 202). В приведенном примере глагольные метафоры (*засыпан словами, не видит себя*) сменяются на малом пространстве отрывка гиперболическим образом (*накричать*) и выразительным метафорическим фразеологизмом (*зарывать в песок слов*).

«Клим не впервые представил, как в него извне механически вторгается множество острых, равноценных мыслей. Но когда он пробовал привести в порядок все, что слышал и читал, создать круг мнений, который служил бы ему щитом против насилия умников и в то же время с достаточной яркостью подчеркивал бы его личность, – это ему не удавалось. Он чувствовал, что в нем кружится медленный вихрь различных мнений, идей, теорий, но этот вихрь только расслабляет его, ничего не давая, не всасываясь в душу, в разум. Иногда его уже страшило это ощущение самого себя как пустоты, в которой непрерывно кипят слова и мысли, – кипят, но не согревают. Он даже спрашивал себя: «Ведь не глуп же я?» (Горький 1987: I, 331).



«Минутами Самгину казалось, что его вместилище впечатлений – то, что называют душой, – засорено этими мудрствованиями и всем, что он знал, видел, – засорено на всю жизнь и так, что он уже не может ничего воспринимать извне, а должен только разматывать тугой клубок пережитого. Было бы счастьем размотать этот клубок до конца. А вслед за тем вспыхивало и обжигало желание увеличить его до последних пределов, так, чтоб он, заполнив все в нем, всю пустоту, и породив какое-то сильное, дерзкое чувство, позволил Климу Самгину крикнуть людям: «Эй, вы! Я ничего не знаю, не понимаю, ни во что не верю и вот – говорю вам это честно! А все вы – притворяетесь верующими, вы – лжецы, лакеи простейших истин, которые вовсе и не истины, а – хлам, мусор, изломанная мебель, просиженные стулья». Думая об этом подвиге, совершить который у него не было ни дерзости, ни силы, Клим вспоминал, как он в детстве неожиданно открыл в доме комнату, где были хаотически свалены вещи, отжившие свой срок» (Горький 1987: I, 395).

Метафоры, которые широко используются в речи героя, в большинстве случаев имеют отрицательную окраску и усиливают фрустрацию. Приведем примеры наиболее значимых из негативных для героя сравнений и метафор.

«Бывали минуты, когда Клим Самгин рассматривал себя как иллюстрированную КНИГУ, картинки которой были одноцветны, разнообразно неприятны, а объяснения к ним, не удовлетворяя, будили грустное чувство сиротства» (Горький 1987: II, 163-164); «Обида ощущалась, как ОПУХОЛЬ, где-то в горле и всё твердела» (Горький 1987: II, 164). «Клим... о себе самом думал с досадой, находя, что он вел себя не так, как следовало бы, все время точно КАЧАЛСЯ НА КАЧЕЛИ» (Горький 1987: II, 41); «Почему я обязан думать о мыслях, людях, событиях, не интересных для меня, почему? Я все время чувствую себя В ЧУЖОМ ПЛАТЬЕ: то, слишком широкое, оно сползает с моих плеч, то, узкое, стесняет мой рост» (Горь-

кий 1987: II, 42); «...Недовольство собою превращалось в чувство вражды к себе и еще к другому кому-то, кто передвигает его, КАК ШАХМАТНУЮ ФИГУРУ с квадрата на квадрат» (Горький 1987: II, 42); «...Самгин ощущал, что его наполняет и раздувает ВЕТЕР УНЫЛОЙ ЗЛОСТИ на всех людей и даже – немного – на себя самого» (Горький 1987: II, 99). «...С детства, дома и в школе, потом – в университете его начинали массой ненужных, обременительных знаний, идей, потом он прочитал множество книг и вот не может найти себя В ПАУТИНЕ насильно воспринятого чужого...» (Горький 1987: II, 404); «Я ни с чем и ни с кем не связан, – напомнил он себе. – Действительность мне враждебна. Я хожу над нею, КАК ПО КАНАТУ». Сравнение себя с канатоходцем было и неожиданно и обидно (Горький 1987: III, 113); «Жизнь – бесконечный ряд глупых, пошлых, а в общем все-таки драматических эпизодов, – они вторгаются насильственно, волнуют, отягощают память ненужным грузом, и человек, загроможенный, подавленный ими, перестает чувствовать себя, свое сущее, воспринимает ЖИЗНЬ КАК БОЛЬ...» (Горький 1987: III, 193-194); «Моя жизнь – монолог, а думаю я диалогом, всегда кому-то что-то доказываю. Как будто ВНУТРИ МЕНЯ ЖИВЕТ КТО-ТО ЧУЖОЙ, враждебный, он следит за каждой мыслью моей, и я боюсь его» (Горький 1987: III, 361); «А – зачем нужен мне этот ИЗЛОМАННЫЙ, ГОРБАТЫЙ МИР?» (Горький 1987: II, 377) «Одиночество. Один во всем мире. Затискан в какое-то идиотское ЛОГОВИЩЕ. Один в мире образно и линейно оформленных ощущений моих, в мире ЗЛОЙ ИГРЫ мысли моей» (Горький 1987: III, 402); «Он все более часто чувствовал себя в области прочитанного, КАК В МАГАЗИНЕ ГОТОВОГО ПЛАТЬЯ, где, однако, не находил для себя костюма по фигуре» (Горький 1987: III, 417).

Приведенные метафоры носят резюмирующий, итоговый характер. Весь мир представляет враждебную для главного героя реальность. У Клима Самгина развито образное мышление, и являясь изобразительным средством, именно метафора особенно сильно воздействует на его духовное состояние. Метафоры обостряют фрустрацию героя, это своего рода сенсibilизаторы, способствующие развитию мыслей героя, но в направлении фрустрирующей самоидентификации.

Посредством метафор Клим Самгин, как правило, отрицательно характеризуется другими героями: «Ты, Самгин, держишь себя в кулаке, ты – молчальник, и ты не пехота, не кавалерия, а – инженерное войско, даже, может быть, генеральный штаб, черт!» (Горький 1987: II, 108); «Ты хладнокровно, без сострадания ведешь какой-то подсчет страданиям людским, как математик, немец, бухгалтер, актив-пассив, и черт тебя возьми!» (Горький 1987: II, 109); «Ты – холостой патрон, галок пугать, вот что ты!» (Горький 1987: II, 551); «Все еще играешь равнодушного, баррикадных дел мастер?» (Горький 1987: III, 283).

Однако в редких случаях отмечается ЗАЩИТА ГЕРОЯ МЕТАФОРОЙ: «Клим был уверен, что он уже не один раз убеждался: «не было мальчика», и это внушало ему надежду, что все, враждебное ему, захлебнется словами, утонет в них, как Борис Варавка в реке, а поток жизни неуклонно потечет в старом, глубоко прорытом русле» (Горький 1987: II, 189).

В тексте романа наблюдается, помимо метафорики, и такое средство самоутешения героя, как формирование персониферы исключительных людей. Со времени появления Николая II Клим убеждается в собственной значимости, сравнивая себя с императором, который «видит себя окруженным бездарностями» (Горький 1987: II, 480).

Разумеется, в столь объемном произведении при изображении столь неоднозначного характера имеет место и самоидентификация героя через использование позитивов: «У него приятно шумело в голове, и еще более приятно было сознавать, что никто из этих людей не сказал больше, чем мог бы сказать он, никто не сказал ничего, что не было бы знакомо ему, продумано им. Он – богаче. Он – сильнее» (Горький 1987: III, 637). Показательно, что в приведенном высказывании героя, выражаясь современным языком, постулируется связь самоидентификации с уровнем развития ЯЗЫКОВОЙ личности.

Положительная самоидентификация проявляется у Клина Самгина в ситуациях ДИАЛОГА С ПИСАТЕЛЯМИ, становящимися каждый раз единственным «неглупым собеседником» Самгина. «Гоголь и Достоевский давали весьма обильное количество фактов, химически сродных основной черте характера Самгина, – он это хорошо чув-

ствовал, и это тоже было приятно. Уродливость быта и капризная разнузданность психики объясняли Самгину его раздор с действительностью, а мучительные поиски героями Достоевского непоколебимой истины и внутренней свободы, снова приподнимая его, выводили в сторону из толпы обыкновенных людей, сближая его с беспокойными героями Достоевского» (Горький 1987: III, 278).

Рассмотренные приемы «снятия негатива» не помогли герою справиться с фрустрацией, постепенно становящейся перманентным состоянием души, несмотря на то, что Клима Самгина старается чувствовать свою УНИКАЛЬНОСТЬ даже в страдании. «Каждый раз, когда ему было плохо, он уверял себя, что так плохо он еще никогда раньше не чувствовал» (Горький 1987: II, 57). Простого осознания этой уникальности оказывалось недостаточно для восстановления душевного равновесия.

Во-первых, Клима не уверен в «укомплектованности» личных качеств. «Я, кажется, не склонен ужасаться. Не умею. Это – достоинство или недостаток?» (Горький 1987: III, 146) – вопрос адресуется к самому говорящему. Нельзя не усмотреть сходства этого вопроса с вопросами, которые задает себе герой романа О. Уайльда Дориан Грей. Даже «люди интересны Самгину настолько, насколько он, присматриваясь к ним, видел себя не похожим на них» (Горький 1987: III, 494). Во-вторых, профессия адвоката не нравится Самгину, он не представляет себя идеальным носителем этой профессии: «У него вообще не было позова к оправданию людей, которых он видел выдуманными, двуличными и так или иначе мешавшими жить ему, человеку своеобразного духовного строя и даже как бы другой расы – избранному человеку». Ощущение «избранности» возникшее у героя еще в детстве, привело к несовпадению желаемого аутообраза героя и образа, навязанного близкими, судьбой, обществом, что способствовало зарождению и развитию конфликта в душе героя.

Внутренняя драма Клима Самгина концентрированно представлена если не в афоризме, то (Попова 2005: 69) в «генерализированном высказывании» Бердникова, с которым главный герой охотно соглашается: «... Живешь-живешь, говоришь-говоришь, а все что-то как раз не выговаривается, какое-то небольшое, однако же – самое главное слово» (Горький 1987: III, 432). Клима «...чувствовал себя

человеком, который не может вспомнить необходимое ему слово или впечатление...» (Горький 1987: II, 35); «Жизнь вставала перед ним, точно лес, в котором он должен был найти свою тропу к свободе от противоречий, от разлада с самим собою» (Горький 1987: II, 75). «Он опаздывает с формулировками»; «Порою Самгин чувствовал, что он живет накануне открытия новой, своей историко-философской истины, которая пересоздаст его, твердо поставит над действительностью и вне всех старых, книжных истин. Ему постоянно мешали домыслить, дочувствовать себя и свое до конца. Всегда тот или другой человек забегал вперед, формировал настроение Самгина своими словами» (Горький 1987: III, 30).

В конце концов, возможно, именно одиночество, которое, как стремится уверить себя главный герой, есть признак уникальности, оборачивается губительной для него стороной: «И тут Клим Самгин впервые горестно пожалел о том, что у него нет человека, с которым он мог бы откровенно говорить о себе» (Горький 1987: II, 393).

Желание Клим Самгина «оформить все, что он видел, слышал, пережил, в свою, оригинальную систему» не осуществляется, однако нельзя делать вывод о том, будто конечная нереализованность героя отражала замысел М. Горького. Роман «Жизнь Клим Самгина» не окончен, и нам представляется, что ключевой мотив о поиске героем своих слов, своей оригинальной системы должен был хоть в чем-то найти исход. Так как пути к смыслу жизни «страшно засорены словами, сугробами слов» (Горький 1987: III, 844), напрашивается мысль о спасающем душу ПУТЕШЕСТВИИ, уходе, бегстве, отъезде за границу. Сравним «снятие негатива» Печориным: «...И жизнь моя становится пустее день ото дня; мне осталось одно средство: путешествовать».

Таким образом, мы пытались показать, что роман М Горького «Жизнь Клим Самгина» дает бесценный материал для понимания феномена языковой личности вообще и феномена фрустрирующей самоидентификации в частности. По роману можно пронаблюдать влияние прецедентных текстов на самооценку героя, поиск новых метафор самопознания и самооценки, углубление фрустрации «отрицательной метафорикой», наконец, частичное снятие ее диалектикой и дидактикой афоризма.

### Глава III. РОМАН О. УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ» КАК ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ ФРУСТРИРУЮЩЕЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

#### § 1. Корректировка перевода романа<sup>2</sup> в аспекте доступа к иерархии темного и светлого в личности героя

При переводе художественного произведения проблема адекватности стиля перевода стилю подлинника чрезвычайно важна по целому ряду причин, в том числе и по необходимости более точной оценки проблем, решаемых автором художественного текста. Знание характерных для писателя ПРИЕМОВ КОДИРОВАНИЯ текста облегчает для переводчика задачу МАКСИМАЛЬНОГО СОХРАНЕНИЯ авторского замысла и соответственно авторского стиля – тем более это касается текстов декадентской направленности, возникших в результате подчеркнуто скрупулезной работы писателя над словом. Парадоксальные афоризмы, неожиданные сочетания слов, экстравагантные сравнения, богатейшая метафорика призваны свидетельствовать об оригинальности произведения, иначе оно не могло бы рассматриваться самими декадентами, постоянно прогнозирующими читательский отклик, как действительно художественное.

Вместе с тем в переводной литературе имеют место и неудавшиеся переводы художественных произведений вплоть до отказа автора текста от перевода. О. Уайльд отказался от перевода лорда А. Дугласа (драмы «Саломея»), а В.Е. Набокова настояла на уничтожении шведского перевода романа В. Набокова «Лолита». Известный переводами Шекспира, Бернса и других авторов С.Я. Маршак писал: «Лучше совсем отказаться от перевода художественного произведения, чем перевести его плохо или посредственно. Дурной перевод – клевета на автора. И как часто, к сожалению, эта клевета остается безнаказанной и даже не изобличенной. Читая стихи или прозу лучших писателей, прошедших через мясорубку плохих переводчиков, каждый вправе задать вполне естественный и логичный вопрос: так за что же, за какие заслу-

---

<sup>2</sup> Корректировка перевода романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и перевод романа Р. Хиченза «Зеленая гвоздика» выполнены Е. Ю. КОРЕНЕВОЙ

ги присвоено автору звание великого писателя, классика? Ведь, по совести говоря, пишет он очень неважно» (Маршак 1971: 388).

«...Все своеобразие уайльдовского языка пропало в переводе. Блестящий, выработанный стиль превращен в газетную прозу. Уайльд избегает банальных, слишком обычных выражений, – в переводе везде клише и трафареты. Уайльд щеголяет богатством синонимов; перевод поражает скудостью своего словаря, повторяя постоянно одни и те же выражения. Уайльд старается каждую фразу отточить как афоризм; в переводе нет ни одного красиво построенного предложения». Такой перевод – «грубый гипсовый слепок с мрамора, дающий понятие только об общих очертаниях статуи, но совершенно не воспроизводящий изящества ее частей» (Брюсов 1906. 177).

Обедняя язык оригинала, неудачный перевод способствует, во-первых, искаженной идентификации образа автора. Во-вторых, подобные переводы влияют на восприятие читателем героев художественного произведения, следствием чего является снижение эстетического удовольствия от соприкосновения с утратившим отличительное «лицо» произведением искусства. При лингвистическом анализе перевода романа «Портрет Дориана Грея» М.Е. Абкиной, перевода, признанного классическим, мы столкнулись с проблемой НЕ СБЕРЕЖЕНИЯ ИДЕНТИФИКАЦИИ, приобретающей многозвенный характер. «Типология отступлений» от первоисточника, влияющая и на язык фрустрирующей самодентификации героя, может быть выстроена следующим образом: некорректные добавления и комментарии «от переводчика» в самом тексте романа; вольное обращение с границами прямой речи, снижение стилистического регистра, искажение метафорического кода. Проиллюстрируем все выделенные группы.

В тексте рассматриваемого перевода прежде всего обращают внимание ДОПОЛНЕНИЯ ПЕРЕВОДЧИКА К ТЕКСТУ ОРИГИНАЛА. Снижая стилевой регистр текста, добавления «от переводчика» влияют на сложный спектр идентификации героев произведения, но влияют по-разному.

КОММЕНТАРИИ, СМЕЩАЮЩИЕ СМЫСЛОВЫЕ АКЦЕНТЫ, упрощают или полностью нейтрализуют герменевтику романа. В последней главе Дориан понимает, что «против него есть только одна-единственная – и то слабая – улика: портрет. Так надо уничтожить его»!

(Уайльд 2000: 243/пер. М. Абкиной). Выделенное [здесь и далее курсивом] добавление переводчика способствует принижению роли портрета как символа в тексте романа. У О. Уайльда *evidence* (улика) повторяется дважды, писатель заостряет внимание на том, что именно портрет является главным свидетельством против Дориана, употребляя оборот, используемый в ораторском искусстве. Ср. с оригиналом: “There was only one bit of evidence left against him. The picture itself – that was evidence.” (Wilde 1979: 345) – «Против него оставалась только одна улика. Сама картина – вот что было уликой». Второе предложение, опущенное переводчиком, дополняет и усиливает первое, составляя с ним единое, цельное высказывание, коммуникативная заданность которого направлена на убеждение самого героя, а также читателя в том, что важным свидетельством происходящего таинства являлся именно портрет.

Другого рода добавления в переводе М. Абкиной встречаются при передаче ПРЯМОЙ РЕЧИ, играя немаловажную роль в оценочной когниции. Например, в оригинальном тексте художник и эстет Бэзил Холлуорд абсолютно чужд любой вульгаризации, тем более речевой. “Do take the screen away, Dorian. It is simply disgraceful of your servant hiding my work like that. I felt the room looked different as I came in” (Wilde 1979: 212). Перевод М. Абкиной «Уберите-ка ширму, Дориан. Какого черта ваш лакей вздумал *запрятать* портрет в угол? *То-то* я, как вошел, сразу почувствовал, что в комнате чего-то недостает». (Уайльд 2000: 134/ пер.М.Абкиной). Добавление частиц и грубопросторечного фразеологизма снижает регистр стиля. Скрытый и чувствительный, вежливый и благородный, художник Бэзил Холлуорд превращается в несдержанного, даже вульгарного человека. Наш вариант перевода: “Уберите ширму, Дориан. Со стороны слуги просто отвратительно прятать таким образом мою работу. Я почувствовал, что комната изменилась, как только вошел”.

Добавления переводчика касаются и описания через прямую речь главного героя романа – влюбленного в красоту, утонченного эстета Дориана Грея, по сюжету романа ОТНОСЯЩЕГО ЯЗЫК К МАТЕРИЯМ, УКРАШАЮЩИМ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ БЫТИЕ. Дориан считает, что способность красиво говорить - величайший дар и одно из ценнейших качеств. Прежде всего его околдовывают слова и интонация голоса. Сравним современную оценку красоты интонации как



знака принадлежности высшему страту общества: «Большую роль в социальной характеристике англичанина играет мелодический рисунок речи, по которому сами англичане довольно легко определяют социальную принадлежность говорящего» (Ивушкина 1996: 141).

“Words! <...> what a subtle magic there was in them! They seemed to be able to give a plastic form to formless things, and to have music of their own as sweet as that of a viol or of lute” (Wilde 1979: 100) – «Слова! В них была неуловимая магия. Казалось, что они могут наделять скульптурной формой бесформенное, что у них своя музыка, созвучная виоле или лютне». Отличительный признак денди вообще состоит в «искусном соединении сухости и непринужденности, почтительности и остроумного цинизма; самыми же главными компонентами, очевидно, были безупречный вкус, исключаяющий вульгарность в обращении или в облике, наряду с редкой способностью оживлять всякую компанию, шутить и вести легкий и изящный разговор с любым собеседником» (Вайнштейн 2006: 59-60).

Рассмотрим подробнее добавления переводчика, искажающие прямую речь Дориана Грея. Здесь можно выделить три группы добавлений к тексту. Добавления внутри прямой речи главного героя:

О. Уайльд “I forget,” said Dorian. “I suppose I did. But I never really liked it. I am sorry I sat for it. The memory of the thing is hateful to me. Why do you talk of it? It used to remind me of those curious lines of some play <...>” (Wilde 1979: 335) – “Не помню, – сказал Дориан. – Думаю, да. Но мне никогда он не нравился. Жаль, что я позировал для него. Воспоминание о нем внушает мне отвращение. Почему вы заговорили о нем? Он всегда напоминал мне эти удивительные строки из какой-то пьесы...»

– Не помню уже, - ответил Дориан. – Вероятно, объявлял. *Ну да бог с ним, с портретом!* Он мне, в сущности, никогда не нравился, и я жалею, что позировал для него. Не люблю я вспоминать о нем. К чему вы затеяли этот разговор? *Знаете, Гарри, при взгляде на портрет мне всегда вспоминались две строчки из какой-то пьесы...* (пер.М.Абкиной).

Выделенные курсивом добавления не соответствуют правде подлинника, корректной лингвооценке героя. Стремление переводчика максимально приблизить речь Дориана к разговорной речи, выражающееся в инверсиях и использовании специфически окрашенной лексики, приводит к тому, что герменевтический код текста нейтрализуется, коммуникация читателя с авторским текстом становится упрощенной, плоскостной. Добавления внутри прямой речи героя влияют на оценку речи и, как следствие, языковой личности, оценку душевных человеческих качеств. Когда, в соответствии с сюжетной линией, Джеймс Вейн пытается убить Дориана, а главный герой убеждает его в том, что Джеймс ошибся и принял его за другого (*"You have been on the brink of committing a terrible crime, my man," he said, looking at him sternly. "Let this be a warning to you not to take vengeance into your own hands"* (Wilde 1979: 308), Дориан говорит следующее: «Вы были на грани совершения отвратительного преступления, мой друг, – сказал он, сурово глядя на него, – Пусть это будет вам предупреждением: нельзя брать отомщение в свои руки». Ср. в переводе М. Абкиной: – Да, вы чуть не совершили ужасное преступление, – сказал он, сурово глядя на Джеймса.– Пусть это послужит вам уроком: человек не должен брать на себя отомщения, *это дело Господа Бога*. Добавленное переводчиком выражение «это дело Господа Бога» может быть истолковано двусмысленно.

I have just been telling him what a capital sinner you were, and now you have spoiled everything. – Я только что говорил ему, что вы превосходно позируете, а вы своим брюзжанием все испортили! (39);

«Dorian! Dorian!» he cried, «don't talk like that. I have never had such a friend as you, and I shall never have such another. You are not jealous of material things, are you? – you who are finer than any of them!» – Дориан, Дориан, что вы такое говорите! У меня не было и не будет друга ближе вас. **Что это вы вздумали** завидовать каким-то неодушевленным предметам? Да вы прекраснее их всех!

«And you know you have been a little silly, Mr. Gray, and that you don't really object to being reminded that you

are extremely young.» – **А на меня не обижайтесь**, мистер Грей, – сказал лорд Генри. – Вы сами знаете, что вели себя довольно глупо. И не так уж вам неприятно, когда вам напоминают, что вы еще мальчик.

I had a passion of sensations. – Меня мучила жажда новых впечатлений...

«One has to pay in other ways but money.» «What sort of ways, Basil?» «Oh! I should fancy in remorse, in suffering, in... well, in the consciousness of degradation.» – «За жизнь для себя расплачиваешься не деньгами, а другим». «Чем же еще, Бэзил?» «Ну, мне кажется, угрызениями совести, страданиями... сознанием своего **морального** падения». Точнее было бы перевести: *своей деградации*.

Вторую группу добавлений переводчика, искажающих прямую речь героя, составляют **ТРАНСФОРМАЦИИ АВТОРСКОЙ И НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМОЙ РЕЧИ В ПРЯМУЮ РЕЧЬ**. Стилистически сниженные, они влияют на характеристику языковой личности Дориана Грея: “What o’clock is it, Victor?” asked Dorian Gray, drowsily. “One hour and a quarter, Monsieur.” How late it was! He sat up, and, having sipped some tea, turned over his letters (Wilde 1979: 189) – «Который час, Виктор?» – сонно спросил Дориан Грей. «Четверть второго, мосье». Было так поздно! Он сел в постели и, отпивая чай, стал разбирать письма. – «А который час, Виктор?» – сонно спросил Дориан. «Четверть второго, мосье». «*Ого, как поздно!*» – Дориан сел в постели и, попивая чай, стал разбирать письма (пер.М.Абкиной).

В тексте перевода романа выделяются добавления, приобретающие характер **комментариев** переводчика к основному тексту. Складывается впечатление, что комментарии выражают личное мнение переводчика. Подобные дополнения можно разделить на два типа. Первый тип составляют сопроводительные комментарии, влияющие на оценку героя: “I am tired of sitting” (Wilde: 1979, 95) – «Я устал позировать». Ср.: «Ох, надоело мне это!» – *возразил юноша капризно* (пер.М.Абкиной). Замечание переводчика лишает читателя возможности самому оценить происходящее. Дориан заранее характеризуется отрицательно, несмотря на то, что он, действительно, мог просто устать.

Примеры подобных добавлений: Dorian Gray turned and looked at him. (109) – Дориан Грей обернулся и **в упор** посмотрел на него (49). The formal monotonous ticking of the Louis Quatorze clock annoyed him. (131) – **Размеренно** тикали часы в стиле Людовика Четырнадцатого, и даже это раздражало Дориана (68).

Комментарии переводчика способны изменить оценку пристрастий героя. Известно, что Дориан увлекался коллекционированием необычных музыкальных инструментов – по оценке М. Абкиной, «оскорбляющих глаз и слух человеческий своими формами и голосами». Данный перевод-добавление ставит под сомнение эстетические взгляды героя. Несколько ранее этот же контекст демонстрирует подмену переводчиком высокого стиливого регистра нейтральным («Дориана эти инструменты интересовали своей оригинальностью»), тогда как О. Уайльд заостряет внимание как раз на том, что “The fantastic character of these instruments fascinated him” («Причудливые свойства этих инструментов **ОКОЛДОВЫВАЛИ** его»). Нам представляется действительно сложным перевести в данном случае слово “character” применительно к музыкальным инструментам, которое можно описательно передать как «суть», но глагол *to fascinate* не может быть переведен как *интересовать*. Данный глагол несет в себе латинский корень *fascina* – *волшебство* – и должен быть переведен в тексте как *околдовывать*.

Добавления в переводе М.Абкиной **МЕЖДОМЕТИЙ, МЕСТОИМЕННИЙ И МОДАЛЬНЫХ ЧАСТИЦ**:

“You are still the same”. “I am not the same, Harry.” “Yes: you are the same” (Wilde 1979: 338) / – Вы не изменились. – Я изменился, Гарри. – Нет, не изменились. Ср.: Вы все тот же. – Нет, Гарри, я уже не тот. – А я говорю – тот (Здесь и далее перевод М.Абкиной).

I turned half-way round, and saw Dorian Gray for the first time (85). Я оглянулся и **тут-то** в первый раз увидел Дориана Грея.

I don't believe that, Harry, and I don't believe you do either (86) Не верю я этому, Гарри, да и ты, мне думается, не веришь...

Poor Lady Brandon! You are hard on her, Harry!  
(87) – Бедная леди Брэндон! Ты слишком уж строг к ней, Гарри.

How could I admire her? But tell me, what did she say about Mr. Dorian Gray? (87) А ты хочешь, чтобы я ею восхищался? Ну, бог с ней, скажи-ка мне лучше, как она отозвалась о Дориане Грее?

Poets are not so scrupulous as you are. (91) А вот поэты – те не так стыдливы, как ты.

You know you believe it all (102) Ну, ну, в душе вы отлично знаете, что поверили всему.

“What can it matter?” cried Dorian Gray, laughing, as he sat down on the seat at the end of the garden (103). Эка важность, подумаешь! – засмеялся Дориан Грей, садясь на скамью в углу сада.

It is such a bore putting on one’s dress-clothes (112). Ох, надевать фрак! Как это скучно!

Come and see me soon. Come to-morrow (114). Приходите поскорее – ну, хотя бы завтра. Придете?

Why do you try to persuade our nice Mr. Dorian Gray to give up the East End? (125). Зачем это ты отговариваешь нашего милого мистера Грея работать со мной в Ист-Энде?

Never marry at all, Dorian (134). Да и вообще лучше не женитесь, Дориан.

Who are you in love with? (134) Ср.: В кого же это вы влюблены?

But the picture? (187). Ну а портрет?

Отступлением от оригинала является часто встречающееся СНИЖЕНИЕ КОННОТАТИВНОГО РЕГИСТРА слова. Suddenly something happened that made me afraid. I can’t tell you what it was, but it was terrible. I said I would go back to her. I felt I had done wrong” (Wilde 1979: 197). / Вдруг произошло нечто, что заставило меня испугаться. Я не могу рассказать Вам, что это было, но это было ужасно. Я решил вернуться к ней. Я почувствовал, что поступил неправильно. [Здесь и далее курсив наш. – В.Х., Е.К.]. Ср.: «Потом случилось кое-

что... не могу вам рассказать что, но это было страшно. И я решил вернуться к Сибиле. Я *понял, что поступил дурно*» (пер.М.Абкиной).

Форма глагола *понял*, выбранная в данном случае переводчиком, семантически близка к форме *убедился*. Таким образом, суждение Дориана приобретает характер утверждения того, что герой поступил *дурно*. *Дурно* – лексема с ярко выраженным отрицательной коннотацией. Использование таких единиц приводит к мысли, будто герой сам убежден в злокозненности своих поступков, тогда как на самом деле он не *понял*, а *почувствовал* (неполная уверенность), что поступил *неправильно*, или, с другим вариантом перевода, что *ошибся*. Подобные замены могут способствовать снижению планки идентификации и самоидентификации личности героя. As he left the room, Dorian Gray smiled to himself. (Wilde 1979: 219). – Когда он вышел, Дориан Грей *улыбнулся*. Когда он вышел, Дориан *усмехнулся* про себя (пер.М.Абкиной). Форма *усмехнулся* заставляет задуматься о возможном коварстве героя.

“Something a load to carry, sir,” gasped the little man, when they reached the top landing. And he wiped his shiny forehead. “I am afraid it is rather heavy,” *murmured* Dorian, as he unlocked the door that opened into the room that was to keep for him the curious secret of his life and hide his soul from the eyes of men. (Wilde 1979: 224). – Груз немалый, сэръ, - сказал он, тяжело дыша, когда они добрались до верхней площадки, и отер потную лысину. – Да, довольно-таки тяжелый, - *буркнул* в ответ Дориан, отпирая дверь комнаты, которая отныне должна была хранить его странную тайну и скрывать его душу от людских глаз. (пер.М.Абкиной). Просторечно окрашенная лексема *буркнул*, входящая в ассоциативное поле глаголов, указывающих на плохой характер, не соответствует английскому слову *murmured*, что означает *прошептал, пробормотал*. Ту же функцию указания на плохой характер выполняет словосочетание *злая радость*, примененное по отношению к главному герою: He felt a terrible joy at the thought that someone else was to share his secret... (Wilde 1979: 262) / Он ощутил *роковую (злоещую) радость* при мысли, что кто-то разделит его тайну. Ср.: «Им овладела *злая радость* при мысли, что теперь бремя его тайны с ним разделит другой, тот, кто написал этот портрет» <...> (пер.М.Абкиной).

В этом же примере следует выделить добавление переводчика «тот, кто написал этот портрет», что свидетельствует о неточности в переводе. Дориану было, возможно, не столь важно, чтобы именно Бэзил Холлуорд узнал о его секрете; он хотел хоть с кем-нибудь поделиться им.

«Acting! I leave that to you. You do it so well,» he answered *bitterly*. (183) / «Играть! Я оставляю это вам. Вы это делаете так хорошо!» – горько сказал он. Ср.: «– Играю? Нет, играть я предоставляю вам, – вы это делаете так хорошо! – едко возразил Дориан» (пер.М.Абкиной). М. Абкина упрощает и стилистически снижает речь героя, тогда как «переводчик не должен повышать или снижать стилистический уровень» (Виссон 2002: 146), тем более если это грозит девальвацией языковой личности героя. «Я прошу прощения» (“I beg your pardon”) звучит как «Извините» (Уайльд 2000: 39). «Я не знаю, что она скажет мне» (“I don’t know what she will say to me”) переведено с дополнительной экспрессией в лексике и просодике «Уж не знаю, как она теперь меня встретит» (Уайльд 2000: 39). «Я расскажу Вам, Гарри, но Вы не должны быть предубеждены против этого» (“I will tell you, Harry; but you mustn’t be unsympathetic about it”) переведено «Сейчас расскажу. Но не думайте меня расхолаживать, Гарри» (Уайльд 2000: 71).

Неоправданный отбор сниженной лексики и насыщение речи героя частицами и междометиями может сформировать впечатление о Дориане как о невоспитанном, капризном молодом человеке.

Справедливости ради отметим, что в практике перевода классических текстов на русский язык бывает и обратный процесс усиления положительной коннотации. «Например, Левенкюн в переводе романа Т. Манна «Доктор Фаустус» получает меньшее количество отрицательных номинаций и характеристик (62% от общего числа именованных и характеристик) по сравнению с немецким вариантом (ср.: 72%). Гретхен же в переводе трагедии Й.В. Гете получает еще больше положительных именованных и характеристик (86% от общего числа), чем в оригинале (ср.: 61%)» (Семочко 2004: 16).

Вернемся к тексту О. Уайльда. Некоторые замены переводчика снижают общий стилевой тон текста и, как следствие, могут нарушать восприятие «языковой личности» писателя: The music jarred and

Dorian Gray started, and stared at his friend (Wilde 1979: 336). Музыка резко оборвалась. Дориан вздрогнул и пристально посмотрел на своего друга. Ср.: Музыка резко оборвалась. Дориан, вздрогнув, уставился на своего друга. (пер.М.Абкиной). Разговорная форма *уставился* не соответствует стилистике текста.

Другие примеры снижения стилистического регистра подлинника. It is only the intellectually lost who ever argue (92). Спорят только **безнадежные кретины** (35). Наш вариант: *интеллектуально неполноценные люди*.

And now, Dorian, get up on the platform, and don't move about too much... (98) Ну а вы, Дориан, станьте на подмостки и поменьше **вертитесь**... (41) Ср.: *и не двигайтесь слишком много*.

"How sad it is!" murmured Dorian Gray... (109) – Как это печально! – **пробормотал** вдруг Дориан Грей... (49) Ср.: *прошептал*.

I shall grow old, and horrible, and dreadful (109). Я состарюсь, стану **противным уродом**... (49) Ср.: *Я буду старым, отталкивающим, омерзительным*.

What was he doing there? His hands were straying about among the litter of tin tubes and dry brushes, seeking for something (111). Что он там делает? **Шарит** среди беспорядочно нагроможденных настольных тюбиков скрасками и сухих кистей, – видимо, разыскивает что-то (51). Ср.: *он что-то искал на ощупь / перебирал*.

As I lounged in the park, or strolled down Piccadilly, I used to look at every one who passed me and wonder, with a mad curiosity, what sort of lives they led (135). **Шатаюсь** по Парку или Пикадилли, я с жадным любопытством всматривался в каждого встречного и пытался угадать, какую жизнь он ведет (71). Ср.: *В то время как я прогуливался по парку и бродил по Пикадилли...*

Проанализированные добавления мы посчитали целесообразным устранить при уточнении перевода.

Третий пункт классификации неточностей и соответственно корректировки перевода касался **упрощения переводчиком метафорического кода текста**. Стилль О. Уайльда характеризуется необыкновенной образностью, когда «образ заключает в себе такую компрессию смысла, что подчас становится синонимом, знаком, эквивалентом текста... Метафора не только обогащает текст, но и сама по себе



обладает текстообразующими свойствами» (Харченко 1990: 211). Общий уровень метафоризации текста заставляет бережно относиться к переводу окказиональных, авторских метафор.

При анализе метафор перевода мы использовали прием «метафорического диалога», неоднократно сопоставляя перевод романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» М. Абкиной с переводом того же романа, выполненным В. Чухно. Такое сопоставление необходимо потому, что применительно к метафорическому описанию точность перевода лежит в несколько иной плоскости, чем в ситуациях перевода обычного, нетропеического фрагмента. Приведем данные двух переводческих вариантов, раскрывающих на метафорическом уровне потери и приобретения оригинального текста в процессе перевода слова как творчества на микроуровне.

При рассмотрении стилеобразующих черт перевода М. Абкиной обращает на себя внимание некоторое УПРОЩЕНИЕ АВТОРСКИХ МЕТАФОР О. Уайльда вплоть до использования широко известных, так называемых мертвых метафор. Известно, что «само по себе наличие переносных значений еще не свидетельствует о повышении прагматического заряда текста, если употреблены метафоры банальные, невыразительные, ходовые. <...> Более того, прагматический эффект может оказаться не только нулевым, но и отрицательным при использовании метафор-клише, устойчивых перифраз» (Харченко 1990: 27-28). Метафора у О. Уайльда является эстетическим ядром высказывания. У этого тропа особая роль в авторском тексте: выполняя функцию украшения, метафора отвечает принципам эстетизма – целого направления в английской литературе, стремящегося к орнаментальности языка на всех уровнях текстопорождения.

Как театр начинается с вешалки, так роман начинается с первого предложения, которым определяются все последующие. Отнюдь не случайно основоположник английского эстетизма О. Уайльд открывает роман фразой, насыщенной метафорами.

*The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn* (Wilde 1979: 79). Данное предложение стилистически не совсем точно переведено М. Абкиной: «Густой аромат

роз наполнял мастерскую художника, а когда в саду поднимался легкий ветерок, он, влетая в открытую дверь, приносил с собой то пьянящий аромат сирени, то нежное благоухание алых цветов боярышника» (Уайльд 2000: 25). Лексема «густой» (аромат), соотносящаяся с лексемой “rich” (odour), не совпадает со значением английского слова. В кратком оксфордском словаре семантика лексемы *rich* уточняется по отношению к запахам словами *mellow, deep, full* (The Concise Oxford Dictionary: 1976, 967), которые переводятся на русский язык соответственно как *сладкий, насыщенный, изобилующий (достигший высшей точки)* (Мюллер: 1969). Обратим внимание, что в отличие от всех выше приведенных примеров на вставки, добавления и пр., в данном контексте снижения стилистического регистра не наблюдается. Переводчик стремится сохранить метафорическую пафосность контекста. В переводе В. Чухно «густой аромат» заменен на «пьянящее благоухание», что ближе стилю О. Уайльда. Исходя из последних двух лексических вариантов лексемы *rich*, полагаем, что сензитивно значимый эпитет *приторный* точнее соответствует семантике прилагательного *rich*.

Характеристика запаха сирени в рассматриваемом предложении также не совпадает с оригиналом. В. Чухно описывает его *пьянящим (ароматом)*, М. Абкина определяет его *густым (запахом)*. Однако лексема *heavy*, иллюстрирующая запах цветка, уточняется кратким оксфордским словарем лексемами *severe, intense, oppressive* (The Concise Oxford Dictionary: 1976, 497-498), что означает *тяжелый (резкий), сильный, угнетающий* (Мюллер: 1969). Предлагаем использовать вариант «тяжелый запах сирени», копирующий метафору О. Уайльда. Следует заметить, что слово *аромат* (как в варианте М. Абкиной) в значении «приятный запах, благоухание» (Ефремова 2000: www) в этом случае не подходит стилистически, так как слово *heavy* не предполагает «возвышенной легкости» в значении сопутствующего слова.

Некоторая схематизация эстетического потенциала уайльдовского текста отмечается при переводе целого ряда других метафор романа: “Honey-coloured blossoms” (медово-окрашенные соцветия). Ср.: «душистые, как мед, цветы» (пер.М. Абкиной), «душистые, будто мед, цветки» (пер. В. Чухно).

“The sullen murmur of the bees” (мрачный шепот пчел). Ср.: «сердитое жужжание пчел» (пер.М. Абкиной), «монотонное гудение пчел» (пер. В. Чухно).

“Violet wells of passion” [about eyes] (фиолетовые колодцы страсти [о глазах]). Ср.: «синие озера страсти» (пер.М. Абкиной), «фиолетовые, точно лесные озера, исполненные страсти глаза» (пер. В. Чухно).

Четвертым типом неточностей переводов романа является НАРУШЕНИЕ АССОЦИАТИВНЫХ СВЯЗЕЙ НА УРОВНЕ ИМЕНИ СОБСТВЕННОГО. Тиражируемой ошибкой переводов романа «Портрет Дориана Грея» является перевод имени героини Sibyl Vein либо как Сибила (М. Абкина), либо как Сибилла (В. Чухно), тогда как в русском языке более точным был бы вариант *Сивилла*. Вероятно, переводчики следуют принятым для перевода имен собственных общим правилам транскрипции и транслитерации, не обращая внимания на одиночные случаи, когда «буквы и буквенные сочетания заменяются другими» в имени собственном (Влахов 1980: 209). Неточная интерпретация имени препятствует его дешифровке, а следовательно, идентификации героини. Имя *Сивилла* указывает на жриц Аполлона, которых в Древней Греции называли сивиллами. С одной стороны, это может означать увлеченность Сивиллы актерским искусством, а с другой – закономерную влюбленность в Дориана Грея, которого, в свою очередь, называли Аполлоном.

Фактические ошибки переводов влияют не только на точность идентификации героев, но и на понимание событий, происходящих в романе. Так, в переводе В. Чухно о художнике Бэзиле Холлуорде читаем: «Посреди комнаты стоял на мольберте портрет молодого человека необыкновенной красоты, изображенного во весь рост, а перед мольбертом, на небольшом от него расстоянии, сидел и сам художник, Бэзил Холлуорд, чье внезапное исчезновение ЗА НЕСКОЛЬКО ЛЕТ ДО ЭТОГО так взволновало общество и породило массу самых невероятных предположений» (Уайльд 2005: 38).

Выделенное словосочетание изменило смысл предложения-оригинала: художник исчез не за несколько лет до того, как появился в мастерской, но за несколько лет до того, как повествователь начал описание действия, происходящего в романе. In the centre of the room, clamped to an upright easel, stood the full-length portrait of a young man

of extraordinary personal beauty, and in front of it, some little distance away, was sitting the artist himself, Basil Hallward, whose sudden disappearance *some years ago* caused, at the time, such public excitement, and gave rise to so many strange conjectures (Wilde 1979: 79). Выражение *some years ago* мы переводим как *несколько лет назад*. Доказательством того, что оно относит следующую за ним часть про исчезновение Бэзила ко времени, в котором «говорит» повествователь, служит то, что все глаголы в предложении относятся ко времени Past Indefinite (прошедшему простому). В том случае, если бы писатель хотел показать, что Бэзил исчез до того, как появился в мастерской, он бы употребил глагол предпрошедшего времени Past Perfect (had caused). Данная ошибка перевода оказывает влияние на понимание смысла всего романа. Повествователь имеет в виду исчезновение Бэзила Холлуорда после его убийства. С точки зрения художественной реальности Повествователь начал писать роман спустя два или более лет после того, как «на самом деле» произошли описываемые события. Таким образом, после убийства Бэзила Холлуорда и смерти Дориана Грея должно было пройти несколько лет, прежде чем Повествователь решил осветить интересовавшую его историю в печати.

Возможности точного перевода романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», полагаем, далеко не исчерпаны, хотя наличие языковых лакун создает сеть подчас непреодолимых препятствий на пути к идеальному (адекватному) переводу. Так, глагол *to jar* в русском языке не имеет соответствующего глагола, обозначающего «внезапный диссонирующий аккорд как знак удивления, реакцию на потрясение» (The music jarred and Dorian Gray started, and stared at his friend. (Wilde 1979: 336) Вместе с тем не следует и преувеличивать драматизм лакунарной асимметрии.

Весь приведенный в параграфе материал, на первый взгляд, представляет собой частные и непринципиальные уточнения к известным переводам М. Абкиной и В. Чухно. Мы отнюдь не считаем эти переводы неудачными. Денотативный смысл передан в полном объеме, но именно коннотация использованных переводчиками слов оборачивается серьезными потерями в восприятии образа автора и главных героев романа. Стилистический регистр в художественном тексте чрезвычайно значим, и, соответственно, проблему фрустрирую-

шей идентификации трудно не только решать, но даже ставить по отношению к эмоционально несимпатичным героям. Все это и побудило нас пользоваться переводом романа, выполненным Е.Ю. Коревой, как более адекватным той проблеме, которая ставится в исследовании.

## **§ 2. Афоризмы в системе авторских средств репрезентации концепта «ego». Парадоксы самоидентификации**

В отношении лексической репрезентации негатива писатель выигрывает за счет следующих двух особенностей подачи материала: во-первых, за счет ГУМАНИЗАЦИИ в процессе художественного изображения не самых лучших переживаний личности (как правило, через лексику раскрытия сопровождающей эмоции страдания и/или сомнения), тогда как, скажем, у Р. Хиченза практически полностью отсутствует оттеночное видение героев романа в соответствии с традициями классицизма в литературном изображении; во-вторых, писательский выигрыш в интерпретации негатива возникает за счет КОНЦЕНТРАЦИИ исследуемых переживаний в формулах парадокса.

Лингвистическую эстетику романа составляют парадоксальные афоризмы. Афоризм сам по себе достаточно часто бывает парадоксальным (*Festina lente – торопись медленно*), но в своем романе О. Уайльд дает такое многообразие оригинальных, неожиданных, эпатажных афоризмов, посвященных жизни, любви, творчеству, самоощущениям и самооценке, что разрушает весь комплекс уже ставших банальными эстетических сентенций, подготавливая революцию эстетики жизни. Писатель оправдал многое греховное и низложил многое, прежде казавшееся пафосным. Все это имело целью дать художественную модель самоидентификации личности. Правда у О. Уайльда всегда парадоксальна. «Афоризм позволяет мгновенно окинуть какой угодно горизонт, соблюдая соотношение между частями. Афоризм – наиболее тесная форма общения автора с читателями, при условии что автор умело выражается, а читатель – схватывает. <...> Наивны те, которые не видят в афоризме наилучшего средства ловить в свои сети, при всей внешней его неубедительности» (Белый 1994: 96).

В историю филологической культуры О. Уайльд вошел как создатель ярчайших афористических парадоксов. В романе Р. Хиченза «Зеленая гвоздика» отнюдь не случайно сообщается, будто О. Уайльд «обеспечивает мыслями половину Лондона» (Хиченз, www). «Уайльд пересмотрел наши каноны и кодексы. И он глубже, чем он это сам предполагал. И если в первое мгновение его парадоксы пугают или кажутся только игрою слишком легкого и свободного ума, то стоит лишь взглянуть в них пристальнее и привыкнуть к их предельной резкости, чтобы увидеть всю их правильность. Замечательнее всего именно то, что *Оскар Уайльд прав*» (Айхенвальд 1910: 236).

Парадоксальность как способ языковой трансляции переживаний касается всей эмоциональной сферы человека, что в языке выражается устоявшимися моделями: *светлая грусть, радость со слезами на глазах, получать удовольствие от страдания*, но у О. Уайльда парадоксальность выполняет еще и функцию защиты личности главного героя (а в проекции – читателя) от примитивизма трактовок, поверхностного критиканства.

Тема-ремагическая организация уайльдовских афоризмов позволила выделить когнитивные предпочтения автора романа, афоризмы стали ключом к пониманию центрального нерва текста. Так, триада концептов, о которых пойдет речь в следующем параграфе: ИСКУССТВО – ДОБРОДЕТЕЛЬ – ПОРОК, – была выделена при подсказке афоризмов. Самих афоризмов «внутри» текста автору показалось недостаточно.

Известно, что уже по окончании романа, после его первого, журнального, издания О. Уайльд решил предварить роман еще двадцатью двумя афоризмами, выражающими оригинальную этико-эстетическую позицию писателя, и все последующие издания включали афористически насыщенное предисловие.

По существу, такое предисловие не что иное, как защита посредством системы афоризмов существа романа, который читателю еще только предстоит прочитать: «Художник – не моралист», «Люди необдуманно назвали очищение – добродетелью, а естественное восстание – грехом». Двадцать два афоризма – своеобразная артподготовка читателя к восприятию всего корпуса романа. В самом романе читателя поджидают другие, не менее парадоксальные афоризмы. Имен-

но эти начальные афоризмы настраивают адресата текста на последующее восприятие вербализированных концептов добродетели, греха, искусства, красоты, морали и пр. Афоризмы писателя организуют «лингвистику концептов». *Красота один из видов гения, она еще выше гения, ибо не требует понимания. Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или плохо.*

Благодаря насыщенной афористичности роман начинается едва ли не с нулевой фрустрации. В первой главе романа афоризмы прочитываются как программные установки, подготавливающие восприятие к тому, о чем далее – тоже афористично – будет говорить лорд Генри.

Сделаем одно методологическое уточнение: хотя героев романа не отождествляют с автором, но и абсолютного отъединения точки зрения автора от точки зрения героя в художественном тексте, по видимому, быть не может. Оскару Уайльду традиционно приписывается многое из того, что говорится персонажами. Всегда следует учитывать дельту реального и возможного писательского переживания, но это возможное переживание целесообразно относить к переживаниям художественно-экспериментального типа.

Вернемся к афористичности реплик лорда Генри. Дориану нравится афористичная программа лорда, но когда изменяется портрет, афоризмы срабатывают еще и как защита внутреннего «я». Язык афоризма спасает сознание. *Для того чтобы избавиться от искушения, надо поддаться ему. Порок и добродетель – материал для творчества. Совесть – официальное название трусости.*

Постепенно портрет изменяется в худшую сторону. Как эстет, Дориан не может вынести обезображивания портрета и начинает задумываться о причинах изменения портрета, догадываясь о связи между эстетикой и этикой. Завершается самоидентификация героя афоризмом библейского происхождения: *Что толку обрести весь мир, если потеряешь собственную душу?* Итоговый риторический вопрос, концентрация отчаяния убивают героя изнутри, фрустрация становится необратимой.

Убежденный лордом Генри в превосходстве искусства над жизнью, Дориан идентифицирует себя как символ века, но попытка стать воплощением искусства обречена на неудачу. Рассуждая о причинах

этой неудачи главного героя романа, О.В. Тумбина пишет: «...Парадоксальность мысли Уайльда заключается в том, что предпочтение его героями эстетических ценностей этическим приводит к нарушению нравственных постулатов только до тех пор, пока школа страдания не доказывает, что такое нарушение этики влечет за собой и нарушение эстетики, так как отступает от красоты в высшем смысле слова» (Тумбина 2004: 23).

«Я» Дориана – это не портрет и не зеркало и не их совокупность. Это нечто более сложное, неизвестное, непонятное самому герою. Понятия *добра* и *зла*, поменявшиеся значениями в субъективном восприятии Дориана, впоследствии становятся на свои объективные места, обнажая категорию морали. Дориан не может определить, каким ему нужно быть на самом деле. Часто под влиянием лорда Генри он утешает себя афористичными парадоксальными высказываниями, что может быть объяснено высокой степенью проявления манипулятивной функции парадоксов. Парадокс, обладающий такими характеристиками, как устойчивость, запоминаемость и оригинальность суждения, не требует доказательств или же предполагает множество толкований. Следующие парадоксы лорда Генри оказали влияние на Дориана Грея: «Единственный способ избавиться от искушения – поддаться ему» (Wilde 1979: 323); «Только неглубокие люди не судят по наружности» (Wilde 1979: 104); «Я могу сострадать всему, кроме страдания» (Wilde 1979: 126), «Сегодня люди знают цену всему, но ничему не знают ценности» (Wilde 1979: 133); «Великая страсть – это привилегия людей, которым нечем заняться» (Wilde 1979: 136); «Люди, которые любят только раз в жизни, на самом деле неглубокие люди. То, что они называют верностью и своей преданностью, я называю либо летаргическим сном привычки либо недостатком воображения» (Wilde 1979: 136); «Только к святому и следует прикасаться» (Wilde 1979: 140) и т.д.

Влияние таких афоризмов на Дориана может быть объяснено через анализ грамматических категорий. Во-первых, все высказывания построены на глаголах, употребленных в настоящем времени, что подчеркивает вневременность содержащейся в них обобщенной идеи: «в этом случае выражаемая закономерность имеет панхронический характер» (Лин 2005: 34). Во-вторых, обобщающая семанти-



ка исследуемых фразеологизмов [в нашем случае – афоризмов] исходит из абстрактных существительных – своеобразных «кванторов всеобщности» (Лин: 2005, 34), отвлеченных от конкретики: *искушение, страдание, страсть, верность, преданность, святое* и т.д. В-третьих, стилистически парадоксы построены на антонимии, противопоставлении идей, что часто отражено в синтаксическом оформлении высказываний. Парадокс, как правило, имеет две интонационные части, разделяемые паузой, подготавливающей читателя к неожиданному заключению второй части, что пунктуационно оформлено запятой либо тире: «Женщина будет заигрывать с любым человеком, пока другие люди наблюдают за ней» (Wilde: 1979, 323); «Секрет вечной молодости – никогда не испытывать чувства, которое будет длиться вечно» (Wilde 1979: 179).

Интонационно цельные высказывания, такие, как «Совесть делает всех эгоистами» (Wilde 1979: 201), «Только к святому и стоит прикасаться» (Wilde 1979: 140), имеют характер неоспоримости: «В конструкции с включенным предикатом наблюдается афористичность, которая необходима автору для воплощения его категоричного суждения и которая, в силу лаконичности, позволяет подвести итог суждению» (Лин 2005: 39).

С помощью афоризмов Дориан Грей идентифицирует себя как сверхчеловека, например, утверждая, что «человек, который является хозяином самому себе, может покончить с горем так же легко, как изобрести удовольствие» (Wilde 1979: 208). Однако, несмотря на «волшебные теории» (Wilde 1979: 297), подсознание Дориана не дает ему быть счастливым. К концу романа герой «испытывает страстную тоску по незапятнанной чистоте своей юности» и все больше рассуждает о том, есть ли у него еще надежда на исправление, сожалея, что «в роковую минуту гордости и душевного волнения сотворил молитву, чтобы портрет взял на себя бремя его жизни, а он сам сохранил незапятнанную красоту вечной юности! Вся его разрушенная жизнь исходит из этого» (Wilde 1979: 341).

Герою становится все сложнее бороться с совестью, воплощенной в портрете, который становится своеобразным дневником Дориана, и он начинает успокаивать себя аутоформулами. Так, убеждая себя в правильности своего выбора, Дориан «снова и снова повторя-

ет строки, посвященные ему кем-то, безумно в него влюбленным: «Мир изменился, потому что ты создан из слоновой кости и золота. Изгибы твоих губ перепишут историю» (Wilde: 1979, 342). Дориану все реже удается самовнушение, что показано через несобственно-прямую речь: «Это его красота разрушила его, его красота и юность, которую он возжелал. <...> Его красота не значила для него ничего, кроме маски, его молодость — ничего, кроме насмешки. Чем же была эта юность в лучшем случае? Зеленым, незрелым временем, временем пустых настроений и нездоровых мыслей. <...> Юность испортила его». Герой мучится, его волнует «прижизненная смерть своей души» (Wilde: 1979, 342-343), но, пытаясь успокоить себя, обвиняет в своих страданиях портрет — свою совесть. В этом случае Дориан задает себе 14 риторических вопросов, приводящих к одному решению — уничтожить портрет как виновника его жизни. Не вынеся своеобразного раздвоения своей личности, Дориан Грей умирает.

Афористика О. Уайльда напрямую связана с феноменом самоидентификации, парадоксами аутообраза, интерпретациями «страдающего его». Обилие афоризмов в начале романа (Предисловие состоит из одних афоризмов) и по всему ходу повествования отнюдь не случайно: именно афоризмы защищают главного героя от фрустрации, но эта защита не всегда оказывается надежной и долговременной.

### **§ 3. Триада концептов: ИСКУССТВО – ДОБРОДЕТЕЛЬ – ПОРОК. Сближение концептов СТРАХ и СОВЕСТЬ**

На основе анализа афоризмов были выделены ведущие для романа концепты, повлиявшие на процесс фрустрирующей самоидентификации главного героя. Рассмотрим это несколько подробнее. Афоризмами в начале романа было задано направление коррекции языковой личности главного героя. Лорд Генри в парадоксальной форме размышляет об искусстве и его основополагающей роли в жизни каждого человека. ИСКУССТВО предстает идеальным объектом, воплощающим красоту. В нем нет места добру или злу — «Шекспир с одинаковым удовольствием создавал и Имогену, и Яго», искусство, с одной стороны, совершенно бесполезно, но с другой, служит удовольствием и саморазвитию человека. Для того чтобы человек достиг

высокой степени самосовершенствования, ему следует отказаться от понятий о ДОБРОДЕТЕЛИ и ПОРОКЕ и реализовывать все движения своей души. Препятствием к этому служит СТРАХ, который прикрывается понятием СОВЕСТИ.

Цепочка приведенных рассуждений позволяет выявить узловые концепты ИСКУССТВО, ДОБРОДЕТЕЛЬ / ПОРОК, СТРАХ / СОВЕСТЬ. Эти понятия в парадоксальной плоскости были представлены множеством афоризмов О. Уайльда.

Итак, перед нами триада концептов: ИСКУССТВО – ДОБРОДЕТЕЛЬ – ПОРОК, а также диада концептов: СТРАХ и СОВЕСТЬ.

Герой понимает *искусство (art)*, относящее нас к *искусственному, неживому (artificial)*, в буквальном смысле обладающим вечной жизнью. Это первый, основополагающий парадокс романа. Оппозиция *красота-безобразность* в представлении главного героя тождественна оппозициям *жизнь-смерть, добро-зло*. Старость и безобразность — это зло, а красота и вечная жизнь — добро, которого желает каждый человек. Другими словами, Дориан осознает себя идущим к смерти, тогда как портрет как предмет искусства являет собой вечную жизнь. Дориан, который начинает видеть в портрете что-то важнее себя, в своем желании переносит на него свою жизненную силу: «витальный смысл передается портрету, который с этого момента становится онтологическим двойником героя» (Карасев 2001: 319).

Концепт ДОБРОДЕТЕЛЬ в афоризмах манифестировался такими лексемами, как *мораль, моральный, хороший*. У О. Уайльда к ДОБРОДЕТЕЛИ примыкает концепт ДУША, вербализуемый всегда положительно.

Полярный добродетели концепт ПОРОК имеет сложное и разветвленное поле репрезентантов, в числе которых *грех, влияние*. Некоторые из репрезентаций логичны и ожидаемы, тогда как другие подвергаются авторскому переосмыслению: *влияние*. Если *душа* вербализуется у О. Уайльда всегда как позитив, то *влияние* – как негатив.

Противоречие между добродетелью и пороком, казалось бы, должно сниматься победой одного или другого (то одного, то другого), но, по мнению писателя, дело отнюдь не в победе добра над злом, а в том, что значимость добродетели и порока подчинена значимости искусства.

Для эстета Дориана концепт ИСКУССТВО является доминирующим. В начале романа именно с искусством связано все положительное, красивое, но как только в систему рассуждений об искусстве вклиниваются концепты ДОБРОДЕТЕЛЬ – ПОРОК, у Дориана возникает страх, изначальная самоидентификация личности приобретает симптомы фрустрации.

Проследим, каким образом осуществляется в романе процесс вербализации указанных концептов, поскольку афоризмы воспринимались бы как инородное тело, если бы не были подкреплены языковой тканью всего романа. Для последующего анализа применим прием наложения комбинаторики вербализующих концепты лексем на комбинаторику тех же лексем, отраженную в словарях английского языка: комбинаторном и толковом Оксфордском словаре.

Ведущим концептом для героев романа является, как было уже подчеркнуто, концепт ИСКУССТВО, которому, согласно концептуальной модели эстетизма, подчиняются все его «объекты».

В английском языке концепт ИСКУССТВО вербализуется доминантной лексемой *art*, определяемой как: 1) выражение или применение творческого навыка и фантазии, в особенности в зрительной плоскости (живопись и скульптура); работы, явившиеся результатом такого творческого процесса; 2) (искусства) различные ответвления творческой активности, такие, как живопись, музыка, литература и танец; 3) объекты изучения, прежде всего связанные с человеческой культурой (по контрасту с научными и техническими объектами); 4) навык в специфической отрасли (ораторское искусство) (Concise Oxford Dictionary). Слово *art* происходит от латинского *ars*, *art-* и пришло в английский язык через старофранцузский.

Концепт ИСКУССТВО в европейской ментальности представляет собой трехстороннее образование, предполагающее наличие: субъекта-творца – художника в широком смысле слова, объект искусства – сотворенный предмет, получающий некоторую независимость от творца («каждое произведение искусства живет своей жизнью») и «суперобразование» – категорию *искусство*, воплощающую в себе все субъекты и объекты, а также различные направления творческой деятельности. В этом смысле искусство может рассматриваться как синергетическая система, развивающаяся по своим определен-

ным законам и парадоксально влияющая на субъектов творческой деятельности. Искусство предстает специфической реальностью, в которой они находятся. Отмеченное разграничение понятий предполагает наличие соответствующих им лексем.

В английском языке субъектом творческой деятельности является художник – an **artist** – как тот, кто «практикует изящные искусства» (Оксфордский русско-англ. словарь 2001:882). Значение лексемы *artist* сопряжено со значением лексемы *creator* – *творец*. Как результат творческой деятельности художника объект искусства может быть реализован лексемами *work* (“a work of art”; “It is your best work, Basil”), *thing* (“The artist is the creator of beautiful things”), *artefact* (устар.).

Само искусство как реальность, в пространстве которой одновременно находятся продуцированные в разное время объекты, находится в отношениях взаимосвязанности и взаимозависимости с понятиями, представленными лексемами **красота** (*beauty*), **творчество** (*creation, creative work*). Отношение человека к искусству выразилось в создании направления эстетизма (*aesthetics*) и породило специфическую лексему, описывающую красивый предмет, относящийся к искусству: *aesthetic* (эстетичный). Отличие значения данной лексемы от лексем *beautiful, lovely* и проч. заключается в акцентировании внимания на уникальности объекта именно как объекта искусства. Человек, способный оценить красоту как искусство называется эстетом (*aesthete*).

Приведенные толкования играют решающую роль в отражении концепта ИСКУССТВО О. Уайльдом – представителем эстетизма. “The **artist** is the **creator** of **beautiful things**”; “There are the elect to whom **beautiful things** mean only **Beauty**” и др. Для данного исследования имеет значение анализ системы комбинаторики каждой лексемы. Комбинаторная система представляет собой возможные словосочетания анализируемой лексемы (лексические и грамматические), которые состоят из доминантного слова (существительного, прилагательного, глагола) и предлога либо грамматической структуры – такой, как инфинитив или предложение.

Комбинаторный анализ включает в себя два этапа. На первом этапе необходимо провести описание вербализующих концепт лексем на основе комбинаторики лексических единиц, отмеченной в сло-

варе. Это фиксированные, повторяющиеся словосочетания, в отличие от словосочетаний «по свободной ассоциации», которые будут встречаться в художественном тексте.

Второй этап работы, а именно анализ комбинаторики лексем непосредственно по тексту романа «Портрет Дориана Грея» становится возможным при условии выявления и систематизации способов репрезентации данного концепта в миниконтекстах.

**Комбинаторика лексемы art:** лексические словосочетания: а) адъективные: abstract, classical, folk art; impressionist; modern; pop; primitive; verbal art; (the) applied; creative; ine; graphic; industrial; language; liberal; martial; performing; plastic arts; грамматические словосочетания: а) сущ.+предлог+сущ.: a work of art; б) глаг.+предлог+сущ.: to practice an art; в) сущ.+частица+clause: an art to + clause.

Словообразовательное гнездо лексемы включает следующие дериваты: artist (N), artistry (N), artistic (Adj), artistically (Adv), artefact (N), art-work (N), artless (Adj), artlessly (Adv), artificial (Adj).

В тексте романа «Портрет Дориана Грея» лексема art встречается 71 раз. Это наиболее частотная лексема, вербализующая концепт. Частотность указывает на приоритет концепта ИСКУССТВО в концептосфере романа.

Комбинаторная система лексемы *art* в романе «Портрет Дориана Грея» представлена следующим образом: лексические словосочетания: а) вербальные: to absorb art (поглотить искусство), to be art (быть искусством), to treat art (относиться к искусству), to like art (любить искусство), to mar art (портить искусство), to influence art (влиять на искусство); б) адъективные: modern art (современное искусство), aristocratic art (аристократическое искусство), mediaeval art (средневековое искусство), bad art (плохое исполнение), unconscious art (неосознанное искусство), ideal art (идеальное искусство), remote art (далекое искусство), abstract art (отвлеченное искусство), religious art (искусство, затрагивающее религиозные темы), Gothic art (готическое искусство), Romantic art, visible arts (пластические искусства); в) субстантивные: art-instinct (чутье искусства), art being (создание искусства). Грамматические словосочетания: а) medium for art (средства, стиль в искусстве), manner in art (стиль в искусстве), motive in art (мотив в искусстве), romance of art (романтика в искусстве), delicacy

in art (утонченность в искусстве), work of art (предмет искусства), art of doing nothing (искусство ничегонеделания), patron of art (покровитель искусства), effect of art (эффект искусства), office of art (обитель искусства), shadows of art (тени искусства), sense of art (чувство прекрасного), sphere of art (сфера искусства), turning point in art (поворотная точка в искусстве), admiration for art (любовь к искусству), wonders of art (чудеса искусства), monsters of art (чудовища искусства), canons of art (законы искусства), shapes of art (формы искусства), la consolation des arts (утешение в искусстве); б) art of literature (искусство литературы); в) to mirror in art (отобразить в искусстве), to care for art (любить искусство), to be present in art (присутствовать в искусстве); г) through the medium of an art (посредством искусства).

С самого начала романа герои говорят об искусстве и только об искусстве. Искусство становится главным в их жизни, это то, что определяет жизнь. Более того, сама жизнь должна стать искусством: «жизнь для него была первым, самым великим из всех искусств, все другие искусства казались лишь подготовкой к ней». У искусства есть душа, искусство может выразить всё, и именно через искусство, в соответствии с его мерками идентифицирует себя Дориан Грей. Он действительно пытается превратить свою жизнь в искусство, для которого мысль и язык являются инструментами, а порок и добродетель – материалом. Но Дориан здесь не является художником (из 33 употреблений лексемы *artist* и ее дериватов к Дориану не относится ни одно наименование). На какое-то время он становится на позицию объекта искусства, как если бы искусство его создавало так же, как оно ранее создало свои великие произведения. Не случайно Дориана сопровождают номинации *ideal*, *motive in art*, *symbol*, которые накладываются золотой маской на личность героя. Не случайно его сравнивают с древнегреческими персонажами, которые скорее персонажи литературы, скульптуры и живописи, нежели исторические личности.

Дориан рассматривает окружающую его реальность с позиций красоты (слово *beauty* в романе с его дериватом *beautiful* употребляется 94 раза). Его метод постижения реальности состоит в реализации своих желаний, культивации разнообразных ощущений и получении удовольствия. Таким образом, концептосфера героя формиру-

ется с ценностной ориентацией на искусство, красоту и удовольствие (последнее слово представлено 50 употреблениями). Однако есть противоречие, которое герою трудно разрешить: «Часто случается, что настоящие трагедии жизни так лишены художественности, что ранят нас своей грубой жесткостью, своей абсолютной несвязностью, своим абсурдным отсутствием значения, своим абсолютным отсутствием стиля». Дориану сложно абстрагироваться от подобных картин, при встрече с ними герой романа начинает испытывать страх. Вербализация концепта СТРАХ эволюционирует у героя по мере развития сюжета романа. В поиске снятия противоречия между искусством и реальной жизнью герой пытается определить, в чем кроется его ошибка (*mistake* – 8 употреблений, *fault* – 8 употреблений) и сталкивается с проблемой добра и зла, по отношению к человеку конкретизирующихся в концептах ДОБРОДЕТЕЛИ и ПОРОКА (ГРЕХА). К концу романа с возрастанием частоты употребления лексем, репрезентирующих концепты ДОБРОДЕТЕЛЬ и ПОРОК, употребление лексем, вербализующих концепты КРАСОТА и ИСКУССТВО, сводится к минимуму. Этот процесс на языковом уровне иллюстрирует усугубление фрустрирующей самоидентификации героя.

Вместе с тем, несмотря на колебания героя и саморазрушение его личности, переоценки ценностей как таковой у Дориана не происходит: в любом случае Дориан любит искусство более, чем что-либо на свете. Может быть, именно поэтому концепты КРАСОТА и ИСКУССТВО в романе имеют самую богатую лексическую представленность. О. Уайльд украшает повествование лексемами, составляющими «эстетический фонд» языка и формирующими семантическое поле обозначенных концептов (*art* – 67 употреблений, *wonderful* – 64, *curious* – 59, *beauty* – 54, *pleasure* – 50, *charming* – 46, *exquisite* – 29, *delightful* – 29, *fancy* – 29, *charm* – 26, *extraordinary* – 19, *marvellous* – 17, *romantic* – 17, *fantastic* – 17, *fascinating* – 14, *ideal* – 14, *genius* – 13, *delicate* – 10, *graceful* – 9, *vivid* – 8, *fascination* – 8, *mysterious* – 7, *luxury* – 6, *masterpiece* – 6, *divine* – 6, *gorgeous* – 5, *loveliness* – 5, *harmony* – 4, *gracious* – 4, *fanciful* – 3, *idolatry* – 3, *perfection* – 3, *candour* – 2, *refinement* – 2 и т.д.).

ДОБРОДЕТЕЛЬ и ПОРОК являются в сознании героев романа материалом для искусства. Переходя к анализу концептов «доброде-



тель» и «порок», мы попадаем в ловушку языковой лакунарности, заведомой неадекватности перевода. В романе 150 раз повторяется лексема *good* («хороший»), но в русском языке нет слова «хорошесть» (ср. англ. *goodness*), и мы не вправе выделять в качестве концепта «быть хорошим», хотя эта установка – едва ли не основная в этической мозаике рассуждений героя. Вот почему приходится оговаривать само слово «добродетель», понимая под ним «хорошесть», тогда как в романе из 7 словоупотреблений добродетели 6 – с ироничным оттенком С «пороком» проблем кросскультурной лакунарности не наблюдается, и перевод здесь эквивалентен оригиналу.

Эмоциональный концепт СТРАХ в английском языке представлен четырьмя наиболее часто употребляющимися лексемами: **fear, terror, horror, dread**, которые различаются степенью интенсивности эмоционального переживания: «... Человеческий страх может варьироваться от испуга (самая слабая степень страха) до паники и ужаса (сильнейшая степень эмоции, сопровождающаяся отвращением)» (Зайкина 2005: 247). Лексема FEAR (S) определяется через два значения: 1) болезненная эмоция, вызванная приближающейся опасностью либо злом, состояние тревоги (*was in fear* - был в страхе), страх чего-то, перед чем-то, что. 2) ужас и благоговение (страх Господа, ужасаться), страх за безопасность жизни (*Consise Oxford Dictionary 1976: 380*) Этимологически слово *fear* произошло от древнеанглийского «опасность». Понятие *Fear* представляется более нейтральным по отношению к *Terror*: 1) очень сильный страх, 2) человек или вещь, вызывающая страх (*Consise Oxford Dictionary 1976: 1196*). Слово *terror* происходит от старофранцузского *terroure*, которое, в свою очередь, родственно латинскому *terror* от глагола *terrere* – пугать.

Лексема *horror* репрезентирует крайнюю степень проявления страха – ужас. 1) болезненное ощущение проклятости и страха, ужасающее и вызывающее отвращение содрогание, сильная выраженность неприятия чего-либо, 2) человек или вещь, вызывающая ужас; подверженность страху или депрессии, особенно при белой горячке (*Consise Oxford Dictionary 1976: 518*). Слово *horror* пришло в английский язык через старофранцузский (*horror* от лат. *horrere* – тряситься, стоять дыбом (о волосах)). Лексема HORROR в английском языке сопряжена с лексемой DREAD – менее частой в употреблении. Специ-

фика понятия DREAD заключается в минимализации ужасающего / удивляющего компонента значения, часто реализованного в контексте с лексемой HORROR.

В тексте романа О. Уайльда лексема FEAR, как более нейтральная, чем остальные, употребляется 11 раз, TERROR – 28 раз, HORROR – 24 раза, а DREAD – всего один раз, тогда как частота употребления прилагательного *dreadful* (ужасный) составляет 53 употребления, что, на наш взгляд, свидетельствует об эволюции первоначальной семантики данного слова. *Dreadful* – это ужасающий не только отрицательно, но и, возможно, положительно, то есть удивляющий, а также выражающий крайнюю степень признака: «Там был ужасный оркестр» – «Я ужасно ему льщу», «Я стану старым, безобразным, ужасающим» – «Ты ужасный старый медведь» [с любовью о брате].

**Комбинаторная система лексемы FEAR:** лексические словосочетания: а) глагольные: *to arouse, inspire, instill, kindle fear; to express, feel, show fear; to confirm one's fear; to allay, dispel, overcome fear;* б) адъективные: *grave, mortal, strong; groundless, idle; inarticulate; lingering; sudden fear;* грамматические словосочетания: а) выражения *fear that + clause* (страх, что...), *for fear of* (из-за страха, что...), *in fear of* (в страхе за...), *out of fear of* (из-за страха чего-то). Это простейшие выражения, поясняющие природу страха как состояния; б) *to strike fear into smb. 's heart* (вселить страх в чье-л. сердце)

Словообразовательное гнездо лексемы включает существительное *fear*, омонимичный ему глагол и дериваты: *fearless* (бесстрашный), *fearlessly* – бесстрашно и *fearlessness* – бесстрашие; *fearful* (страшный), *fearfully* (страшно), *fearfulness* (страх, ужас); *fearsome* (устрашающий), *fearsomely* (устрашающе), *fearsomeness* (устрашение).

Комбинаторика лексемы *fear* в романе «Портрет Дориана Грея» представлена следующим образом: лексические словосочетания: а) глагольные: *to have (not to have) fear* (испытывать/ не испытывать страх); б) адъективные: *the slightest fear* (небольшой страх). Грамматические словосочетания: а) *a look of fear* (страх во взгляде), *a sense of fear* (чувство страха); б) *fear of God* (страх Божий), *fear in eyes* (страх в глазах); в) *to be leaden with fear* (быть прикованным страхом); г) *to turn white of fear* (побелеть от страха – фразеологич.сочетание), *to grow sick with fear* (заболеть от страха – фразеологич.сочетание); д) *fear I*

should be jealous (страх, что я буду ревновать); e) fear that seemed to him at times to be almost too great to be borne (страх, который, как ему иногда казалось, был слишком велик, чтобы его выдерживать).

Разнообразие конструкций с лексемой *fear* подтверждается употреблением ее в различных контекстах, но из 11 случаев употребления лишь 5 относятся к описанию внутреннего состояния главного героя.

Сближение концептов СТРАХ и СОВЕСТЬ основано на специфике переживаний угрызений совести по сравнению, например, с чувством стыда. «Стыд связан прежде всего с воздействием на зрение, на зрительные ощущения, а через него на сознание, а совесть проявляется при воздействии только на сознание. Появление стыда сильнее тогда, когда присутствует больше людей, а для совести – наоборот, самые сильные ее угрызения бывают наедине, когда нас никто не видит. Стыд основан на видимом, а совесть – на невидимом свидетеле» (Матюшин 1998: 191). Особенность романной коллизии в том, что совесть стала... портретом, видимостью и вызывает не просто страх, но ужас героя, наблюдающего за изменениями в портрете.

Интересно проследить коннотативный компонент значения лексемы *fear* по отношению к герою: иногда это чувство странное (*strange*), что перекликается с коннотативной характеристикой лексемы *terror*. Страху вообще приписывается определяющая роль в возникновении самоистязаний и предательства самого себя, результатом чего может стать деградация личности, замечает повествователь, уже в начале повествования предопределяя судьбу Дориана Грея.

Словообразовательное гнездо лексемы *fear* в романе представлено следующими дериватами: глагол *to fear* (бояться). Герои *боятся* проснуться от чудесных снов, бродящий по дому ветер *боится* разбудить спящих, Дориан Грей *не боится* ответственности за смерть Сивиллы Вейн. Два раза глагол употребляется в модальном значении «боюсь». Прил. *fearful* (страшный, ужасный) употребляется 6 раз, из них 2 раза – при описании душевного состояния художника (как характеристика портрета и при описании такого состояния главного героя, когда совесть вызывает призраки страшных воспоминаний).

Очевидно, что лексема *fear* и ее дериваты не играют решающей роли при описании внутреннего состояния Дориана Грея. Это верхний слой концепта СТРАХ, его «нейтральное» значение. Для пред-

ставления картины чувств героя автор использует лексику с усиленным градуальным значением: *terror*.

**Комбинаторный анализ лексемы TERROR:** лексические словосочетания: а) глагольные: *to employ, sow, unleash terror; to inspire terror*; б) адъективные: *sheer, stark terror; a holy terror* (разг.); в) субстантивированные: *a campaign terror*. Грамматические словосочетания: а) *to engage in terror, to resort to terror*; б) *to strike terror into smb. 's heart* (вселить страх в чье-то сердце); в) *in terror*; г) *reign of terror*. Словообразовательное гнездо лексемы включает сущ. *terror* и дериваты *terrify* (V), *terrifier* (N), *terrifying* (Adj), *terrifyingly* (Adv), *terrified* (Adj); *terrific* (Adj), *terrifically* (Adv); *terrorism* (N), *terrorist* (N), *terrorize* (V); *terrible* (Adj), *terribly* (Adv).

Комбинаторная система лексемы **terror** в романе «Портрет Дориана Грея» представлена следующим образом: лексические словосочетания: а) глагольные: *to feel (not to feel) terror* (чувствовать/ не чувствовать страх), *to know terror* (познать страх), *to have terror* (бояться); б) адъективные: *sheer terror* (абсолютный страх), *terror-stricken imagination* (пораженная страхом фантазия), *wild terror* (дикий, животный страх). Грамматические словосочетания: а) *sensation of terror* (ощущение ужаса), *sense of terror* (чувство ужаса), *feeling of terror* (чувство ужаса), *a cry of terror* (воплъ ужаса), *instinct of terror* (инстинкт боязни), *a thrill of terror* (дрожь ужаса), б) *terror of society* (страх перед обществом), *terror of God* (страх перед Богом), *terror to most of his relations* (ужас для большинства членов своей семьи), *terror of eternity* (страх перед вечностью), *terror of dying* (страх перед смертью), *terror of death* (страх смерти), *terror in every tingling fibre of his body* (страх в каждой трепещущей клетке его тела); в) *the victim of the terror-stricken imagination* (жертва пораженной ужасом фантазии); г) *to fill with terror* (Active: *thoughts* – наполнять страхом (мысли наполняют страхом), *to creep over smb. (about sense of terror)* (проползти по кому-то – о чувстве страха), *to be made by terror (imagination)* (быть сотворенным ужасом – о воображении), *to faint with terror* (потерять сознание от страха), *to look in terror* (смотреть в ужасе), *to be paralyzed with terror* (быть парализованным от ужаса), *to run through smb. (a thrill of terror)* (пробежать по кому-то – о дрожи ужаса), *to be sick with a wild terror of dying* (быть больным от животного ужаса перед смертью); д) *to grow pale with terror* (бледнеть от страха).

Комбинаторика лексемы **TERROR** в тексте романа характеризуется большой свободой ассоциаций. Почти все словосочетания не являются фиксированными, они основаны на комбинациях, предполагающих свободную подстановку. Использование сочетаний с суш. *terror* позволяет дескриптировать драматизм переживаний Дориана:

- ❖ Дориан Грей познал и чувствует абсолютный, животный, дикий страх;
- ❖ им завладело ощущение ужаса на инстинктивном уровне, вплоть до дрожи;
- ❖ страх поселился в каждой трепещущей клетке его тела;
- ❖ Дориан испытывает страх перед Богом, обществом, религией, перед вечностью и смертью;
- ❖ страх вызывают мысли, в свою очередь страх распаляет воображение;
- ❖ Дориан – жертва пораженной страхом фантазии;
- ❖ Дориан болен от страха.

Индивидуальность ощущений героя подчеркивается подчас необычными характеристиками, предопределяющими возникновение дополнительной коннотации. Так, герой испытывает ЛЮБОПЫТНОЕ (интересное) ощущение чего-то ужасного (*curious sensation of terror*), СТРАННОЕ чувство страха (*a strange sense of terror*), страх доводит его фантазию до ГРОТЕСКА (*imagination is made grotesque by terror*). Инстинкт страха перед страстями и ощущениями признается ЕСТЕСТВЕННЫМ (*a natural terror about passions and sensations*). Сильный страх постулируется героями романа как ОСНОВА: *the basis of morals* – основа морали, *the secret of religion* – ТАЙНА религии; основа ОПТИМИЗМА – *basis of optimism*.

Оппозицию страху составляют в романе понятия смелости (*courage*) и очарования (*fascination, to be fascinated*). Смелость противопоставляется страху: *Courage has gone out of our race. Perhaps we never really had it. The terror of society, which is the basis of morals, the terror of God, which is the secret of religion – these are two things that govern us.* Эта смелость, однако, не что иное, как смелость поддаться искушению: *We degenerate into hideous puppets, haunted by the memory of the passions of which we were too much afraid, and the exquisite temptations that we had not the courage to yield to.* Репрезентация лек-

семь *courage* представлена в романе весьма своеобразно, от противоположного: из семи контекстов в шести речь идет об утрате смелости

Альтернатива ужасу очарование или восхищение – с одной стороны, противопоставляются ужасу, но с другой, могут идти с ним «рука об руку». Ощущение ужаса сопровождают следующие лексемы: *to wonder, curiosity, fascination, passion* (удивляться, любопытство, очарование, страсть) *As I lounged in the park, or strolled down Piccadilly, I used to look at every one who passed me and wonder, with a mad curiosity, what sort of lives they led Some of them fascinated me Others filled me with TERROR There was an exquisite poison in the air I had a passion for sensations.* В начале романа герой воспринимает ощущение страха наравне с ощущениями удивления, любопытства как средства познания мира и себя, но трагедия героя состоит в утрате контроля над ощущениями: теперь они начинают воздействовать на него, чувство страха, ужаса, обреченности фиксируется по нарастающей. По тексту романа, таким образом, прослеживается «эволюция» концепта СТРАХ в самоидентификации героя

Словообразовательное гнездо лексемы *terror* в романе представлено следующими дериватами. Глагол *to terrify* – ужасать – употребляется в тексте пять раз. Героя ужасают мысли, взгляды, приближение смерти, сама смерть (*thoughts, views, the coming of death, death*). Наречие *terribly* (ужасно, страшно) в тексте романа встречается 16 раз, причем коннотация у него двойкая. с одной стороны, можно *ужасно* себя чувствовать (*to feel terribly*), *страшно* страдать (*to suffer terribly*), быть *ужасно* разочарованным (*to be terribly dissapointed*), а, с другой, есть что-то *ужасно* увлекательное в опыте влияния (*there was something terribly enthralling in the exercise of influence*), можно быть *ужасно* взволнованным (*to be terribly excited*) и *страшно* гордым (*to be terribly proud*). Прилагательное *terrible* (ужасный, жуткий, страшный) использовано 40 раз: 18 – для описания внутреннего состояния Дориана, 6 – при описании внутреннего состояния других героев романа, 12 – в рассуждениях Дориана Грея по поводу «посторонних предметов» (*words, warning of the youth's brevity*), дважды в комментарии автора и один раз с иронией (*Women went about with oranges and ginger-beer, and there was a terrible consumption of nuts going on*).

**Комбинаторная система лексемы HORROR:** лексические словосочетания: а) глагольные: *to express, feel horror*; б) адъективные: *indescribable, unspeakable horror*. Грамматические словосочетания: а) *to have a horror of*; б) *horror at*; в) *in horror*; г) *to one's horror*.

Словообразовательное гнездо лексемы состоит из ядра *horror* (N) и дериватов: *to horrify* (V), *horrifying* (Adj), *horrified* (Adj), *horrific* (Adj), *horrifically* (Adv), *horror-stricken* (Adj); *horrible* (Adj), *horribleness* (N), *horribly* (Adv), *horrid* (Adj), *horridly* (Adv), *horridness* (N).

Комбинаторная система лексемы **horror** в романе «Портрет Дориана Грея» представлена следующим образом: лексические словосочетания: а) глагольные: *to breed horrors* (умножать страхи), *to do horrors* (делать ужасные вещи); б) адъективные: *sickened horror* (болезненный ужас), *added horror* (усиленный страх). Грамматические словосочетания: а) *horrors in store* (ужасы в запасе); б) *expression of horror* (выражение ужаса на лице), *nights of horror* (полные ужаса ночи), *exclamation of horror* (восклицание ужаса), *dens of horror* (приюты ужаса), в) *to look in horror* (смотреть в ужасе), *to be dazed with horror* (быть пораженным ужасом), *to be cold with horror* (похолодеть от ужаса), *to mix up in horror* (быть замешанным в ужасном деле), *to stand in horror* (стоять в ужасе), *to turn away in horror* (отвернуться в страхе); г) *to grow pallid with horror* (бледнеть от ужаса – фразеологическое сочетание); д) *to give horror to smb.'s fancy* (сделать ужасное развлечением).

Из 24 употреблений лексемы *horror* в 8 контекстах (1/3) этим словом охарактеризовано душевное состояние главного героя, 16 характеризуют других персонажей. Обращает на себя внимание употребление двух метафорических выражений: *horror seemed once more to lay its hand upon his heart* – «казалось, ужас еще раз положил руку на его сердце» и *horror made him stone* – «страх заставил его окаменеть». Как описание высшего, максимального проявления состояния страха, лексема *horror* употребляется автором при изображении узловых, кризисных моментов развертывания сюжета. Герои испытывают кульминацию страха, крайнюю степень ужаса (*horror*), когда в их жизни случается нечто поражающее воображение. Дориан поражен ужасом,

- ❖ когда впервые видит изменившийся портрет,
- ❖ когда боится, что его привлекут к следствию по делу смерти Сивиллы Вейн,
- ❖ когда боится того, что портрет будет украден и свет узнает страшную тайну,
- ❖ когда боится преследований брата покончившей с собой Сивиллы,
- ❖ когда вспоминает об убийстве своего друга.

Во многих контекстах ужас имеет дополнительную мистическую характеристику, особенно при описании портрета: красоту губит таинственный ужас, природа которого неясна. Сам вечер, когда Дориан загадал желание оставаться вечно молодым, герой впоследствии называет полным ужаса.

Словообразовательное гнездо лексемы в романе представлено дериватами: наречие *horribly* (ужасно, страшно), с одной стороны, используется в качестве усиления признака (ты *ужасно* несправедлив, он *ужасно* бездумен, *ужасно* скучно, *ужасно* жарко, *ужасно* бледный – 12 употреблений), а с другой, выступает в определении качеств действия или объекта (6 употреблений: *страшно* страдать, *страшно* насмеяться и др.); прилагательное *horrible* (ужасный, страшный) – 48 употреблений. Прилагательное *horrid* (более нейтральное по отношению к *horrible*) – 16 словоупотреблений.

Таким образом, концепт СТРАХ в романе «Портрет Дориана Грея» вербализуется в трех доминирующих лексемах: *fear*, *terror* и *horror* в соответствии с их комбинаторными системами. По тексту прослеживается НАГНЕТАНИЕ СТРАХА, который испытывает главный герой «по экспоненте»: от почти нейтрального *fear* до кульминационного *horror*. Читатель становится свидетелем и сопереживателем всеохватного развертывания концепта СТРАХ в индивидуальной «картине мира» Дориана Грея, концепта, сыгравшего решающую роль в развитии процесса деструктивной аутокоммуникации.

Такой анализ, на первый взгляд, может показаться схематичным, поскольку любой автор стремится выйти за рамки национального лексикона, поэкспериментировать с новыми смыслами традиционных понятий, и О. Уайльд не является исключением. Однако мы при-



вели системы комбинаторик трех лексем, вербализующих концепт СТРАХ, и методикой наложения данных художественного текста на данные словаря установили, что ПРОЦЕНТ ПОЛНОСТЬЮ СОВПАДАЮЩИХ СО СЛОВАРЕМ КОМБИНАТОРИК как лексических, так и грамматических у О. Уайльда чрезвычайно мал, то есть писатель экспериментирует с языком не только в плоскости афористики, что было показано в предыдущем параграфе, но и в плоскости вербализации определенных концептов. Процедура фрустрирующей самоидентификации оказалась в художественном ее отражении столь сложной, что потребовала выработки особой комбинаторики, в конечном счете – своего особого языка.

Теперь расположим материал хронологически, по времени его появления в романе. Если сначала СТРАХ воспринимается героем с интересом, даже удовольствием (и само чувство страха, и предметы, вызывающие страх, а то и ужас), то по мере развития сюжета герой сам становится «жертвой концепта», опровергая тем самым утверждение Ф. Ницше о сильной личности, способной контролировать свое «я», из чего можно вывести выраженное художественными средствами АВТОРСКОЕ ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ о том, что с вербализацией некоторых концептов «лингвopsихологически экспериментировать» отнюдь не безопасно.

Итак, афоризмы на диктемном уровне постулировали значимость в романе таких концептов, как ИСКУССТВО – ПОРОК – ДОБРОДЕТЕЛЬ; СКУКА – СТРАСТЬ – СТРАХ. Разнообразие и богатство репрезентации данных концептов стало свидетельством разработки писателем особого языка фрустрирующей самоидентификации.

Сложный и многослойный, парадоксальный и неуловимый процесс фрустрирующей самоидентификации, хотя и охватывает прежде всего афористику и концептосферу романа, на уровне анализа одних только концептов будет выглядеть неполно, если не продолжить наблюдения на уровне уже диалоговых реплик и монологических фрагментов, то есть если не рассмотреть проблему фрустрации в свете сюжетобразующих языковых фактов. Каким образом усиливается процесс фрустрации по мере развертывания диалогов?

**§ 4. Диалоговость процесса самоидентификации.  
Динамика коммуникативных ходов в романе.  
Лексический спектр диалоговых реплик**

Особенностью романа «Портрет Дориана Грея» является классически выдержанная пропорция монологических и диалогических высказываний. Динамика художественной разработки проблемы фрустрирующей самоидентификации потребовала от автора значительного ВНИМАНИЯ К ДИАЛОГОВЫМ ФОРМАМ подачи материала. В этой связи представляется необходимым провести анализ диалоговых реплик в романе, проследив «роковое движение» от я-«плюса» к я-«минусу» и далее к еще более глубокому минусу в эволюции самоидентификации главного героя. Разумеется, далеко не каждый диалог в романе работает на заявленную проблему, поэтому были выбраны следующие ключевые для проблемы фрустрации текстовые блоки: два диалога (гл. II, XII) и один монолог, по содержанию являющийся аутодиалогом (герой спорит с самим собой), образующие единое проблемное поле. Обратимся к анализу первого диалога, чрезвычайно объемного, охватывающего почти все пространство второй главы. Диалог характеризуется неравновесным распределением языковых ролей: у лорда Генри активная роль наставника, тогда как Дориан здесь не более чем воспринимающий, впитывающий информацию «реципиент», подстраивающийся, однако, получаемые сведения под свое восприятие. Диалог состоит из двух частей.

В первой части предпосылка диалогического взаимодействия заключается во взгляде лорда Генри на Дориана, в описании лордом внешности главного героя. Лорд возбуждает у Грея интерес к себе иницирующей репликой, замечая, что тот «слишком очарователен, чтобы заниматься благотворительностью». “You are far too charming to go in for philanthropy”. “I want you to tell me why I should not go in for philanthropy” (Wilde 1979: 97). «Я хочу, чтобы Вы рассказали, почему мне не стоит заниматься благотворительностью». С этого момента (после *want*) заинтригованный мистером Уоттоном Дориан вступает в более активный диалог, тем более что к началу сюжетного развития его «аутообраз» еще не был сформирован: Дориан тянется к Генри Уоттону, который его может воспитать. Вполне естественная

для молодого человека неясность, «отсутствие языка», слабость «метафоричности самоидентификации» обнаруживает себя в обилии вопросительных предложений: “Have you **really** a very bad influence, Lord Henry? As bad as Basil says?” – «Вы правда оказываете такое дурное влияние, лорд Генри? Настолько дурное, как говорит Бэзил?» (Wilde 1979: 98). «Хорошего влияния не бывает, мистер Грей. Всё влияние безнравственно – безнравственно с научной точки зрения», – отвечает мистер Уоттон (Wilde 1979: 98).

Диалоговые реплики лорда Генри суть не что иное, как декларативы, необосновываемые заявления, особенность семантики которых в совмещении противоположных точек зрения. “Why?” спрашивает Дориан Грей. Неполнота предложения провоцирует развернутый ответ, и реакция лорда Генри перерастает в монологическую фазу диалога-объяснения. Монологическая фаза диалога не тождественна монологу как целому и представляет собой реакцию на инициирующую реплику (Коршикова 2004: 81). Монологическая фаза, состоящая из трех тематических блоков, включает несколько значимых коммуникативных ходов, каждому из которых соответствует определенная тема. Под коммуникативным ходом мы понимаем наличие законченной мысли в пределах реплики.

Первый тематический блок состоит из трех коммуникативных ходов, объединенных по принципу антитезной ассоциативной связи: *echo of someone else's music — the aim of life — people are afraid of themselves* (эхо чужой музыки – цель жизни – люди боятся самих себя). Первый коммуникативный ход состоит из пяти коммуникативных шагов, представляющих собой параллельные синтаксические конструкции — градационно выстроенные декларативы, условно объединенные идеей «вред влияния»: *Because to influence a person is to give him one's own soul. He does not think his natural thoughts or burn with his natural passions. His virtues are not real to him. His sins, if there are such things as sins, are borrowed. He becomes an echo of someone else's music, an actor of a part that has not been written for him* [Wilde 1979: 98].

В данном контексте выделяется предложение с придаточным условия («Его грехи, если грех существует вообще, заимствованы»). Нарушая параллелизм конструкций, придаточная часть обнажает дополнительную микротему, раскрываемую лордом Генри далее, в дру-

гих диалогах. Последнее предложение хода усилено однородными сказуемыми: «Он становится эхом чужой музыки, играет роль, написанную не для него». После подобного усиления, выполняющего функцию псевдодоказательства мысли лорда Генри, Уоттон переходит к следующей теме, составляющей второй коммуникативный ход: «Цель жизни – самосовершенствование. Полное постижение своей природы – вот для чего мы здесь». Третий коммуникативный ход, также насыщенный декларативами, содержит объяснение, почему у людей не получается жить так, как заповедано.

Второй блок инициирован союзным сочетанием *and yet* (*и всё же*). В четвертом ходе, соответствующем второму тематическому блоку, лорд Генри разрешает проблему, предлагая свой выход из нее: *And yet... I believe that if one man were to live out his life fully and completely, were to give form to every feeling, expression to every thought, reality to every dream – I believe that the world would gain such a fresh impulse of joy that we would forget all the maladies of mediaevalism, and return to the Hellenic ideal – to something finer, richer, than the Hellenic ideal, it may be* (Wilde 1979: 99).

Речевой эпизод сопровождается выразительным интонационным рисунком. Пауза в начале сложноподчиненного предложения, однородные члены, синонимические формы, анафоры, сложный синтаксис открывают красоту фразы лорда Генри, заставляют почувствовать и принять её смысл. *И всё же... я верю, что если бы кто-то прожил свою жизнь полнокровно, всецело, облек в форму каждое чувство, выразил каждую мысль, явил реальностью каждую мечту – я верю, что мир получил бы такой неподдельный импульс радости, что мы забыли бы обо всех болезнях средневековья и вернулись к эллинскому идеалу – может, к чему-то прекраснее, великопнее эллинского идеала.*

Эта фраза комментируется словами автора, добавляющими к образу описание тембра и жеста. Генри Уоттон произнес её своим «низким мелодичным голосом», изящно взмахнув рукой. Увлеченность лорда, положительная тематика второго блока переходит в отрицательную тематику блока третьего. Чередование положительных и отрицательных полюсов монологической фазы является одним из условий динамики, живости диалога.

Третий блок состоит из трех коммуникативных ходов, первый из которых постулирует, что *“the bravest man amongst us is afraid of himself”* – «самый храбрый из нас человек боится самого себя». Следующий коммуникативный ход положительно заключает, что великие (замечательные) грехи происходят только в сознании, а третий ход представляет собой доказательство сказанному, для чего лорд Генри обращается к примеру самого Дориана, у которого будто бы «были страсти, которых он боялся, мысли, которые наполнили его ужасом».

Характерна реакция Дориана на «коммуникативный ход» лорда Генри. Герой обрывает односложным *“Stop!”*, признается в том, что ему нечего сказать, что он чувствует, что должен быть какой-то ответ, но не знает его, а потому хочет подумать. Здесь впервые в тексте романа отражается процесс аутокоммуникации Дориана. Генри Уоттон задел личность главного героя, которую сам герой еще не осознал, поэтому в диалоге наступает пауза, что, однако, не разрушает диалогического единства.

Вторая часть рассматриваемого макродиалога посвящена доказательству лордом Генри ценности юношеской красоты, что имеет решающее значение в разработке аутообраза, аутостереотипа Дориана Грея. Лорд Генри подает Дориану реплику-стимул: «Вы не должны позволить себе обгореть. Это было бы непоправимо». В ответ на иницилирующую реплику Дориана *What can it matter?* мистер Уоттон выдвигает предпосылку главного своего положения: *It should matter everything to you, Mr. Gray* («Это будет означать для вас все, мистер Грей»).

После короткого обмена репликами речь лорда снова вступает в монологическую фазу, состоящую из семи коммуникативных ходов. Общая коммуникативная стратегия лорда Генри вновь основана на чередовании положительного и отрицательного, на контрасте мнений. С каждым коммуникативным ходом меняется тема: чередуется воспевание красоты и демонстрация разрушительных картин старости. Шестой коммуникативный ход построен на экспрессивных директивах мистера Уоттона, внушающего Дориану (фиксируем повелительные конструкции!) программу его будущих действий: *Live! Live the wonderful life that is in you! Let nothing be lost upon you. Be always*

*searching for new sensations Be afraid of nothing... A new Hedonism – that is what our century wants You might be its visible symbol* (Wilde 1979: 105) – «Живите! Живите Вашей удивительной жизнью! Пусть ничто не проходит мимо Вас. Всегда находитесь в поиске новых ощущений. Не бойтесь ничего... Новый гедонизм – вот чего жаждет наш век. Вы должны быть его воплощенным символом».

Заключительный, седьмой коммуникативный ход заканчивается восклицанием – именительным темы: *Youth! Youth! There is absolutely nothing in the world but youth!* – «Юность! Юность! В мире нет абсолютно ничего, кроме юности!». Начинается заключительная фаза диалогического единства. После паузы лорд Генри выражает уверенность в том, что Дориан рад знакомству с ним, после чего читателю приготовлен еще один парадоксальный афоризм: «...Единственная разница между капризом и вечной, как жизнь, страстью в том, что каприз тянется немного дольше». Подводя итог диалогу, Дориан замечает: «В таком случае, пусть наша дружба будет капризом». Представляется важным, что именно Дориан заканчивает разговор. Несомненная доброжелательность героя к лорду Генри свидетельствует о том, что «коммуникативная стратегия» лорда Уоттона, удалась, в значительной мере повлияв на Дориана.

Семь рассмотренных коммуникативных ходов позволяют на языковом уровне структурировать сложный механизм изменений в самоидентификации героя романа. Дориан не только полностью принял установки лорда Генри, но и стал претворять в жизнь предложенную ему программу. Писатель доказывает, что идея при условии ее выразительной языковой подачи, грамотного, формульного, насыщенного смыслами истолкования НЕДАЛЕКА ОТ ДЕЙСТВИЯ, но, еще раз подчеркнем, истолкование не должно быть привычным и плоским. Афоризмы-парадоксы, опрокидывающие ожидания слушателя-собеседника, «острые» концепты, риторика – все это значительно сокращает расстояние между идеей и ее воплощением силами юной, энергичной души. Итак, Дориан занялся поиском свежих впечатлений и самых разнообразных ощущений и в этом отношении стал символом века.

Мы подробно рассмотрели диалог 2-й главы, в котором меняется АУТООБРАЗ героя, формируется позитивная самоидентификация и

выстраивается концептосфера: концепты ДОБРО и ЗЛО полностью подчинены (этика на службе эстетики!) надконцепту ИСКУССТВО (в «Герое нашего времени» надконцептом, как было показано в главе II, выступал ПОРОК).

Дальше вступает в силу сюжет. Портрет изменился, Дориан испытывает СТРАХ, хочет измениться к лучшему («хорошесть» как концепт впервые вербализуется в романе), но лорд Генри опять снабжает Дориана спасительными афоризмами. Процесс фрустрации, если и происходит, то в скрытой, латентной форме. И М. Лермонтов, и Горький, и Оскар Уайльд интересны тем, что драму фрустрирующего сознания главного героя талантливо «прикрывали» сюжетной канвой, «интересностью» сюжета, будто бы отвлекающего читателя от переживаний героя, но на самом деле подготавливающего новый виток еще более сильных отрицательных переживаний. Сюжет обеспечивал динамику живой жизни в романах и, что менее очевидно, динамику «латентных переменных» в самосознании личности главного героя.

Продолжим анализ поворотных точек в диалогах романа. Следующее диалогическое единство, макродиалог, играющий значительную роль в самоидентификации героя, – диалог-дискуссия между Бэзиллом Холлуордом и Дорианом Греем (XII и XIII главы). Художник Бэзил Холлуорд искал Дориана, чтобы узнать, правдивы ли дошедшие до него слухи, и, если так, переубедить его. Он обрадовался, увидев Грея: “Dorian! What an extraordinary piece of luck!” – «Дориан! Какая необыкновенная удача!». Дориан, напротив, не рад встрече. Неблагоприятное начало коммуникации очевидно, и на основе додиалогового контекста уже можно предсказать, что коммуникативный замысел Бэзила не будет осуществлен. Бэзил открывает Дориану, что разговор будет касаться «самых отвратительных вещей, которые говорят о нем в Лондоне», на что главный герой откровенно заявляет: *I don't want to know anything about them. I love scandals about other people, but scandals about myself don't interest me. They have not got the charm of novelty. / They must interest you, Dorian. Every gentleman is interested in his good name...* – Я ничего не хочу о них знать. Мне нравится сплетничать о других людях, но сплетни обо мне меня не интересуют. В них нет очарования новизны. / – Они должны интере-

совать тебя, Дориан. Каждый джентльмен заинтересован в чести своего имени.

После категорического отказа Дориана разговаривать на предложенную тему художник начинает говорить, по современной терминологии, *комиссивами*, возлагая определенные обязанности на Грея. Семантика долженствования, выраженная модальным глаголом *must*, лишает Дориана воли: он обязан подчиниться Бэзилу, что, однако, уже невозможно: самоидентификация героя состоялась. Бэзил пытается спасти положение, идентифицируя Дориана с джентльменом, взывая к этике, но осуществлению его замысла мешают «различия в presuppositions», различное понимание слова «джентльмен».

Слова Бэзила (монологическая фаза диалога) представляют собой тематический блок из шести коммуникативных ходов. Для нас важен второй ход, в котором Бэзил заявляет, что не верит в то, что рассказывают про Дориана: *у испорченного человека порок написан на его лице*, и заключительный коммуникативный ход, основанный на восьми вопросительных конструкциях, рассчитанных на эмоциональное воздействие.

Своеобразной обороной Дориана становятся риторические вопросы: *... Did I teach the one his vices, and the other his debauchery? If Kent's silly son takes his wife from the streets what is that to me? If Adrian Singleton writes his friend's name across a bill, am I his keeper?* – Разве я привил одному его пороки, а другому разврат? Если глупый сынок Кента берет себе жену с улицы, разве это касается меня? Если Эдриан Синглтон подделывает роспись своего друга на чеке, разве я несу за него ответственность? (Wilde 1979: 260). После нескольких реплик, в конце второй монологической фазы Бэзил Холлуорд заявляет: *Know you? I wonder do I know you? Before I could answer that, I should have to see your soul.* – Знаю ли я тебя? Я думаю, разве я тебя знаю? Прежде чем ответить на это, я должен увидеть твою душу. *To see my soul! <...> You shall see it yourself, to-night! Come: it is your own handiwork <...> Yes, I shall show you my soul. You shall see the thing that you fancy only God can see* – Увидеть мою душу! <...> Ты увидишь ее сам, сейчас! Пойдем: это твоя ручная работа. <...> Да, я покажу тебе мою душу. Ты увидишь то, что, как ты представляешь, только Бог может видеть (Wilde 1979: 262).



Обилие восклицательных конструкций и частое употребление модального глагола *shall*, выражающего волеизъявление героя, характеризуют эмоциональное напряжение Дориана. Бэзил затронул единственное, что мешает главному герою обрести спокойную уверенность в своей правоте, – портрет, отображающий душу с накопленным ею греховным.

В тринадцатой главе (Бэзил видит портрет!) диалог убыстряется, реплики динамично сменяют одна другую. Портрет парадоксально становится третьим коммуникантом, выступая в качестве объективного интерпретатора состояния главного героя. Монологические фазы исключены. Идет обмен мнениями, напряженный поиск выхода из ситуации. Короткие реплики в романе нигде больше так не сконцентрированы, как здесь. Для идиостиля О.Уайльда короткие диалоговые реплики вообще не характерны. Следовательно, перед читателем знаковый фрагмент текста: *You told me you had destroyed it. / I was wrong. It has destroyed me. / I don't believe it is my picture. / 'Can't you see your ideal in it?' said Dorian, bitterly. / My ideal, as you call it... / As you called it. / There was nothing evil in it, nothing shameful This is the face of a satyr. / It is the face of my soul. / God! what a thing I must have worshipped! This has the eyes of a devil. / "Each of us has Heaven and Hell in him, Basil," cried Dorian, with a wild gesture of despair. / Hallward turned again to the portrait, and gazed at it. «My God! If it is true,» he exclaimed, «and this is what you have done with your life, why, you must be worse even than those who talk against you fancy you to be!» (Wilde 1979: 267).*

Итоговой фразой Бэзил утверждает, что, если верить портрету, Дориан должен быть еще более испорченным, чем о нем говорят. Художника охватывает страх. Бэзил говорит Дориану о молитве, во время которой отпускаются грехи. Чтобы смягчить воздействие своих слов, художник берет часть вины на себя: *We are both punished / Мы оба наказаны.* Грей отвечает, что слова молитвы уже ничего для него не значат, и Бэзил Холлуорд восклицает: *Hush! don't say that. You have done enough evil in your life. My God! don't you see that accursed thing leering at us?* – Тише! Не говори так. Ты уже сделал достаточно зла в жизни. Господи! Неужели ты не видишь, как та проклятая штука косится на нас?

Бэзил Холлуорд нарушил «коммуникативный баланс» разговора, углубив фрустрацию собеседника, тем самым приблизил свою смерть, смерть художника – творца объективного портрета.

Анализ двух, наиболее выразительных, макродиалогов романа позволяет сделать следующие выводы.

Своим художественным методом О. Уайльд и показал, и доказал динамику эволюции внутреннего «я», движение героя к самопознанию. Лингвистической формой отражения такой эволюции в романе стали диалоги, отражающие полифонию образа Дориана Грея. Диалоги представляют собой не что иное, как внутренний сюжет, влияющий на процессы самоидентификации личности. И здесь можно выделить сюжетное движение как отдельного диалога, так и диалого-монологического пространства всего текста. Сначала герой осмысливает себя в диалоге с лордом Генри, потом с Бэзилем Холлуордом, завершается диалоговое движение процедурой интериоризации, уходом в монологическую речь. Столь сложную языковую динамику, определившую синдром фрустрирующей самоидентификации, в художественном пространстве романа будут венчать психологические открытия в форме новых парадоксальных афоризмов. Дориан будет стремиться себя защитить ими, и вне предваряющего «диалогового поля», не будучи подготовлены предшествующими репликами-откровениями, такие аутоформулы выглядели бы инородным телом.

Итак, при анализе отрывков диалогического типа можно проследить порождение тематических блоков, каждый из которых содержит свой набор коммуникативных ходов, а также выявить специфику межблоковых (междиктемных) связей. Мы имели возможность пронаблюдать, что любой диалог, нацеленный на выявление некоей истины, с каждым «диалоговым шагом» меняет представление коммуникантов не только об обсуждаемой ситуации, но и о своей личности, что играет важную роль в протекании процессов самоидентификации. Рассмотренные диалогические образования на микроуровне отдельных реплик обнажают пульсирующие изменения в самоидентификации Дориана Грея.

Перейдем теперь к рассмотрению монологической составляющей «самоидентификационного корпуса» романа. Если в диалогах единицей рассмотрения выступал коммуникативный ход, то в монологах в центре внимания будет так называемый «депрессив».

## § 5. Депрессивы во внутренних монологах Дориана Грея. Цепные реакции развертывания языка депрессии

Монолог состоит из тематических блоков, разворачивающихся по принципу цепной реакции. Первый блок открывается репликой, вызывающей ассоциативный ряд единиц, которые по своей функции сопоставимы с так называемыми активными промежуточными частицами в ядерных цепных реакциях. Сравнение может быть воспринято как неуместно пафосное, однако здесь важна аналогия: малая активная частица может вызвать большое разрушение, привести к катастрофе. Внутри каждого текстового блока, помимо «промежуточной частицы», существует несколько, тоже ассоциативно связанных, единиц более частного порядка, задействованных в построении тематического блока.

Мы выписали лексический состав исследуемого монолога (*крах, потерял, смерть, отвратительный* и т.д.) и убедились в преобладании негативной лексики (обозначений тяжелых переживаний). Это лексика разрушения, экспрессивы («отвратительный»), лексика смерти. Общим для всех таких слов является их депрессивное воздействие на самого говорящего. Их интерпретация закладывает лексическую основу фрустрирующей самоидентификации Дориана. По характеру реакции на автора как объекта монологической тирады их можно называть **ДЕПРЕССИВАМИ**.

Под депрессивами понимаем корпус лексико-фразеологических средств, вызывающих чувство фрустрации или любое отрицательное отношение прежде всего к самому говорящему.

Депрессивы свойственны скорее монологической форме высказывания и внутренней речи. Вместе с тем было бы упрощением рассматривать процесс фрустрирующего самовосприятия вне противоположного по вектору процесса – психологической реабилитации, «возвращения оптимизма». Здоровое сознание противится психологическому самоуничтожению. В монологе Дориана Грея звучат и слова иного плана, которые мы называем позитивами. Точнее было бы заполнить терминологическую лакуну термином с корнем НАДЕЖД-, СВЕТЛ-. Медики используют для обозначения лекарств термин «антидепрессант», в русском языке есть более слабый аналог «негрус-

тин», однако здесь имеет место явная лакуна, и мы выбрали для анализа идиостилю О. Уайльда термин «позитив» как нечто противостоящее внутреннему негативу, депрессии.

Итак, в ходе развертывания монолога Дориана Грея фрустрация будет «замедляться» позитивами и ускоряться «цепной реакцией» депрессивов. В другой терминологической системе замедление можно обозначить как использование слов-ингибиторов, а ускорение – как использование слов-катализаторов.

Яркой особенностью монолога-рассуждения в главе XX является обязательное наличие в каждом блоке активной «промежуточной частицы», вызывающей следующий блок, что менее характерно для собственно диалогов. Рассуждение является важной ступенью в самоидентификации, понимании себя: внутренний монолог героя выстроен как спор героя с самим собой. В таком споре с потенциальным собеседником, всегда присутствующим в душе, при сшибке полярных мнений легче найти решение, устраивающее «его». В споре с собой герой романа интуитивно «использует известные коммуникативные стратегии», однако такое использование само по себе ставит говорящего в полную или частичную зависимость от языка, что может снизить положительный эффект аутокоммуникации и привести к нежелательным последствиям. По нашему мнению, существует два полярных, крайних типа аутокоммуникативных стратегий, не исключая множества вариантов: продуктивный и непродуктивный. Пользуясь продуктивным типом, человек способен более полно реализовать положительное в своей личности. В этой связи аутокоммуникативные стратегии напоминают лингвистический аутотренинг. Неосознанно подчиняясь тактикам отрицательного типа, личность способна довести себя до суицида.

Говоря с самим собой, аутокоммуникант порождает определенный текст, строящийся по правилам тематических (диктемных) блоков. Представляется интересным выявление связей этих блоков, того, благодаря чему один блок вызывает другой, и именно данный. Глава XX романа построена в стилистике внутреннего монолога, приводящего к самоубийству героя. Этот монолог, оформленный по правилам внутренней не прямой речи и содержащий восемь тематических блоков, является своего рода диалогом двух сторон личности героя.

Предпосылкой монолога Дориана явилось замечание лорда Генри в предшествующей главе о том, что люди не меняются. Иницилирующей репликой – фраза прохожего, указывающего на Грея: *That is Dorian Grey* (Wilde 1979: 341). Иницилирующая реплика пробуждает воспоминания Дориана (*he remembered*). Начинается рефлексия героя, так как ранее Дориан получал удовольствие от того, что о нем говорили, на него смотрели (*how pleased he used to be*). Теперь (*now*) он устал от этого.

Противопоставление временных планов становится толчком к возникновению монолога. Оказывается, Дориану нравится быть там, где никто не знает, каким он был раньше (*Half the charm of the little village where he had been so often lately was that no one knew who he was*). Дориан противопоставляет *себя-сейчас себе-тогда*. Первый тематический блок выстраивается на ассоциативной связи ключевых слов: *name – village – girl*, сопровождающихся депрессивами. От своего имени УСТАЛ, у девушки в деревне было все, что он ПОТЕРЯЛ. Депрессив *Lost* вызывает вопрос *что? (what?)*, заставляя героя обдумать в ответ, что же он потерял. *Lost* ассоциативно связывается с *unstained purity* (неиспорченной чистотой) юности, которая в свою очередь связана с *tarnished* (загрязнил) и *failure* (крах).

Таким образом, депрессив выполняет роль усилителя, ускорителя, катализатора цепной реакции негатива.

КАЖДОМУ ТЕМАТИЧЕСКОМУ МИКРОБЛОКУ МОНОЛОГА СООТВЕТСТВУЕТ СВОЙ КАТАЛИЗАТОР. Так, *failure* представляет собой катализатор фрустрирующего сознания во втором микроблоке монолога. Тема краха развертывается далее в третьем микроблоке с градационным глагольным рядом депрессивов: *loathed – ruined – spoiled* (проклял – разрушил – испортил). Следствием семантического нагнетания становится, с одной стороны, ускорение реакции разрушения личности, а с другой, возникновение стремления остановить эту реакцию.

Во имя самосохранения герой ищет другие слова (в нашей терминологии – позитивы), прибегая также к использованию служебных и вспомогательных слов-ингибиторов (отрицательных частиц, модальных глаголов), тормозящих процесс фрустрации и направляющих мысль по иному пути. Дориан внушает себе *not to think of the*

*past* (не думать о прошлом), говорит, что *he had to think of his future* (он должен думать о будущем), что он в *безопасности* (*safe*) Однако отрицательная структура предложения (*Nor, indeed, was it the death of Basil Hallward that weighed most upon his mind* / На самом деле вовсе не смерть Бэзила Холлуорда тревожила его) по парному принципу снова заставляет Дориана искать ответ на вопрос, *что* же его волновало *It was the living death of his own soul that troubled him* (Wilde 1979 343)

*Living death* – депрессив четвертого блока, также – по принципу парности – закономерно катализирующий появление следующего микроблока *A new life! That was what he wanted* (*Новая жизнь!* Вот чего он желал)

Как бы пугаясь депрессива «жизнь при смерти», Дориан поворачивает языковое сознание к позитивам Микроблок наполнен позитивными глаголами, выстраивающимися градационно *wanted – was waiting for – had begun already – spared – changed* (желал – ждал – уже начал – пощадил – изменился) Обращают на себя внимание построения с формой *would* *He would never again tempt innocence He would be good*, в русском языке представленные будущим временем (Он больше *никогда не будет* искушать невинность Он *будет* хорошим) Герой романа разрушает эту уверенность, употребляя в разговоре с собой модальные слова *perhaps* в обоих утвердительных предложениях и *surely* в вопросительном

Несмотря на позитивную в целом направленность пятого микроблока, его депрессивом является сочетание *the hideous thing* (эта ужасная вещь о портрете) Герой нуждается в подтверждении своих мыслей и идет в детскую комнату посмотреть, изменился ли в лучшую сторону спрятанный там портрет На границе пятого и шестого блоков дано описание портрета, который не только не изменился в лучшую сторону, но, напротив, приобрел еще более ужасные черты

Портрет, как и ранее в одном из диалогов, начинает выступать в роли реального коммуниканта Описание портрета – текст, обращенный к Дориану Грею Снова вступает в силу фрустрирующая самоидентификация На синтаксическом уровне фрустрация тяготеет к риторике Дориан задает себе (портрету?) риторические вопросы Роман строится не только не парадоксах афористического типа, но и на синтаксических парадоксах, когда, например, риторический воп-

рос получает ответ. С этого момента монолог логически легко делится по репликам двух (!) персонажей:

1. Confess? Did it mean that he was to confess?

2...the idea was monstrous.

1. Yet it was his duty to confess, to suffer public's shame, and to make public atonement. There was a God who called upon men to tell their sins to earth as well as to heaven. Nothing that he could do would cleanse him till he had told his own sin.

2. His sin? (He shrugged his shoulders). <...> it was an unjust mirror, this mirror of his soul that he was looking at. Vanity? Curiosity? Hypocrisy? Had there been nothing more in his renunciation than that? There had been something more. <...>

1.No. There had been nothing more. Through vanity he had spared her. In hypocrisy he had worn the mask of goodness. For curiosity's sake he had tried the denial of self.

Построенный по вопросно-ответному типу спор с самим собой заканчивается самовнушением героя с синтаксическим подчеркиванием депрессивов приемом инверсии. «Из гордости он пощадил ее. Из лицемерия он примерил маску добропорядочности. Из любопытства он попытался отречься от своей сути». Завершается спор горьким итогом: *He recognized that now* (Он всё теперь понял).

Депрессивом шестого микроблока является слово *sin* (грех), связанное со словом *murder* (убийство) седьмого блока. Депрессивом седьмого микроблока становится слово *evidence* (улика). В цепной реакции позитивных мыслей герой оказывается перед ситуацией, когда ему срочно требуется что-либо изменить в себе, начать думать по-другому. Он решает уничтожить текст о себе, портрет (*He would kill the past and when that was dead he would be free*) и тем освободиться от себя-в-прошлом.

Если выстроить подряд катализаторы-депрессивы исследуемого монолога, получается сюжетобразующую цепь, «история фрустрирующей самоидентификации» Дориана Грея: *lost – failure – living death – the hideous thing – sin – evidence* (потерял – крах – жизнь при смерти – отвратительная вещь – грех – улика).

Таким образом, при исследовании языка фрустрации тексты, отражающие внутреннюю драму героя, можно описывать в терминах

депрессивов / позитивов, катализаторов / ингибиторов, при этом – не только в данном романе! – обращает внимание, во-первых, неравновесность «минуса» и «плюса» в общем пространстве текста, во-вторых, нелинейность процессов аутокоммуникации, когда «минусы» вдруг сменяются позитивами, «плюсами». Человек то спасает себя, то опять проваливается в еще большую глубину отчаяния.

**§ 6. Прецедентные и пародийные тексты в аспекте лингвистики фрустрирующей самоидентификации:  
Ж.-К. Гюисманс, Р. Хиченз.**

**Триада концептов: МУЧЕНИК – ФАВОРИТ – ПОЗЕР**

Любое классическое произведение имеет предшественников и порождает тексты-пародии, что создает своеобразную рамочную структуру. Анализ проблематики самоидентификации в романе О. Уайльда был бы неполным вне проекций на тексты-предшественники и тексты-пародии. Остановимся на наиболее существенном в лингвистике сходства и различия, что можно пронаблюдать в триаде романов: «Наоборот» Ж.-К. Гюисманса (1884), «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда (1890) и «Зеленая гвоздика» Р. Хиченза (1894).

При рассмотрении романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» с точки зрения его вхождения в дискурс эстетики декаданса выделяются достаточно четкие ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ между данным романом и романами «Наоборот» и «Зеленая гвоздика». Интертекстуальность проявляется на макроуровне, то есть на уровне содержания полных текстов произведений, при этом эффект смыслообмена создается в контексте самой триады: роман-ПРЕДШЕСТВЕННИК («Наоборот») – КЛАССИЧЕСКИЙ роман («Портрет Дориана Грея») – роман-ПАРОДИЯ («Зеленая Гвоздика») – и формирует три основных концепта декаданса: МУЧЕНИК – ФАВОРИТ – ПОЗЕР. Данные концепты воплощают различные типы декадентов и потому наиболее полно характеризуют художественный модус декадентского направления.

Концепт МУЧЕНИК актуализирован в романе «Наоборот», написанном Ж.-К. Гюисмансом в 1884 году. Герой романа – дворянин Жан Дез Эссент после бурной жизни в Париже решает уединиться в



загородном доме, обставленном в соответствии с изысканным вкусом самого Дез Эссента. В своем отшельничестве герой отказывается от контактов с людьми, предпочитая общение с любимыми им предметами живописи, запахами, вкусовыми ощущениями и произведениями литературы.

Отграничив свое бытие от «обыденной коммуникации», Дез Эссент вступает в коммуникацию иного плана – элитное общение с культурными текстами на их метаязыке, которым владеет в совершенстве.

Дез Эссент творит вокруг себя эстетическое пространство, где каждая вещь нагружена эстетическим смыслом и имеет свой язык, благодаря чему становится возможным общение между героем и вещью. Язык вещи представляет собой код, открывающийся, становящийся языком только для посвященных. Вступая в своеобразные акты коммуникации с картинами, парфюмерными и вкусовыми композициями, герой идентифицирует себя через предметы искусства, выступающими для него заменой, субститутотом *Другого*. Именно это позволяет сделать вывод о существовании «языка» вещи: «Язык <...> уже дан в факте признания Другого. <...> под языком мы понимаем всякий феномен выражения, а не только членораздельное слово, которое есть уже производный и вторичный способ выражения» (Сартр *www*).

Дез Эссент включается в «со-бытие» с предметами своей коллекции, приобретающими живые черты. У героя необычайно развито воображение. Каждый запах, вкус заставляют его мысленно путешествовать в места, где он никогда раньше не был, вспоминать о жизни в Париже или детстве, проведенном у иезуитов. Определяя себя через язык живописи, вкусов и запахов, герой становится в более значимую зависимость от литературного языка.

Дез Эссент тщательно изучает книги с точки зрения достоинств языка и приходит к выводу, что ему наиболее близки сочинения духовных лиц и вместе с тем книги, сопоставимые с «Сатириконом» Петрония. Уже в силу такого альтернативного чтения может возникнуть фрустрация в душе героя. Отнюдь не раскаяваясь в своем бурном прошлом в Париже (герой мечтал воспитать убийцу из шестнадцатилетнего мальчика), Дез Эссент, с одной стороны, впадает в мис-

тический экстаз и тянется к религии, а, с другой, противится этому и «испытывает тайное удовольствие от святотатства».

Конфликт несколько сглаживается при чтении героем книги «Дьявольские лики» Барбе д'Оревиля. «Книга Барбе была единственной среди всей современной литературы, обнаруживавшей то одновременно благоговейное и нечестивое состояние духа, в котором пребывал дез Эссент в результате невроза и кризиса веры. <...> Его неистребимо романтический язык переполняли необычные обороты, совершенно невозможные слова и сравнения. Он взмахивал фразой, как хлыстом, а та гремела, как звонкий колокольчик».

Метафорический язык книги помогал герою справляться с фрустрацией. Вместе с тем невозможность в полной мере идентифицировать себя усугубляется нервной болезнью героя, следствием которой явилось предписание доктора ехать в Париж. Герой страдает в равной степени и от болезни, и от неспособности самоопределения. В своей книге «Философия свободы» Н.А. Бердяев называет его «мучеником декаданса» (Бердяев www). Внешне «мученик декаданса» описывается как «хрупкий молодой человек тридцати лет, анемичный и нервный, с холодными бледно-голубыми глазами, впалыми щеками, правильным, но каким-то рыхлым носом и руками сухими и безжизненными». Таким образом, феномен мученичества героя-декадента обретает еще и внешнее выражение.

Противоположное описание героя-декадента предлагает в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльд. Наделенный идеальной красотой, Дориан, в отличие от героя романа «Наоборот», не ограничивает себя общением с предметами искусства, но чаще идентифицирует себя через разговор с другими людьми, мечтая стать символом своего века, «арбитром изящества», как Петроний. Сивилла Вейн называет его Прекрасным принцем. Дориана Грея можно определить как ФАВОРИТА декаданса.

Множественные интертекстуальные проекции героя на мифологические и исторические персонажи на уровне богов и героев делают этот образ позитивно выраженным, однако особенностью бытия Дориана становится его «со-бытие» с мистическим портретом, воплощающим собой ОТРИЦАНИЕ божественности героя. Дориан воспринимает портрет как *Другое-Я*, но внутренне не соглашается с этим.

Отсюда фрустрация, «аутоконфликт» героя и, как следствие, затруднения в самоидентификации.

Герой идентифицируется нелинейно, с разных перспектив. Первый этап идентификации – опосредованная характеристика Дориана через портрет, нарисованный Бэзилем Холлуордом, и через мифологических персонажей, символически представляющих персонификацию красоты: Аполлон, Нарцисс, Адонис и др. Интересно, что, основываясь на первом впечатлении от картины художника, лорд Генри развернутой метафорой доказывает, что Дориан — «прекрасное глупое существо, которое должно быть всегда рядом зимой, когда у нас нет цветов, и всегда летом, когда мы захотим чем-то освежить рассудок» (Wilde 1979: 81).

Это заявление в контексте включения Дориана в ряд мифологических персонажей воспринимается парадоксально: человек, наделенный *божественностью* красоты, не может быть «прекрасным глупым существом», из чего следует, что в портрете кисти Б. Холлуорда отсутствовало нечто важное, то, чего художник не смог увидеть – индивидуальность, душа Дориана. Возможно, именно поэтому автор романа не приводит детального описания портрета героя, ограничиваясь упоминанием о том, что на холсте изображен молодой человек «необычайной личной красоты» (Wilde 1979: 79).

Когда Дориан осознает себя, Бэзил Холлуорд наконец улавливает то выражение в глазах героя, которое ему так хотелось поймать. Он заканчивает картину, и у Дориана появляется возможность взглянуть на себя со стороны. Два разных взгляда «со стороны» впоследствии в двух вышепроанализированных диалогах обеспечивают Дориану лорд Генри и Бэзил Холлуорд, но более важным представляется непосредственно аутокоммуникация героя, который начинает диалог с самим собой.

Как и Жан Дез Эссент, Дориан устраивает свою жизнь, как ему нравится: он коллекционер, знаток живописи, литературы, ювелирного и других видов искусств, он получает удовольствие от жизни во всех ее проявлениях, но самоидентификация его не представляется устоявшейся. С одной стороны, мистически одушевленный портрет «выдает себя» за совесть – *идеального Другого*. С другой стороны, сам герой не верит в безобразие своей души.

Внутренний конфликт разрешается единственно возможным образом: герой обретает полную самоидентификацию и отказывается от мистического двойника. Смерть героя в этом случае предстает как следствие невозможности дальнейшего продуцирования текста Дорианом: он отказался от Диалога, потерял Другого и, как результат, предопределил финал своего бытия. Вместе с тем, если отрешиться от сюжетики романа и не учитывать драму фрустрирующего сознания «изнутри», образ Дориана Грея в мифологеме декаданта, несомненно, позитивное воплощение высококультурного, утонченного, глубоко чувствующего и радующегося жизни денди. Именно этим Дориан противопоставлен «мученику декаданта» Жану Дез Эссенту.

В романе Р. Хиченза «Зеленая гвоздика» (1894) реализуется третий тип эстетствующего декадента, соответствующий концепту ПОЗЕР. Пародирующая сила романа возникает и возрастает за счет того, что герои Хиченза постоянно говорят о себе, тогда как О. Уайльд более тонко, более глубоко осуществлял художественную трактовку сложнейшего внутреннего процесса самоидентификации личности. Оба главных героя романа Р. Хиченза дают себе определения, «перманентно» себя исследуют. В связи с этим возникает проблема ОПТИМАЛЬНОЙ МЕРЫ И ИНТЕНСИВНОСТИ самой процедуры аутоинтерпретации.

Обилие «самоидентифицирующих» высказываний и их безапелляционность оставляют читателя уверенным в том, будто герои такие, какими описывают себя. Характеристики даны прямолинейно и в соответствии с пародийными конвенциями не должны приниматься читателем всерьез: «Мы знаем нас такими, какие мы есть, и понимаем наше величие» (Хиченз www). Устремления, характеры героев представляются плоскостными, личность каждого героя ограничена тем, что он произносит в обществе. Пародийность романа «Зеленая гвоздика» проистекает из отказа даже от малой доли фрустрирующего аутомышления, что оборачивается искусственностью, несвободой художественного образа, неточностью художественной системы. Что касается Ж.-К. Гюисманса и О. Уайльда, то, напротив, однозначная интерпретация характера и мотивов героев заведомо исключена стереоскопией самих текстов романов.

Роман «Зеленая гвоздика» начинается с того, как главный герой – лорд Реджинальд Гастингс, или Реджи (тип ПОЗЕР), смотрится в зеркало и несколько часов наблюдает за разными проекциями своего отражения, «представляя себя себе: сейчас в анфас, а теперь в полуоборот. <...> По его мнению, он был очень красив и считал правильным высоко ставить собственные свойства ума и особенности тела» [Здесь и далее перевод романа выполнен Е.Ю. Кореневой]. В комнате Реджи находятся только его фотографии, он объясняет это тем, что высоко ценит красоту.

Идентификационные характеристики главного героя романа даются объемно. Во-первых, Реджи описывает себя сам, во-вторых, его оценивает наставник, эстет Эсме Амаринт, в-третьих – леди Виндзор (круг высмеиваемых автором персонажей). Полную идентификацию герой получает в оценке леди Локки, подтверждаемой авторской оценкой героя, представляющей наиболее важной, так как именно автор составляет диалог с читателем и мнение автора приобретает характер «мнения на самом деле».

Высказывания героя о себе, несмотря на ироническую направленность романа, неоднозначны, парадоксальны, афористичны. «Вот почему я смеялся на похоронах брата. Моя скорбь выразила себя таким образом. <...> Я обуздал свою скорбь вне слез, и тогда мои родственники назвали меня бессердечным». «Я думаю, никто из нас не живет в соответствии со своими идеалами. Но у меня на самом деле нет идеала. Я согласен с Эсмэ, что нет ничего ограниченнее, чем иметь идеал». «Ничто, что красиво, не может быть неправильно». Концепт ДОБРОДЕТЕЛЬ здесь получает утрированное толкование (надо, как леди Локки, возить с собой молитвенник), а концепт КРАСОТА часто нивелируется в пользу той же ДОБРОДЕТЕЛИ, с красотой отождествляется ПОРОК, оригинальность осуждается.

Несмотря на пародийность романа в целом, афоризмы в устах героя заслуживают самого пристального внимания. Афоризмом, например, вскрывается ежедневная внутренняя драма творца – мономана по определению: *У меня нет целей, только эмоции Если мы живем ради своих целей, мы притупляем эмоции Если мы живем ради целей, мы живем ради одной минуты, одного дня, одного года, вместо того, чтобы жить каждую минуту, каждый день, каждый*

год. Настроения чьей-либо жизни – красота жизни. Поддаться всем своим настроениям – вот что значит по-настоящему жить. Достижение цели требует жертв, отказа от красок дня и часа. Гармонично сочетать в реальности, а не в декларации жизнь и творчество – возможно ли? Вспомним высказывания о фрустрации в начале книги.

Или такой афоризм: *«Я надеюсь, что я красив. Все, чего я хочу – быть красивым. Быть красивым – значит быть совершенным. Быть умным достаточно легко. Быть красивым сложнее. <...> Ум можно получить. Сотни глупцов теперь получают диплом о наличии ума. Вот почему в обществе так скучно»*. Если спокойно отнестись к эпатажной гиперболе, то этот афоризм может стать помощником, в том числе и для снятия возможной фрустрации сознания.

Иногда герой оценивает себя опосредованно через обобщение. «Люди, которые когда-то хоть чего-то достигли, никогда не имели целей. У меня нет целей». Реджи Гастингс придерживается «философии бесстрашия, дерзания жить так, как хочется человеку, а не так, как хочется среднему классу, чтобы человек жил», нужно «ИМЕТЬ СМЕЛОСТЬ ЖЕЛАНИЙ ВМЕСТО ТРУСОСТИ ПО ОТНОШЕНИЮ К ДРУГИМ ЛЮДЯМ». Эсме Амаринт характеризует Реджи как «замечательную, целостную натуру»: «Он полностью замечателен и замечательно полон. Он живет ради ощущений, тогда как другие люди живут ради верований, убеждений или предрассудков». Не исключено, что настоящим автором афоризмов романа был Оскар Уайльд.

Образ Эсме Амаринта обретает художественную целостность в многочисленных автохарактеристиках, в оценке Эсме другими героями и непосредственно автором. Самооценка Амаринта разнопланова: от пафосных интонаций (*Может быть, я слишком гениален. Может, дело в этом? Мои слова всегда в устах других*) до интонаций пародийных, «карнавальных», если воспользоваться известным термином М.М. Бахтина. *«Я практикую утонченное искусство дурашества, искусства, которое в будущем займет место в ряду искусства живописи, музыки, литературы. Я родился для абсурда. Я жил для абсурда. Я умру ради абсурда, потому что ничто не может быть более абсурдно, чем смерть человека, который жил, чтобы грешить, вместо того чтобы жить ради страданий»*. *«Я никогда не самосо-*

*вершенствуюсь. Я родился для эпиграммы, и моим последним замечанием будет парадокс».*

Одной из особенностей романа Р. Хиченза является то, что все герои разделены автором на два лагеря, благодаря чему каждый типизирован, предопределен как тип. К первому кругу, принадлежит облеченный здесь духовной властью Эсме Амаринт, лорд Реджи Гастингс, а также их подражатели. Второй круг составляют леди Локки (здоровымыслящая женщина, которая читает военные журналы и возит с собой молитвенник), «образ» ее покойного мужа и похожие на эту пару мужчины и женщины.

Выражая позицию автора, Леди Локки характеризует представителей первой группы светского общества. «У всех них была одна и та же походка, или, лучше сказать, виляние, одно и то же нарочно жеманное выражение лица, одна и та же манера покачивания головой. Когда они говорили, то называли друг друга по именам. Это знак принадлежности к какому-то клубу или к обществу, а мистер Амаринт их духовный наставник?» Рассуждая, кто более оригинален – мистер Амаринт или лорд Реджи, леди Локки приходит к выводу, что «когда мы встречаемся с Твидлдагом и Твидлди, мысли которых похожи, один из них всегда копия, эхо другого». В данном случае типизация возникает даже на уровне имени собственного, в границе корневой морфемы.

Описывая светское общество, леди Виндзор, разделяющая философию Эсме Амаринта и принадлежащая к кругу его последователей, всегда говорит «мы», что еще более усиливает типизацию образов. Леди Виндзор – воплощение невежественности: «у нее отсутствовало чувство прекрасного: она всерьез думала, что «Серебряные точки» Джона Грея были лучше «Оды вечности» Вордсворта». Кроме того, леди характеризует людей типично для своего круга: прежде всего со стороны их внешности. «Она очень высокая, и очень религиозна. Если вы заметили, атеисты обычно небольшого роста».

По ходу романа идентификация главного героя – лорда Реджи, – поддерживается ключевыми словами МАСКАРАД – ЭХО – АБСУРД – ХАМЕЛЕОН – ПОЗЕР. В этом ряду ПОЗЕР выступает как предельная характеристика лорда. Эти сведения дополняются оценочными высказываниями о герое: «джентльмен, но еще не мужчина».

Сюжетная линия романа находит выход в отказе леди Локки выйти замуж за лорда Реджи Гастингса и в ее отповеди лорда за шутовское и немужественное поведение. В силу пародийности романа ИДЕНТИФИКАЦИЯ героев сохраняется в неизменном виде, от начала и до конца текста.

Рассмотренные романы имеют трехстороннюю связь. Во-первых, на уровне эстетики декаданса они структурируют триаду типов декадента. Во-вторых, на интертекстуальном сюжетном уровне они связаны своеобразными ГИПЕРССЫЛКАМИ, причем центральным текстом остается «Портрет Дориана Грея». В данном романе содержится намек на роман Ж.-К. Гюисманса, а герои Р. Хиченза обсуждают «Портрет Дориана Грея»: «*После злодеяния Дориана выражение лица на портрете должно было становиться более нежным, ангельским и приобретать святые черты*». В-третьих, романы связаны с языковой стороны. Описание увлечений Дориана (гл. XI) перекликается с описанием занятий Жана Дез Эссента, а некоторые фрагменты текста «Зеленой гвоздики» являются точной копией «Портрета Дориана Грея». Совпадает не только содержание парадоксов, но и стилистика, языковая палитра, орнаментализм прозы: *rose-white youth – music of the world – petulant boyish voice* и др. (Р. Хиченз цитирует О. Уайльда).

По отношению к классическому тексту О. Уайльда рамочная диада романов дает возможность на языковом уровне пронаблюдать типологию героев-эстетов. Если Дориан – ФАВОРИТ, прекрасно разбирающийся в искусстве и обретающий в таком знании и удовольствии, и опору, то Жан – эстет-МУЧЕНИК, сам себя так и идентифицирующий, а Реджи – ПОЗЕР, осознающий свое собственное позерство, бравирующий им. Тем самым на языковом уровне мы получаем свидетельства МНОГОВАРИАНТНОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ декадентов.

Прием рассмотрения классического текста в «метажанровой триаде»: от прецедентного текста через классический к пародийному – высвечивает гениальность классического текста. И прецедентный текст (Ж.-К. Гюисманс), и текст-пародия (Р. Хиченз) становятся зеркалами, правдиво отражающими подчас не сразу замечаемые достоинства классического текста, а именно: стереоскопический подход к проблеме, интертекстуальную масштабность образов. Романы



Ж.-К. Гюисманса, О. Уайльда и Р. Хиченза образуют единое целое, отражающее художественную трактовку проблем фрустрирующего сознания. Анализ триады романов позволяет выявить лингвоконцептуальную парадигму декаданса: МУЧЕНИК – ФАВОРИТ – ПОЗЕР.

**§ 7. Мифологемная основа романа. Классическая  
интертекстуальность: Аполлон, Дионис, Антиной, Нарцисс**

Хотя О. Уайльд опирался на широкое поле эстетического представления концептов ДОБРОДЕТЕЛЬ, ПОРОК, ИСКУССТВО, позиция художника сводилась, по-видимому, к тому, чтобы защитить человека в его праве и перестать любить, и начать любоваться собой, и попытаться забыть прошлое.

«Цель жизни – саморазвитие. Полностью осознать свою сущность – вот то, ради чего каждый из нас здесь находится. Сейчас люди боятся самих себя. Они забыли о самом высоком долге – долге перед собой. Естественно, они великодушны. Они стремятся насытить голодных и одеть нищих. Но их собственные души обнажены и умирают с голоду. Наша раса утратила смелость. Может быть, у нас по-настоящему ее никогда не было. Страх перед обществом, который есть основа морали, страх Бога, который есть тайна религии, – вот две вещи, которые управляют нами. И все же <...> я верю в то, что если бы человек жил полной жизнью, если бы его каждое ощущение обретало форму, мысль – выражение, а мечта становилась реальностью, – я верю, что мир тогда получил бы такой свежий импульс радости, что мы забыли бы о болезнях средневековья и вернулись к эллиническому идеалу – может быть, к чему-то прекраснее, великолепнее эллинского идеала».

Данное высказывание перекликается с греческим афоризмом Фалеса *Nosce te ipsum* («Познай самого себя»). Слова древнегреческого мудреца были высечены на фронтоне храма Аполлона в Дельфах, так что архетипическая аллюзия *Аполлон – Дориан* имеет древнейшие философские корни.

В литературе последнего периода муссируется мысль о древнегреческих истоках дендизма. Дориан представляет собой, по выражению Теренса Доусона, «архетипного денди» (Dawson: [www](http://www)). Ар-

хетипична сюжетная канва романа: с одной стороны, это история о ребенке, убивающем своего отца – создателя, а с другой, это история о реализованном желании сохранить вечную молодость. Первая из указанных архетипичных историй соотносится с древнегреческими мифами: мифом о борьбе за первенство старших богов на Олимпе и мифом о царе Эдипе. Вторая история интертекстуально выводится из мифов об Аполлоне, Дионисе и о Нарциссе.

Рожденный от Земли Уран породил Крона, который задумал свергнуть своего отца и стать верховным богом. Из капель крови Урана Земля «родила трех эриний – Алекто, Тисифону и Мегеру, мстящих отцеубийцам и клятвопреступникам» (Грейвс 1992: 24). Крон был наказан эриниями: впоследствии его сверг Зевс. Психологические предпосылки формирования личности Дориана Грея могут получить еще и мифологическое отражение. Исторически это свидетельствует о весьма непростых взаимоотношениях отца и сына и указывает, что проблема этих взаимоотношений имеет массовый характер. «Источник [искусства] надо искать не в бессознательном авторской личности, а в той сфере бессознательной мифологии, образы которой являются всеобщим достоянием человечества» (Юнг 2001: 56).

При чтении романа далеко не у каждого читателя могут возникнуть ассоциации истории Дориана Грея с древнегреческими мифами: «бессознательное при нормальных условиях не поддается осознанию» (Юнг 2001: 57), однако подсознательно воздействует на читателя, обеспечивая, в свою очередь, «принятие к сердцу» истории Дориана, более полное ее понимание, интерес к ней. Исследование текста романа в любом случае должно касаться второго плана повествования – мифологического, архетипного, наполненного символами, которые «усредненно отображают миллионы индивидуальных переживаний», «являются сформулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков» (Юнг 2001: 59).

Миф о желании вечной юности связан с двойственной природой образа Дориана. Дориан входит в ряд мифологических персонажей: Аполлон – Антиной – Нарцисс – Дионис, что находит свое отражение уже в первой главе романа при описании Дориана Бэзилем Холлуордом: «Что... лицо Антиноя значило для поздней греческой скульп-

птуры, лицо Дориана Грея будет когда-нибудь значить для меня» (Wilde 1979: 89). Антиной – прекрасный юноша, любимец римского императора Адриана, утонувший в Ниле; после гибели Антиной император приказал воздвигнуть в его честь храмы, изваять статуи – «для искусства поздней античности Антиной был идеальным образом юности и красоты» (Wilde 1979: 356).

Для Бэзила Холлуорда имеет значение прежде всего то, что он может создать; он относится к Дориану, как к потенциальному произведению искусства, желая реализовать в живописи этот образец. Сравнение с Антиноем можно, по нашему мнению, соотнести с воплощением мотива, связанного с искусством, в частности с портретом, который нарисовал Бэзил Холлуорд. Бэзил готов считать себя творцом нового направления в искусстве: «...Его [Дориана] личность предложила мне новый метод в искусстве, совершенно новый стиль» (Wilde 1979: 90). Бэзил начинает обожествлять Дориана, с одной стороны, а с другой, – признается лорду Генри, что вдохнул в портрет собственную душу: «Я вложил в него слишком много себя» (Wilde 1979: 80). Так, Бэзил своими признаниями напоминает Пигмалиона, который влюбился в Галатею – произведение искусства, статую, в которую он вдохнул жизнь.

В главе IX Бэзил Холлуорд говорит, что рисовал Дориана, как Париса и Адониса. Парис, или Александр, – троянский царевич, известный своей *красотой*; Адонис – греческий юноша *удивительной красоты*, спутник и возлюбленный богини красоты Афродиты и богини царства мёртвых Персефоны.

Сравнение Дориана с АПОЛЛОНОМ, прекрасным солнечным богом, покровителем искусств, богом художественного вдохновения и прорицателем дополняет ассоциативный ряд, связанный с описанием совершенного по красоте человека. Вместе с тем в романе Дориан Грей сравнивается еще и с ДИОНИСОМ. В этом образе, очевидно, реализовалась проблема аполлонического и дионисийского начал. Дионис, или Вакх – постоянно противопоставлялся Аполлону. По Овидию, Дионис обладал вечной юностью. Параллель между Дорианом и Дионисом усматривает Теренс Доусон: «Удивительно, как много в романе эпитетов, подобных *puer aeternus* [вечной юности] Овидия, которые так же описывают Дориана» (Dawson, www).

Ф. Ницше пишет о аполлоническом и дионисийском начал в их противопоставленности. Аполлоническое становится культом красоты, это «предпосылка всех пластических искусств», где «формы говорят нам: нет ничего безразличного и ненужного» (Ницше 1997: 60). Сам Аполлон «царит над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии» (Ницше 1997: 61).

Дионисийское начало есть безумие, человек здесь «уже больше не художник: он сам стал художественным произведением» (Ницше 1997: 63). Эта мысль весьма точно проецируется на рассматриваемый нами роман. Дионисизм есть «освобождение беспредельного влечения, взрыв необузданной динамики животной и божественной природы» (Юнг 1996: 256).

Первоначальное сравнение Дориана с Аполлоном опосредовано через портрет. Сравнение закономерно продолжает ассоциативный ряд: Антиной – Парис – Адонис. Сопоставление героя с Дионисом выводит Дориана на качественно новый уровень. С тех пор как Дориан обрел модель образа жизни и превратил ее в искусство, он получил право творить безумства: «Вы – тот человек, которого наш век ищет... и боится, что нашел. Я очень рад, что вы не изваяли никакой статуи, не написали картины, вообще ничего не создали вне себя. Вашим искусством была жизнь. Вы положили себя на музыку. Ваши дни жизни – это ваши сонеты» (Wilde 1979: 338-339).

Одним из ключевых образов древнегреческой литературы, сопровождающим Дориана Грея, является образ НАРЦИССА. Лорд Генри в первой главе романа замечает Бэзилу Холлуорду, что молодой человек, которого он нарисовал – Нарцисс. По легенде, Нарцисс, юноша безупречной красоты, никогда не видевший своего отражения, смотрит в реку, влюбляется в свою красоту и от любви к себе умирает. Интересна интерпретация этого мифа Андре Жидом, работы которого, по-видимому, были известны О. Уайльду: Нарциссу хотелось увидеть, «какой облик имеет его душа»: «судя по ее долгим, трепетным движениям, она, должно быть, прелестна, – но каков все же ее лик! Ее образ!» (Жид 1993: 54). Всматриваясь в свое отражение, Нарцисс грезит о рае. А. Жид сравнивает Нарцисса с АДАМОМ и тем самым еще более углубляет архетипность образа. Адам не видит сам себя, именно поэтому ему в раю скучно. Он раздваивается

(появляется женщина) и утрачивает бессмертие. С этих пор Адам будет грезить о потерянном рае, будет желать слиться со своей второй половиной – женщиной. Подобно ему Нарцисс жаждет слиться со своим изображением и достигает этого, превратившись в прекрасный цветок. Дориан Грей, влюбившийся в свое изображение, часами стоящий у своего портрета до его обезображивания и смотрящийся в зеркало, как бы сливается со своим портретом в единую сущность, а, пожелав «отделаться» от портрета, умирает.

Символические прообразы самоидентификации (и опосредованно – фрустрирующего сознания) можно найти в античной культуре. Образы АПОЛЛОНА, ДИОНИСА, НАРЦИССА, АНТИНОЯ становятся архетипами сознания в аспекте процедур самоинтерпретации. Символический язык фрустрирующей самоидентификации основывается на мифологемных архетипах, и здесь легко прочерчивается триада: Аполлон, Дионис и Нарцисс. С позиций негатива и позитива этот ряд мифонимов в языке оказывается амбигуэнтным, выявляющим отношения взаимодополнительности, а именно: наличие в человеке и аполлонического, и дионисийского начал, наличие в нарциссизме и положительного, и отрицательного. Самоидентификация, аутоинтерпретация героев основана на глубинных, уводящих в коллективное бессознательное мифических образах, благодаря чему фрустрирующая компонента иногда нейтрализуется, а деконструктивная самооценка перемежается с аутосозидательной, внутренне конструктивной.

Приведем весьма показательную цитату: «Нельзя закрывать глаза и на то обстоятельство, что античная трагедия давно уже понемногу овладевает желаниями современного зрителя. <...> Все мы хотим на сцене прежде всего красоты, но не статуарной и не декоративной, а красоты как таинственной силы, которая ОСВОБОЖДАЕТ НАС ОТ ТУМАНА И ПАУТИНЫ ЖИЗНИ и дает возможность на минуту прозреть несозерцаемое...» (Мир Божий. – 1902. – Ноябрь. – С.41).

Подытоживая анализ романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», признаемся и подчеркнем, что этот роман, по-видимому, таит в себе еще многое, не замеченное нами, в плане исследования языка фрустрации.

## Глава IV. ЛЕКСИКА ФРУСТРАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

### § 1. Контексты с депрессивами в произведениях современной художественной прозы

Требование точности художественного отражения жизни налагает на писателя ответственность и за точность изображения состояний фрустрации, наступающих героев произведений и хорошо знакомых и писателю, и всему читательскому корпусу. Приведем ряд высказываний, подчеркивающих то значительное место в сознании, которое занимают состояния тоски, душевной боли и агрессии. Эту значительность темных переживаний отразила богатая языковая форма их передачи, а именно: приближение к афористичности, формульности, репрезентация «негативных» концептов, поиск новой метафорики.

«И, по мере чтения, ужас все глубже закрадывался в его сердце – ужас невыполнимого – и сердце не выдержало этой боли, оно ведь, сердце, таково, что одна боль приманивает другую, вот и подошли на помощь этой гадине боли боль от памяти войны, а там и боль от тягот не такой беспорочной, как хотелось бы, службы, и там, добывая, явилась боль, названия которой нет, а есть только синоним в виде страшных вопросов: зачем я?.. / зачем мы?.. / ЗАЧЕМ ВСЕ?.. [выделено автором]/ – а эта боль и здорового человека доконать может...» (Алексей Слаповский. Анкета).

В центре приведенного фрагмента читателя ждет яркий афоризм: *одна боль приманивает другую*. Выразительно вербализован концепт душевной боли с парадоксальным утверждением: *«боль, названия которой нет, а есть только синоним в виде страшных вопросов...»*. Предшествуют же афористической риторике антропоцентрические метафоры (олицетворения, персонификаторы): *закралась в сердце, на помощь этой гадине*.

«Очень талантливый художник, но тоже, знаете, Нюра, - свои капризы, свой характер. Эти таланты обычно такие тяжелые люди» (Дина Рубина. День уборки).

Афоризм в отрывке запрятан в оболочку естественной, разговорной, обыденной интонации: *Эти таланты обычно такие тяжелые люди*. Концепт ТАЛАНТ представлен в окружении депрессивов: *капризы, тяжелые люди*.

«Кажется, Толстой стремился героизировать свою жизнь. Но на самом деле, я думаю, Толстой хотел внешним страданием вытеснить из души гораздо более глубокие внутренние страдания. Ими полны дневники старого Толстого» (Фазиль Искандер. Понемногу о многом. Случайные записки).

Как и в предыдущем контексте, афоризм здесь также представляет собой сентенцию, психологическое открытие. Концепт СТРАДАНИЕ реализуется, «удваивается» через антитезу внешнего, более легкого, и внутреннего, более глубокого, страдания.

Не пополняйте армию сумасшедших. Не уножайте тоску невостробованности. Загнетесь в поисках нового, чтобы выразить старое. Анатолий Гаврилов // Проза новой России: в 4 тт. Т.1. – С. 309.

Перед нами риторика предупреждения о психологически весьма серьезных вещах, риторика депрессивов.

Смутную душу резало тонкой и жесткой, как скрученная струна, непокорной мыслью о неудаче – как о закономерности некоторых судеб, да и целых исторических эпох, которые сплошь являются неудачными, – вместе с государствами, народонаселением, богатствами техники и духовной культуры, с религиями и философиями, войнами, битвами и завоеваниями. Упругая петля порванной струны возвращалась вновь и вновь, сколько бы ни отталкивал я эту мыслишку, – неудача заложена в моем характере как фатальный материал... (Анатолий Ким. Отец-лес // Новый мир, 1989, № 5. – С.125).

В этом отрывке идея фатальной неудачи человеческой судьбы передается сильными художественными средствами: эпитетом *непокорной* мыслью о неудаче; метафорами: *резало душу, петля. . . струны*. Мысль о неудаче выступает как прообраз суицида.

Человеку свойственно думать и осмыслять свою жизнь. А думать больно. (Виктория Токарева. Коррида // Проза новой России: В 4 тт. Т.4). Я знала, что он попереживает, а потом напишет сценарий и получит много денег. Его жизнь – это безотходное производство. Все на продажу: и радость, и горе. Горе стоит дороже. Почему? Потому что горе глубже чувствуешь и ярче передаешь. Литература – это способ поделиться с людьми (Виктория Токарева. Система собак).

Афористика Виктории Токаревой часто посвящена интерпретации состояний недовольства собой, тоски, отчаяния. Само по себе «озвучивание» переживаний в художественном тексте делает их узнаваемыми и тем самым частично снимает фрустрирующий синдром, хотя у Виктории Токаревой (в тех же произведениях!) представлены и рецепты, приемы психологической переработки негатива.

С ней так и вышло. Именно в таком городе и на такой войне она и разобралась, как надо себя вести, если страшно. А страх – вещь опасная, он притягивает беду. Но страшно не может быть все время, присутствие духа, способность спокойно встречаться глазами с незнакомыми вооруженными людьми ей не всегда были нужны (Анна Бердичевская. Чемодан Якубовой // Знамя, 2003, № 11. – С.110-111).

В афоризме сконцентрированы «смыслы» страха, опасности, беды, но тем самым подсказывается и программа поведения: избегать страха.

Память о физической боли всегда как-то прохладней, чем память об унижении. Изучая земные диапазоны боли, проваливаясь в подпол новых болевых измерений (натуралистические подробнос-



ти опускаем), человек, как правило, складировать добытый опыт в самые что ни на есть низовые отсеки мозга: не суй пальцы в розетку! не играй со спичками! повязывай горло шарфом! – но не надсаживает этим знанием душу.

Память о стыде скорее всего отлетает вместе с душой. ... Конечно, травма как способ жизни предполагает обильный урожай эмпирических знаний – благо что инструмент знания, боль, с годами не тупится, не гнется, не ржавеет. На этом пути обязательно постигнешь, например, феномен предболевой паузы.

Боль после удара наступает не сразу. Пока еще сигнал достигнет мозга, пока там оценят величину катастрофы, пока подберут соответствующую дозу страдания... Во время этого, как бы ни мал был пробел, человек всегда успевает заглотить пустую наживку надежды. И даже еще успевает, до боли, понять, что обманут. Много чего умещается в это затишье за миг пред кромешным обвалом (**Марина Палей** Месторождение ветра // Новый мир, 1994, № 12. – С.47).

Подробное описание физической боли и предболевой паузы сопровождается в приведенном отрывке проекцией на боль душевную. Новая метафорика (*пока там оценят... и подберут соответствующую дозу страдания, заглотить пустую наживку надежды, перед кромешным обвалом*), перифрастическая трактовка боли (*инструмент знания*) наполняет смысловыми импульсами будто бы знакомые, хорошо изученные концепты УНИЖЕНИЕ, БОЛЬ, СТРАДАНИЕ, НАДЕЖДА.

«Медицинская служба Института была одной судорожной гонкой. Лечить не успевал. Почти все время отнимали ответственные и двусмысленные дела, может быть, и схожи с болезнями, но лишь тем, что пахло от них смертельным исходом <...> ...Видимо, такая была его натура: страдаючи

все же исполнять, а исполняячи – страдать» (Олег Павлов // Октябрь 2001, № 8).

Контекст завершается глубоким афоризмом, раскрывающим тип характера: *Страдаючи все же исполнять, а исполняячи – страдать*. Афористически выраженному типу характера предшествуют депрессивы: *судорожная гонка, не успевал, пахло смертельным исходом*.

«Живем мы ужасно кучно, тесно – дома, в семье, на работе, на улице. На земном шаре. И в искусстве – тоже. А художнику совершенно необходимо – я бы назвал это так – простор одиночества, возможность хотя бы время от времени оставаться наедине с самим собой, с белым листом бумаги на письменном столе. В театре – актеру ли, режиссеру – это дается гораздо труднее.

Эту потребность еще можно назвать инстинктом независимости. Так вот, мало кого я знал из людей искусства с таким врожденным, неотторжимым инстинктом независимости, как Эфрос. А за это приходится платить. Платить платой горькой, изнурительной – одиночеством. Одиночеством не только художника, но и просто человека. Круг замыкается. Впрочем, есть ли слишком высокая плата за свободу?.. И смеет ли быть художник не свободен?» (Юлиу Эдлис. Записки недотепы // Октябрь 1996, № 3. – С. 90).

Афоризм запряган в финальный риторический вопрос: И смеет ли быть художник не свободен? В отрывке дана состыковка концептов ХУДОЖНИК, ОДИНОЧЕСТВО...

«Душевный покой – это состояние человека, которое позволяет ему сделать что-то очень хорошее. Беспокойство – разрушительная сила. Но достичь душевного покоя никак не удается.

Кстати, душевный покой не имеет ничего общего с равнодушием и тем более с успокоенностью. Это гармония души и разума – главное условие творческой энергии» (Георгий Семе-

нов. Убегающий от печали // Новый мир 1996, № 9. – С. 142).

Рассуждение-признание о невозможности достичь душевного покоя.

Никогда в жизни я не был так одинок. Достигнуть одиночества очень легко, для этого не нужно прилагать больших усилий: достаточно опустить на время руки, и оно обступит естественно и немолимо, как сомкнувшаяся над головой вода (Евгений Бестужин. Орхидея).

Метафора тонущего человека придает рассуждению об одиночестве героя рассказа тон безысходности, но до этого афористично раскрывается «технология», «гарантирующая» состояние одиночества.

«Все могло бы сложиться иначе. Он бы остался жить. Он бы хорошо жил, работал, шутил, катался бы на лыжах до глубокой старости и двигался по лестнице вверх. Но неизвестно отчего умирают люди. Неожиданно что-то иссякает, благо жизни, как говорил Толстой» (Юрий Трифонов. Другая жизнь // Новый мир 1975, № 8. – С. 76-77).

Размышления о смерти – одно из проявлений «нормальной» фрустрации... Афористичность, гениальность мысли в том, что причины смерти, как правило, хорошо известны (инфаркт, или инсульт, или рак), но автор пытается копнуть глубже.

Приведенными контекстами мы пытались продемонстрировать, как на уровне высказывания, сложного синтаксического целого, небольшого фрагмента текста современные писатели концентрированно (афористично! риторично! метафорично!) умеют передать сгусток фрустрирующих переживаний на базе языковой интерпретации таких концептов, как ТАЛАНТ, СТРАДАНИЕ, БОЛЬ, СВОБОДА, ОДИНОЧЕСТВО, ХУДОЖНИК, СМЕРТЬ.

Отметим также, что, сколько мы ни приводили сейчас отрывков их художественных текстов современной отечественной прозы, все равно их будет казаться мало. Нам же сейчас важно подчеркнуть не только ту мысль, что не один С.Н.Есин разрабатывает художественную концепцию «негатива», о чем пойдет речь в следующем пара-

графе, но и то, что и на малом пространстве фиксируется триада: АФОРИЗМ – КОНЦЕПТ – МЕТАФОРА, хорошо работающая на развитие языка фрустрации. Приведенные контексты с депрессивами открывают по существу другой способ раскрытия темы, а именно анализ языка фрустрации на мозаичном, фрагментарном материале, достаточно обширном, репрезентативном, однако при этом неизбежно снимаются проекции на образы, сюжет, идеи, общую стилистику художественного текста, из которого был изъят тот или иной отрывок. А так – персонифера романа, главные герои романа помогают нам в исследовании «их» языка.

Возвращаясь к «романной» проекции, обратимся к полномасштабному тексту современного автора, вскрывающему механизм фрустрирующих переживаний.

## **§ 2. Языковые тактики снятия негатива в романе фрустрирующего сознания: С. Есин «Имитатор»**

Сейчас мы остановимся на таких современных художественных текстах, которые полностью посвящены негативному восприятию героем своей собственной личности, описанию и осмыслению не только ошибок, но и пороков. «Как мне надоели мои негодяи, о которых я пишу в романах». Мы не согласны с этой, эпатажной оценкой героев, хотя нельзя не признать, что из современных авторов именно С. Есин последовательно, системно и скрупулезно воплощает в самом жанре романа феномен фрустрирующей самоидентификации. В качестве ключевой, ведущей сюжетобразующей идеи в романах С. Есина «Имитатор», «Соглядатай», «Гладиатор» раскрывается идея фрустрирующей самоидентификации героя. Герои похожи, похожи их судьбы, все они – яркие языковые личности, объясняющие изнутри специфику и «все подробности» переживаний.

В плане исследования языка фрустрирующей самоидентификации подробно рассмотрим один из трех, наиболее известный, классический роман «Имитатор». На материале анализа всего лишь одного тропа – эпитетов в творчестве С.Н. Есина исследователи отмечали рефлексивность, оценочность, эмоциональность, свойствен-

ные идиостиле писателя в целом: «В абсолютном большинстве случаев эпитеты С.Н. Есина представляют собой рефлексивно-оценочную номинацию, причем достаточно часто индивидуально-авторскую. Одной из ярчайших стилевых особенностей С.Н. Есина является наличие оценочных эпитетов, частотность которых в его идиостиле чрезвычайно высока. Интенсивное использование эпитетов позволяет автору создать эмоционально напряженный текст» (Глушкова 2000: 140).

Роман вызвал интерес прежде всего своей насыщенной афористичностью, вскрывающей драму творческой личности (*Художник – белый и серый ангел сразу*). Афористичность присутствует в риторике вопросов, в метафорике интерпретаций. Феномен языковой личности главного героя сближает роман С. Есина с уже рассмотренными романами. Особенно много параллелей – с романом М.Горького «Жизнь Клима Самгина».

Прежде всего обращает внимание схожесть проблематики романа «Имитатор» с проблематикой романа М.Горького. Как и у Клима Самгина, фрустрация художника Семираева начинается с осознания того, что в мире все уже сказано и что сам он не может сказать, сотворить ничего нового. Как и Клим Самгин, для лучшего позиционирования себя в мире художник апеллирует к себе как к языковой личности, вдумчиво «сотворяя» свою речь.

«Я должен был знать людей. Высчитывать каждую их реплику и движение, аккуратно подыгрывать и, якобы споря, соглашаться. Они говорили, витийствовали, дискутировали во время наших студенческих застолий, а я молчал. Я открывал рот только в том случае, если за вечер собирал фразу, которая, будучи выкинута на стол, производила впечатление козырного туза».

Адекватная самоидентификация не устраивает обоих героев, которые хотели бы видеть себя лучше, «чем они есть»: «Но я-то знаю себе цену, знаю, сколько это стоит. И ненавижу – всех, любого, кто когда-нибудь держал в руке кисть или карандаш. И себя – свою вечную ложь, свою вечную боязнь, свою надежду: а вдруг! Не будет этого вдруг. Мне остается ненавидеть предшественников и через силу бежать за своею организованной славой. Какой там бой, какие надежды! Бег, всю жизнь бег».

В приведенной цитате вербализуется концептуальный узел, очерчиваются основные концепты, формирующие микроконцептосферу главного героя: СЛАВА, СТРАХ, НЕНАВИСТЬ, НАДЕЖДА.

Доминирующим концептом здесь представляется СЛАВА, которой подчинены остальные концепты: на славу надеются, боятся, что она «не сбудется», из-за славы легко возненавидеть кого бы то ни было, даже родного человека. Подобная «концептуальная дистрибуция» лежит в основе сюжетики романа.

Концепт СЛАВА в тексте романа выражается лексемой СЛАВА 23 раза:

S. Слава художника, жажда славы, слава – венец жизни, вожжи славы, настоящая, не сиюминутная, бессмертная слава, организованная слава, посмертной славой, мировой славы, будущей славы, громкая слава, большая, долгая слава, великая слава, обожраться славой, вывозить к славе, пошла слава, интересовала слава, замахнулся на славу, готовился к славе, ковать славу, добывать славу, вывести к славе, слава в руках, бежать за славой. Однокоренные слова: (Adj) славолюбивая плоть; (Adv) бесславно; (V) традиции прославят.

К славе приводит ЧЕСТОЛЮБИЕ, которое определяется героем как нечто исходящее из ПОРОКА: «Какой-то детский порок, какое-то неясное мне самому унижение в детстве дало мне это обременительное честолюбие, и весь мой духовный мир вызрел на его основании». Лексемы *честолюбие* (8 употреблений), *честолюбивый* (1 употребление) представлены в романе следующим образом: (S) крошечное честолюбие, обременительное честолюбие, заражен честолюбием, мстительное детское честолюбие, неистребимое честолюбие; (Adj) два бесконечно честолюбивых человека.

ЧЕСТОЛЮБИЕ связано с ТЩЕСЛАВИЕМ, которое, несмотря на отрицательную коннотацию, играет роль двигателя к славе: «Разве волновало когда-нибудь тебя маленькое тщеславие, маленькие пакости, крошечное честолюбие».

Специфика самоидентификации художника Семираева состоит в том, что, определив для себя главной ценностью славу, художник должен постоянно корректировать аутообраз, искать позитивы, чтобы преодолеть фрустрацию, вызываемую несоответствием реального аутообраза идеальному.

«... Сотни картин и портретов, которые я написал, которые ругали мои завистливые собратья, но хвалила пресса, о которых выходили монографии, сотни этих работ как бы отчуждали от меня мое имя, сделали его плавающим в эфире, самостоятельным, и мне надо было дотянуться до собственного имени, жить, ходить и двигаться, как повелевало оно».

Однако полное преодоление фрустрации оказывается невозможным: «Но потом случившееся все же просачивается до эмоциональных основ. О, как страх, неуверенность, злоба начинают трясти душу! Бессонная ночь разматывает перед тобою мерзкий кинофильм случившегося. И днем, что бы ты ни делал, как бы ни старался отвлечься, тревога и страх вползают в душу».

Текст романа, представляющий собой сплошной внутренний монолог героя, изобилует репрезентантами концептов ОДИНОЧЕСТВО, ВРАГ, СТРАХ, ЗАВИСТЬ, НЕНАВИСТЬ. В качестве позитивно нагруженных концептов в защиту героя выступает лишь концепт НАДЕЖДА.

Такие концепты, как ЛЮБОВЬ, ПРАВДА, ОДАРЕННОСТЬ, УВЕРЕННОСТЬ, РАДОСТЬ, ОТКРОВЕННОСТЬ, ПРЕДАННОСТЬ, ДРУЖБА, формируют представление о мире *других* героев и в микроконцептосфере Ю. Семираева занимают дальнюю периферию, поскольку герой, казалось бы, даже не испытывает в них потребности.

«Все придумано слабыми, безвольными людьми: любовь, преданность, дружба – это ритуалы, не больше»;

«Радость – вещь пустая. Мне некогда предаваться разнообразным эмоциям»; «На прямогу и откровенность Маши нет управы, нет приема»;

«Я боюсь вести с ним диалог, потому что, даже когда он соглашается со мной, в его непровостоянии есть оттенок какой-то своей глубокой и уверенной в себе, а не только в логике доказательств правды»;

«... И все его понимают, ценят его самоотверженность, и лишь я свожу счеты с одаренностью...»;

«Их дар был органичен и весел, он был неиссякаем, как молодой ключ. Они выплескивали мир из себя, в то время как я, прежде чем что-либо сделать, долго вбирал все вовнутрь, копил наблюдения, складывал одно с другим».

Художник не часто осознает ущербность из-за отсутствия всех этих качеств: «Они не выдумали, не внушили себе любовь, а решили свою любовь, свою жизнь, молодые, средние, пожилые годы и свою старость. Они все знают о себе до конца дней. И тут нахлынула на меня люта́я зависть к этой любви, к прочности характеров двух людей, к счастью этой прочности, которого не досталось вкусить мне». Но редкие моменты подобных признаний выражают крайнюю степень состояния фрустрации. Аутокоммуникация становится более напряженной, тематические блоки монолога наполняются градиционно выстроенными ДЕПРЕССИВАМИ: «И тут все, что связано со мною, с моими поисками и желаниями, показалось мне *мелким, грязным, каким-то выморочным, показалось измусоленным и нищенским* по сравнению с их простенькой человеческой правдой».

Из отрицательно знаменованных эмоциональных концептов в романе наиболее ярко выражен концепт СТРАХ, реализующийся лексемами *страх, страшиться, бояться, ужас, тревога, боязнь*:

S: постоянный страх разоблачения, страх начинает трясти душу, тревога и страх вползают в душу, животный, человеческий страх, страх сковывает мозг, мистический ужас, ужас в глазах, вечная боязнь, боязнь моего имени;

V: я все время боялся, я боялся всего, я боялся об этом и подумать, страшился аналитического ума Славы, боялся вводить его в свой дом, боялся дописать губы, стал бояться за себя, я боюсь, меня не страшит смерть, Бо-юсь!

Adj: так ли страшны мне сейчас конкуренты;

«КС»: страшно, мне стало страшно, когда бывает страшно, мне становится страшно, мне страшно.

Патологический страх героя прямо пропорционален его успехам в продвижении к мировой славе. Страх нагнетается в соответствии с сюжетной линией романа. Кульминацию страха вызывает самое большое потрясение для Ю. Семираева – картина, написанная его дочерью и ее женихом, конкурирующая с его собственной картиной.

«Я знал, что тону. Это было как во сне, как в детстве. Нырнув так глубоко, насколько хватает воздуха в легких, ты пугаешься у самого дна и, развернувшись в воде, изо всех сил гребешь вверх. Наверху



чуть-чуть, пятнышком, светлеет летний день. Грудь заложила непереносимая боль, и тебе кажется, что не догребешь, навсегда останешься среди струящихся водорослей и черных коряг. Страх сковывает мозг, но ты все гребешь, гребешь... Когда Маша распахнула дверь, и я увидел огромную во всю стену картину, я понял, что тону».

В ответственный и драматический для психики героя момент художнику приходит на ум образ тонущего человека. Обычных слов, даже депрессивов, оказалось недостаточно, чтобы передать его состояние, и сознание героя обращается, может быть, к самому важному, тому, что в свое время (в детстве) сформировало, заложило основу для концепта СТРАХ. Концепт имеет под собой опыт пережитого. Это не просто боязнь чего-то, но настоящий СТРАХ ЗА ЖИЗНЬ. И именно то, что художник Семираев вдруг вспоминает именно данный случай из детства, указывает на несомненную важность, первостепенное для него значение концепта СЛАВА (слава для героя романа как жизнь, без славы не будет жизни).

Концепт СТРАХ логически связан с концептом ЗАВИСТЬ: художник боится своих конкурентов – предшественников и современников – и завидует им. В тексте романа концепт ЗАВИСТЬ реализуется, как правило, в окружении депрессивов.

S: нахлынула на меня лютая зависть, впервые я смотрел работу Славы без тайной зависти, сколько в них зависти, от меня ушла зависть к их отношениям, я холодным рассудком оградил себя от зависти; Adj: завистливые собратья, завистливый взгляд; V: мужчины завидуют.

Показательно, что к концу романа, когда художник удостоверяется в своей безопасности, когда на него начинают работать Слава и Маша и он избавляется от зависти, дети наносят удар по самому дорогому и сами низвергают его в пучину еще большего страха. Концепт ЗАВИСТЬ далее в тексте не вербализуется, вероятно потому, что зависть предполагает анализ, сравнение, а в минуту душевных потрясений анализ удастся не каждому.

Концепт НЕНАВИСТЬ сопряжен с концептом слава через СТРАХ и ЗАВИСТЬ и объективируется в тексте с убедительной откровенностью.

S: в характере ее не может угнездиться ненависть; Adj: ненавистные сокровища Лувра, ненавистные мне предметы, ненавистные портреты; V: и ненавижу – всех, любого, мне остается ненавидеть предшественников; ненавидающие глаза; ненавидит меня.

Ярко выраженная оппозиция противоположных по знаку концептов СЛАВА и СТРАХ, ЗАВИСТЬ, НЕНАВИСТЬ обуславливается тем, что мир художника Семираева разделен на него самого (герой одинок) и всех остальных людей, которые заведомо объявляются его врагами. ОДИНОЧЕСТВО – и ВРАГИ – классификационные концепты, в соответствии с которыми художник объясняет свою жизнь и находит в ней свое место.

Врагами прежде всего являются мастера-предшественники: «Враги начали мне мстить за пятьсот лет до моего рождения», «для своего кабинета я подобрал подходящие сюжеты: злейших врагов [портреты кистей известных художников, в т. ч. Репина] надо держать на виду, поблизости, чтобы был стимул жить!». В тексте романа встречаются имена знаменитых людей, и все они, кроме Микеланджело и Челлини, являются в некотором роде соперниками Ю. Семираева. С двумя упомянутыми мастерами художника роднит бесстрашие перед методами ради достижения цели славы: «Им что, привести исторические параллели, рассказать о той брани, которую Микеланджело выливал на головы своих товарищей-художников, напомнить, как Бенвенуто Челлини пырлял инакомыслящих коллег по искусству ножом?».

Другую категорию «врагов» составляют современники Семираева: пятеро художников-монументалистов: «А то оттягают заказ лучшие друзья, отхрумкают, ножку подставят, перебегут дорогу», дочь Маша: «дочь поднимает на меня ненавидающие глаза. Враги! Я понял, что на всю оставшуюся жизнь будем врагами!» и ее друг – ученик, не дающий покоя главному герою, ученик, которого сам Семираев воспринимает как своего врага. Представляется не случайным, что «врага» Семираева, талантливого, одаренного юношу, автор назвал таким именем (Слава).

Главный герой одинок: «Будь мужественным, мастер! Собирайся и ты в свой одинокий дом, в холодную лисью нору, увешанную бесценными картинами», «Ну, что ж, значит, как и всегда, один. И

все же воин в поле воин и один. Значит, никому не давать пощады. По крайней мере ясно: надеяться надо только на себя». Когда художник рисует портрет своей матери и этим совершает акт сублимации проявлений совести, то изображает мать с *одиноким яблоком* под старым деревом. Для определения аутообраза художник подбирает метафору вороны, которая становится ключевой метафорой в романе: «А если за пределами нашего существования есть, как говорят индусы, какие-то другие перевоплощения, то я тоже хотел бы быть мудрой неторопливой вороной. Этой одинокой и отчаянной птицей». По развитию сюжетной линии мы узнаем, что Семираев иногда даже ездит смотреть на ворон в аэропорту (не это ли показывает лучше всего одиночество героя романа?), а в конце повествования, когда художник потрясен поступком детей и более чем поступком, – их по-настоящему совершенной, лучшей картиной, он, успокаивая себя, как бы сливается с образом вороны.

Образное перевоплощение становится средством защиты героя: «Я складываю крылья, озираюсь, делаю шаг, другой. Что-то клюю. Хорошо. Спокойно. Я наконец-то счастлив. Я пришел к себе. Я занят делом. Мне не нужно никем казаться. Ворона – самая мужественная и полезная птица. Я успокаиваю себя: ворона – санитар природы».

Механизм защиты героя от фрустрации, СНЯТИЯ НЕГАТИВА работает достаточно успешно. Герой «с детства тренирован на стрессах» и выработал свою тактику спасения через речь. Далеко не каждый выбирает столь цивилизованный путь ухода от фрустрации. Семираев не пьет, как его талантливая дочь, никогда не кричит, не срывается на других людей, даже в спорах ведет себя предупредительно по отношению к весьма агрессивно настроенным собеседникам. Спасают героя, помогают ему следующие языковые тактики.

➤ Снятие негатива осуществляется за счет использования лексики, вербализующей КОНЦЕПТ НАДЕЖДА. «Я знал, уверенный в своем призвании и надеждах, что закладываю фундамент для будущего, кую свое благополучие и, если повезет, славу»; «По крайней мере, ясно: надеяться надо только на себя».

➤ С концептом НАДЕЖДА на грамматическом уровне соотносима частотность модального словосочетания «может быть». Снятие негатива осуществляется за счет использования модального МОЖЕТ

БЫТЬ в сочетании с позитивной лексикой. «Иван Матвеевич не только мое художественное начальство, но и человек, *верящий в меня*, в мое искусство. Часто, когда я вижу, как *глубоко и заинтересованно* он разглядывает мои картины, я думаю: а может быть, я *излишне строг* к себе? *Может быть...* О это *сладостное «быть может»!*». Отметим, что практически во всех случаях самоубеждения Семираев использует *может быть*, например: «оба мы в принципе изображаем свою особенность, свою уникальность и свой талант. *А может быть, все изображают*, а потом эта масса и переходит в свое качественное изменение, сгущается, как материя, сжимается, как галактика, в то, что человеческая молва называет талантом?»; «Как много общего в нашей судьбе! Только мне уже нет обратного хода. *Может быть* даже, я успел скрутить талант из своего маленького дара? И теперь не он мне, а я подчиняюсь ему?»; «А вот то, что есть у них, уже никогда моим не будет. А может быть, то, что мы называем художественным совершенством – работы старых итальянцев, средневековых немцев, картины Рембрандта, Иванова, Репина, – может быть, все это скорее отточенный, аптекарский дар, чем всплеск вдохновения? *Может быть*, побеждает не только душа, но и количество, предельность завершенности? Да, да, да, говорю я себе тысячу раз и не верю. Отбрасываю в сторону эти мысли, потому что нечего зря размышлять, поздно, мой паровоз летит по рельсам все вперед и вперед. Сейчас главное справиться со скоростью. Главное – работать. Поверим окружающим. В конце концов, публика выносит суд художнику».

➤ Снятие негатива осуществляется за счет продуктивного использования ПОЗИТИВОВ, чаще имен существительных. Следует отметить также предпочтение, отдаваемое изъяснительному наклонению при тактике самоубеждения, отметить индикативный план изображения даже в ситуациях внутреннего монолога. «Я уже вижу эту фреску, вижу лица, вижу композицию. Выхожу на европейский класс!»; «Я назван как избранный. Моя задача теперь только поддерживать этот миф и давить, давить, давить других коллег-мифотворцев. Теперь вверх по лесенке успеха. Вперед, Семираев!»;

➤ Снятие негатива осуществляется за счет использования МЕТАФОР (в сочетании с уже отмеченными приемами): «Вот он, мой корабль, который унесет меня и сотни моих картин в будущее», «Со-

весть, этот ядовитый червячок, крепко живет в душах моих конкурентов», «Нечего меня ожесточать. Я на всех управу найду. Разве природа зря создавала такую совершенную мыслительную машину, как моя? Природа даром ничего не выдумывает. Каждый вид совершенствуется, точится временем. Не только изяшные антилопы нужны лесам и полям, но и львы, и носороги, и всякая тварь, ползающая, жужжащая, кусающая. Так за дело, мастер. Неудачи и упорство судьбы тебя только ожесточают. Через тернии, вперед! «Реалисты» стоят хлопот, стоят свечей, а за Париж издавна надо платить большой обедней».

➤ Снятие негатива осуществляется **БРАВИРОВАНИЕМ ИСКРЕННОСТИ**, правдивости перед собой: «Размечтался я перед портретом своей жены. Нет, не благородные у меня были мысли. Но они мои. Что же мне перед собою рядиться?»; «Но я-то знаю, зачем мне нужны эти фотографии. Я знаю изъян, который природа мне дала в отместку за верную руку. По складу своего дарования я копиист, великий копиист, которому не дано зажечься непосредственно от самого огня природы. Моя стихия – поправки, дополнения, уточняющие моменты, соавторство. Мне нужен импульс»; «У меня не оставалось выхода, и я дал телеграмму. А что мне было делать? Кем бы без этой выставки я был сейчас? Фортуны только единожды можно оседлать. Тогда-то, обвязав за рога нашу Буренку веревкой, мать и повела продавать ее в райцентр. Моя выставка и мой шедевр стали мне дорого».

➤ Снятие негатива осуществляется за счет **ОТКАЗА ОТ ДЕПРЕССИВНЫХ МЫСЛЕЙ**: «Я сажусь на диван, и вдруг острая, как нож, мысль пронзает душу: «А к чему эта гонка? Ведь тебе уже за пятьдесят. Будет ли о тебе статья в энциклопедии или не будет, разве изменится что-нибудь в мире? Ведь живут же люди без всей этой мишуры. Живут и не задумываются о конечной цели существования. Заботятся о детях и внуках. А я даже не знаю, что заботит единственную дочь, чем она дышит». Эта мысль не впервые посещает меня. И я знаю, что единственное спасение – безжалостно гнать ее. Потому что от себя не уйдешь, в пятьдесят лет уже не переделаешься. Какой-то детский порок, какое-то неясное мне самому унижение в детстве дало мне это обременительное честолюбие, и весь мой духовный мир

вызрел на его основании. Надо грустно принимать эту данность и, не останавливаясь, бежать на марафоне собственной жизни».

➤ Снятие негатива осуществляется за счет ПОДМЕНЫ ПОНЯТИЙ: «Плата уже уплачена, ее не вернуть. О ней можно лишь говорить и сожалеть. Произносить разные слова. Все обертывать словами. Слова в конечном счете покрывают все поступки. Надо только уметь называть вещи своими именами. И уже нет копииста – есть изучение природы. Нет брошенной матери – есть долг художника. Смерть Марии – выход из душевного тупика. А обвинение дочери – инцидент».

➤ Снятие негатива осуществляется за счет использования созданных самим художником АФОРИЗМОВ: «...Интуиция – это лишь опыт, знания, железное терпение и чугунный зад»; «Для художника слишком большое бремя – быть еще и хорошим сыном», «...Все в этом мире для нас, эгоистов, для людей, посвятивших себя одной, сжигающей душу идее, – лишь материал для нашего искусства».

Методы, тактики Ю.А. Семираева можно назвать искусством ухода от фрустрации. Герой наблюдает и фиксирует эффективность использования тактик: «А уже потом все пошло легче!».

Какими бы не были удачными секреты снятия негатива, писатель предупреждает, что «случившееся все же просачивается до эмоциональных основ», но тут же повторяет методику преодоления последствий случившегося.

«В любой ситуации главное – не растеряться. Принять ее как данность и действовать. Это снимает первый, глубинный стресс. Но потом случившееся все же просачивается до эмоциональных основ. О, как страх, неуверенность, злоба начинают трясти душу! Бессонная ночь разматывает перед тобою мерзкий кинофильм случившегося. И днем, что бы ты ни делал, как бы ни старался отвлечься, тревога и страх вползают в душу. Но и здесь я нашел противоядие. Боль от любой утраты стихает на третий день, выход из любого, самого безвыходного положения начинает брезжить в конце третьих суток. Да будут благословенны они, тре-

ты сутки! Помни о третьих! С этой мыслью я готовлюсь принять любое известие».

Таким образом, на материале романа «Имитатор» С. Есин показал не только трагедию одного человека, его психологический портрет, не только раскрыл сюжет и проч., но и познакомил читателя с целой серией приемов ЦИВИЛИЗОВАННОЙ САМОЗАЩИТЫ ОТ ФРУСТРАЦИИ.

Заслуга С. Есина – в создании системы художественного изображения феномена фрустрирующей самоидентификации. Сказанное об «Имитаторе» соотносимо с трактовкой других романов триады. «Отсутствие внешней конфликтности в поведении Пылаева еще более обостряет драматизм положения Вени в его же собственных глазах, в его оценке. Отсюда бесконечные душевные мытарства, монологи угнетенного, отчаянные попытки понять, с чего все началось, осмыслить анамнез душевных мучений, найти спасение. В разрешении конфликта писатель прибегает к гротеску, гиперболе. <...> Язык романа представляет собой выражение конфликта через цепь многочисленных микроконфликтов <...> и здесь мы наблюдаем весьма любопытный феномен: прочтение Веней микроконфликта во всей точности получившегося текста такого прочтения и одновременно искусное приспособление Вени к микроконфликтам, микроситуациям, приспособление, которое заставляет задуматься: а так ли уж несчастлив Венья Заложников?» (Харченко 1998: 187-188). Писатель «дал язык» фрустрирующему сознанию современника-интеллекта и тем самым продемонстрировал возможности вербальной (афористической, риторической, метафорической!) интерпретации как формы понимания и утешения.

Современный писатель С. Есин в своем наиболее известном романе «Имитатор» демонстрирует не только феномен фрустрирующей самоидентификации героя, но и применение различных тактик снятия внутреннего негатива.

## Глава V. АРХЕТИПЫ МЕТАФОРИЧЕСКОГО КОДА

### § 1. Метафорическая парадигма деконструктивной аутокоммуникации. Градуальная шкала метафоры «не лучших сторон» ego

Как любая проблема, заявленный подход к самоидентификации языковой личности через «отрицательный материал» самопризнаний и саморазоблачений требует разработки соответствующих методик и приемов анализа. Представляется оптимальным выделение градуального ряда ключевых метафор и их толкования героем художественного текста. Это такие метафоры, как ПОРТРЕТ – ЗЕРКАЛО – ТЕНЬ – ЗВЕРЬ. Каждый аспект проблематики внутренней жизни, по-видимому, имеет свой набор ключевых слов, являющихся, как правило, древними, однако неувядающими метафорами.

Для исследования конструктивной самоидентификации такими ключевыми, ядерными метафорами оказались бы метафоры «звезда», «путь», «свет», «соль». Ведущую роль здесь играет символика света. «Выражению «метафизика света» трудно дать строгое определение, обычно им обозначают всю совокупность философских учений о свете как особой реальности и о роли света в судьбе человека. «Свет», разумеется, понимается здесь не только и не столько как физическое явление, сколько как символ (один из центральных символов западноевропейской культуры), указывающий, в частности, на промежуточную реальность между двумя мирами: земным и небесным, видимым и невидимым, божеским и человеческим» (Девяткин 1997: 30).

Деконструктивная самоидентификация выстраивает собственный ряд познавательных символов, который можно расположить в градуально нисходящем порядке, начиная от оценочно-амбигуентной метафоры «портрет» и кончая библейским образом зверя внутри человека. Промежуточными, усредненными ступенями являются в этом списке ключевые метафоры «зеркало» и «тень». Движение метафоры всего этого ряда соответствует все большему осознанию самим говорящим сначала странных, загадочных (портрет, зеркало), а потом и темных сторон (тень, зверь). Допускаем, что список метафор



может быть продолжен или расширен, однако мы используем не просто метафоры, а метафоры со стажем – архетипы, модели поискового и негативного самопрочтения, «аутометафоры». Лингвистическими формами самоидентификации могут выступать фразеологизмы-метафоры, амплитуда которых охватывает и положительный максимум (*соль земли, путеводная звезда*), нейтральные (близкие, однако, к положительным: *мое второе «я»*) и пейоративно-пафосные: *«не будите во мне зверя»*. Нами была разработана методика интерпретации ключевых метафор, отражающих феномен фрустрирующей самоидентификации в перманентном, динамичном, челночном движении между художественными текстами и разговорным дискурсом. Это метафоры ПОРТРЕТ, ЗЕРКАЛО, ТЕНЬ, ЗВЕРЬ.

## § 2. ПОРТРЕТ

По сравнению с такими метафорами, как «зеркало», «тень», «зверь», ключевая метафора «портрет» применительно к субъекту несколько менее употребительна по ряду причин, в том числе экстралингвистических. В отечественной культуре портретирование распространилось в XVIII в., то есть сравнительно поздно. Церковью портретирование не только не приветствовалось, но расценивалось как проявление тщеславия. Вместе с тем в недрах художественной литературы постепенно накапливался список произведений, художественно разрабатывающих ИДЕЮ ПОРТРЕТИРОВАНИЯ КАК АКТА САМОПОЗНАНИЯ: Э.А. По «В смерти – жизнь» («Овальный портрет»), О. де Бальзак «Неведомый шедевр», Н.В. Гоголь «Портрет», Э. Гофман «Эликсиры сатаны», О. Уайльд «Портрет Дориана Грея», А. Бирс «Диагноз смерти», Джером К. Джером «Портрет женщины».

При анализе портретного метафорического кода, широко представленного в культуре различных эпох, необходимо учитывать взаимосвязь портретного архетипа и портретной мистики. Во многих произведениях художественной литературы, проблематика которых в той или иной мере затрагивает портрет как произведение живописи, внимание заостряется на мистических свойствах портрета. Особенно актуальным это явилось для литературы конца XIX – начала XX века, в пору распространения оккультизма, интереса к эзотери-

ческим явлениям. Подобный интерес художников слова к портрету как предмету искусства живописи, по-видимому, имеет исторические корни, и при лингвокультурологическом подходе к метафорике портрета (и портретируемого) целесообразно учитывать этапы сакрализации портрета. Здесь мы выделяем три этапа.

Первичная сакрализация – возникновение и историческое закрепление первых изображений богов, сами изображения которых уже считались священными. Например, почти тождественные изображения в Древней Руси богини Мокошь как женщины с поднятыми руками и двумя «деревьями» либо «рогами» на голове и индийской богини Дурги в широком смысле символизируют плодородие земли.

Вторичная сакрализация начинается со времени принятия христианства, создания канонов, правил изображения Бога и святых. Считается, что зарождение иконописи обусловило «невозможность портрета как жанра и правила, как системы и взгляда» (Вдовин: 2004, 23). Пришедшие в Древнюю Русь из Византии, строгие правила иконописи предполагали дематериализацию образов, которые должны были нести в себе высокую духовность. Святость образов не могла способствовать появлению наравне с ними портретов обычных людей. Вместе с тем в Древней Руси появляются своеобразные портреты – изображения на монетах и печатях, а также ктиторские и надгробные портреты, возникновение которых связано с сакрализацией образов портретируемых князей, впоследствии отождествляемых со святыми. Собственно авторские портреты – изображения конкретных людей – появились в России конца XVI – начала XVII века (в Европе в это время отмечается расцвет портретного творчества). Отход от религиозных рамок, а также продолжающаяся сакрализация изображений постепенно обуславливала отношение к портрету, а также к появившемуся в то же время зеркалу и в Древней Руси, и в Европе, как к двойнику человека, наделенному мистической силой.

Третий этап сакрализации портрета – современный. Он характеризуется наличием остаточного знания об истории портрета, а также смешением существующих представлений о мистических свойствах любых изображений, включая скульптурные. Определенную роль в сохранении магической характеристики сыграло также открытие «обязательных» скульптур-двойников древнеегипетской цивилизации

(Большаков 2001: 25). Результатом процесса сакрализации явилось отражение в художественной литературе мистических сюжетов, связанных с портретописью. Наиболее ярким тому доказательством служит роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». В сюжетике романа наблюдается процесс СAKPАЛИЗАЦИИ ПОРТРЕТА.

В контексте романа, где портрет реально является вторым «Я» Дориана, открытие архетипности подобного двойничества особенно важно, так как становится понятным, почему портрет смог изменять свою форму вместо Дориана Грея, более того, сама история Дориана приобретает характер реальной. То, что в данном случае имеет место архетипность, доказывают факт существования явления, аналогичного КЗ, в греческой и римской культурах – существование гения как «духовного двойника всякого индивида» (Большаков 2001: 25). Приведем еще одно высказывание об изменении портретов из письма Ю.М.Лотмана: ««Исподтишка меняются портреты» – не поэтический парадокс, а источниковедческая реальность. Мы все прекрасно знаем, что портреты меняются. И это нельзя свести к тому, что меняемся мы (изменение субъекта) – меняется память, в том числе и память народа, а реальность памяти – реальность истории» (Звезда. – 2004. – № 12. – С.136).

О.В. Ковалева, исследователь творчества писателя, считает, что «разрабатывая мотив двойника, приобретаемого в отражении, Уайльд опирался на архаические представления о человеческой душе как реально существующей, имеющей очертания материализованной сущности, которой можно манипулировать (поймать, «умыкнуть»), дать выйти из телесной оболочки и не впустить обратно, «переместить» в другое тело) и узреть в отражении (ЗЕРКАЛЕ, ТЕНИ, ПОРТРЕТЕ, ГЛАДИ ВОДЫ)» (Ковалева 2002: 155). Исследователь ссылается на книгу знаменитого английского антрополога Э.Б. Тейлора «Первобытная культура», вышедшую в 1871 году – за 19 лет до публикации «Портрета Дориана Грея».

Художник Бэзил Холлуорд, после ряда попыток рисовать Дориана в образах греческих героев, что соотносится с выделенными выше поздним первым и ранним вторым этапами сакрализации, в конце концов создает портрет самого Дориана. Бэзил Холлуорд первым сообщает магические свойства портрету, сакрализирует портрет, соотно-

ся изображение Дориана, «молодого человека необыкновенной красоты», с идолом. Этот идол красоты становится для Бэзила «совершенством греческого духа» (Wilde 1979: 90), отождествления же с Аполлоном и Дионисом прямо указывают на его божественную сущность.

Когда Бэзил, видя отчаяние героя, хочет разрезать холст, Грей восклицает: «Не надо, Бэзил, не надо! Это было бы убийством!» (Wilde 1979: 111). Так портрет впервые в тексте получает олицетворение, претендует на место Дориана Грея в реальной жизни. Дориан заявляет сразу же после этого, что он влюблен в картину Бэзила: «Это часть меня. Я чувствую это» (Wilde 1979: 111).

Лингвистический анализ отношений двойничества в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» становится особенно актуальным в свете интереса современной философии к проблеме Другого, а также внимания исследователей теории текста к вопросу диалога между текстами, уточнения ролей участников коммуникации в диалоге. Феномен дуализма, лежащий в основе определения полярных категорий, по мысли М. Бубера, характеризует все сферы жизни в том числе на уровне языковых категорий: «мир двойствен для человека в силу двойственности его соотнесения с ним. Соотнесенность человека двойственна в силу двойственности основных слов, которые он может сказать» (Бубер: <http://www.philosophy.ru/library/bub/ihunddu2.txt.html>). Двойственные понятийные шкалы (*добро-зло, красота-безобразность, искусство-природа, жизнь-смерть*) мы выводим из образа Дориана Грея и его взаимоотношений с художественной реальностью романа. Рассмотрим эти шкалы в процессе анализа самоидентификации Дориана Грея на основе взаимосвязи героя с портретом и зеркалом.

О. Уайльд в тексте романа реально разделяет человека на несколько сущностей, что становится еще более интересным, если учесть, что теория З. Фрейда о структуре личности возникла позднее выхода в свет романа. Портрет Дориана Грея» был напечатан в 1891 году, тогда как З. Фрейд начал печататься с 1895 года, причем такие работы ученого, как «Психология масс и анализ человеческого «Я», «Я» и «Оно» относятся к 1920-1939 гг. Писатель создает Другого, превосходящего и иллюстрирующего некоторые современные философские умозаключения. «Определенные шаги самопонимания непременно тре-

буют другого» (Орлов 2001:38), «Я становлюсь Я, соотнося себя с Ты» (Бубер, www) – и Дориан Грей пытается понять себя через портрет, ему предоставляется уникальная возможность «взглянуть на себя со стороны». «Другой представляет собой какую-то угрозу» и «нейтрализация другого – это чистый инстинкт» (Орлов 2001:47). Действительно, Дориан боится портрета, впоследствии уничтожая его.

Для того чтобы разбудить воображение читателя и создать образ самого прекрасного, что он может себе представить, писатель не пользуется традиционными средствами описания внешности, не останавливаясь на прорисовке деталей. Читатель еще не знает, как выглядит Дориан Грей, но может предположить это: Дориан сравнивается с юным Адонисом, «словно созданным из слоновой кости и лепестков роз» (Wilde: 1979, 81), а также с Нарциссом. С помощью подобной антономазии реализуется принцип интертекстуальности: главный герой романа ассоциируется в сознании читателя с героями древнегреческой культуры, не только воплощающими прекрасное, но и производящими множество других смыслов. Это первая идентификация Дориана Грея. Вторая связана с характеристикой героя другими персонажами, с выражением их мнения уже по поводу его личности. Лорд Генри развернутой метафорой доказывает, что Дориан – «прекрасное глупое существо, которое должно быть всегда рядом зимой, когда у нас нет цветов, и всегда летом, когда мы захотим чем-то освежить рассудок» (Wilde: 1979, 81).

Интересно, что Дориан Грей не осознает своей красоты, не имеет своего мнения, не идентифицирует себя до того, как лорд Генри не объясняет ему ценности его красоты и не внушает ему определенного смысла жизни. С этого момента начинается продуктивная аутокоммуникация героя, который допускает в свое сознание «вторжение добавочного кода», содержащего информацию о превосходстве искусства над жизнью: искусство вечно, тогда как жизнь конечна и лишена красоты. «От сочетания этих начал образовалась коммуникативная система, которую можно назвать языком «Я—Я»» (Лотман: 2000, 168).

Осознав себя и свои желания, Дориан начинает диалог с самим собой. Внутренние противоречия героя выражаются в его реакции на происходящее. Он вглядывается в свой портрет и начинает испытывать ревность ко всему прекрасному, не будучи больше способ-

ным наслаждаться им. Здесь в романе впервые проявляется оппозиция *природа-искусство*, соотносящаяся со шкалой *жизнь-смерть* Трагедия Дориана в том, что такие ключевые для самоидентификации понятия у него меняются местами.

Право на «поправку» портрета становится сквозной темой в литературе.

Герой «Имитатора», художник Семираев, так объясняет свою позицию: «У меня в руках дюжина зафиксированных состояний портретируемого и невысказанное *тайное желание*: как человек видит сам себя. Да, и здесь надо догадываться, быть психологом, сердцеведом, потому что тайное желание не бывает однозначным. У него есть первооснова: каждый хочет видеть себя умным, благородным, талантливым и по возможности привлекательным. А дальше в соответствии с умом, возрастом и профессией. Умным людям нельзя льстить слишком. Некрасивых надо делать только привлекательными. Актеру можно приписать все положительные качества, он с этим согласится. Начальствующие дамы любят, чтобы их писали в старинных интерьерах. Молодые технократы хотят в своих лицах видеть жестокость суперменов. Очень умного человека можно написать жестоким и властным. Люди по натуре жестокие любят сентиментальные аксессуары: цветы, собак, птиц. Общественные деятели должны выглядеть ре-пре-зен-та-тив-но».

Проанализировав метафорику и символику портрета, обратимся к словарным дефинициям, чтобы установить, отражены ли символы самоидентификации в толкованиях слова «портрет», и к результатам ассоциативного эксперимента.

*Портрет* – 1) изображение человека, лица его чертами, живописью; 2) Описание нрава, быта и внешности человека, схожее с ним (Даль 1998: III, 323).

*Портрет* – 1) картина, рисунок или фотография с изображением лица, фигуры какого-н. человека; *перен* Полное подобие кого-н. (разг.). 2) *перен*. Изображение, характеристика; 3) описание внешности персонажа в литературном произведении (лит.) (Ушаков 1935: III, 611-612).

*Портрет* – изображение какого-л. человека, особенно черт его лица; *перен* изображение, характеристика того или иного человека (Черных 2001: II, 59).

Во всех приведенных толкованиях процесс самоидентификации в процедуре рассматривания портрета (своего или чужого) представлен «полнозначными» переносными значениями. Рассмотрим теперь результаты ассоциативного эксперимента (март 2007 г., 500 участников, в основном студенты Белгородского государственного университета). **ГЕНДЕРНАЯ характеристика респондентов: ЖЕНЩИНЫ – 409, МУЖЧИНЫ – 91.**

**ВОЗРАСТНАЯ** шкала респондентов:

13 лет – 1, 16 лет – 1,

**17 лет – 62, 18 лет – 126, 19 лет – 97, 20 лет – 81,**

**21 год – 68, 22 года – 20, 23 года – 9, 24 года – 7,**

25 лет – 1, 27 лет – 2, 28 лет – 1, 29 лет – 3, 30 лет – 1,

33 года – 2, 35 лет – 1, 36 лет – 2, 37 лет – 1, 40 лет – 1, «**средний возраст**» – 1 (муж.)

45 лет – 1, 46 лет – 2, 47 лет – 1, 48 лет – 2, 49 лет – 2,

52 года – 1, 55 лет – 1, 57 лет – 1. Отказ от ответа – 1 (муж.).

Состав анкетиртуемых по роду занятий: студенты социально-теологического исторического, педагогического факультетов, факультета романо-германской филологии Белгородского государственного университета, преподаватели, другое: связисты, экономисты, предприниматели. Образование: среднее (студенты I-III курсов), незаконченное высшее (IV-V), высшее. Ответы опрошенных школьников принципиально не отличались от ответов первокурсников, и мы объединили их в одну группу.

Один из вопросов анкеты звучал так: *Какие ассоциации у Вас вызывают слова ПОРТРЕТ, ЗЕРКАЛО, ТЕНЬ, ЗВЕРЬ (приведите по три ассоциации).*

Ассоциативное поле метафоры «Портрет» представлено 1285 РЕАКЦИЯМИ, которые можно сгруппировать по профильному признаку, отражающему основное направление, стратегию ассоциирования.

«**Искусство (живопись)**» (594/43<sup>3</sup>): картина – 118, рама (рамка) – 88, художник – 72, краски, краска – 55, изображение 49, фотография 41, искусство – 27, музей – 24, рисунок 19, холст 15, живопись 9,

<sup>3</sup> Здесь и далее второе число указывает количество неповторившихся реакций

«Мона Лиза» 9, кисти 7, Пикассо 6, мольберт 6, фон 4, полотно 4, масло 3, копия 3, карикатура 3, автопортрет – 3, Тропинин 2, творец 2, творчество 2, произведение искусства 2, висит 2, карандаш 2, памятник, эскиз, графика, с натуры, линии, багет, Рубенс, Рафаэль, Кипренский, «Девочка с персиками», «Дама в голубом», наслаждение прекрасным, труд; талант, античный портрет, икона, смотреть.

«Лицо» (213/8): лицо – 174, глаза 21, улыбка 6, взгляд 4, черты лица 3, нос 3, губы 2.

«Человек» (169/15): человек 90, женщина 22, образ 19, мужчина 11, девушка 7, личность 6, дама 4, ребенок 3, барышня, незнакомка, купец, боярыня, красавица, любимая, обычно кого-то умершего.

«Красота» (45/6): красота 21, красивый 15, красиво 6, что-то красивое, изумительный, украшение.

«Психологический портрет» (32/24): психологический 2, скука 2, серьезный 2, душа 2, мысли 2, характер 2, отражение характера, человеческая характеристика, образ, который раскрывает самого человека, общее визуальное впечатление, внутренний, психологическая характеристика, масса, настроение, внутренний мир, психологический портрет (характеристика какого-л. человека), философия, игра, пустой смысл, грозный вид, серьезность, недостатки, грустный, тайна; выражение настроения, чувства, эмоции; близнец.

«История» (28/10): история 7, старина 6, старинный 4, воспоминание 4, исторический 2, XVIII век, память, старый, жизнь, детство, Викторианская эпоха (Англия).

«Известный человек» (27/16): портрет А.С. Пушкина 6, писатель 3, президент 2, знаменитость 2, Екатерина I – 2, король 2, известных людей, Екатерина II, Путин, мушкетер, Достоевский, Брежнев, Джордж Вашингтон, царские семьи, Т. Манн, Ленин.

«Подобие» (26/17): отражение 5, точность 3, четкий 2, описание 2, зеркало 2, отображение, строгость, схожий, схожесть, правдоподобие; нарисованный, величие, неживой, преувеличение, вечность, привлекательный, реальность.

«Очертания тела» (21/7): профиль 5, внешность 4, силуэт 3, облик 3, анфас 3, фигура 2, фас.



«**Семья**» (21/10): портрет мамы 4, мой 4, я 3, дом 3, семья 2, портрет отца, дедушка, бабушка, родители. Ср. также: тепло.

«**Местонахождение портрета**» (19/3): стена 17, средневековый замок, похороны (ставят в доме умершего, несут перед гробом).

«**Литературные аллюзии**» (18/7): Дориан Грей 12, Уайльд 2, Лорд Генри, рассказ «Портрет», Невский проспект, очерк, Гоголь.

«**Форма**» (14/6): большой 6, квадратный 3, прямоугольник 2, круглый, круг, форма.

«**Цвет**» (12/9): цвет 3, красочный 2, коричневый 2, черно-белая картина, черно-белый рисунок, синий; черный; свет, зеленый цвет, пестрота.

«**Материал**» (11): дерево 4, золото 3, стекло 2, бумага; камень.

«**Одежда**» (10/7): платье 3, шляпа 2, наряд, шапка. Ср. также: медали, перья, парик.

«**Части тела**» (9/4): волосы 4, голова 2, руки 2, прическа.

«**Известность**» (5): известный 3, знаменитый 2.

«**Материальная ценность**» (4/4): богатство, роскошь, дорогой, большая материальная ценность.

«**Пейзаж**» (4/3): пейзаж 2, природа; море.

«**Возраст**» (3/3): старость, возраст, детство.

**ТОЛКОВАНИЯ** вместо ассоциаций: это изображение человека на полотне (всегда приукрашенное); художественное изображение лица человека; изображение лица человека на бумаге; искусно созданное художником изображение человека; изображение кого-нибудь человека; внешний вид человека, в основном лицо, картина; описание чего-то или кого-то (людей, природы); образ человека, написанный маслом; что-то нарисованное.

**ДРУГОЕ:** нецензурн. (1).

Известно, что результат эксперимента сам по себе малозначим или даже не вполне корректен, если его не сочетать с прочтением процесса в целом. При первом восприятии вышеприведенных количественных выкладок амплитуда числовых показателей сбивает с толку. Приходится набрасывать сетку впечатлений и анализировать основные количественные узлы.

1. На фоне ожидаемых макрогрупп «живопись», «человек», «свойства портрета» достаточно хорошо просматриваются «психологические характеристики». Большие, то есть ожидаемые числовые показатели (*человек, картина* и т.п.) не должны гипнотизировать. Эксперимент с «портретом», как, впрочем, и с другими стимулами, в целом показал относительно слабое разнообразие реакций.

2. Показательны ассоциации с Дорианом Греем. По О. Уайльду было представлено 15 ассоциаций. Три ассоциации по Гоголю: Гоголь, «Портрет» и «Невский проспект» («школьный автор»). Художественный текст влияет на восприятие слова, внедряется в иерархию общесоциумных ассоциативных стратегий.

3. Респондентами отмечено сравнительно большое количество конкретных портретов, что исключено по отношению к последующей трактовке таких слов, как ЗЕРКАЛО, ТЕНЬ, ЗВЕРЬ.

4. «Зеркало», «близнец» включены в психологические ассоциации, но в целом данные опроса показали не-отрицательность портрета в аспекте метафор фрустрирующего сознания. Показательно, что имеет место и психологизм восприятия, и философское осмысление, и идея двойника.

### § 3. ЗЕРКАЛО

Слово *зеркало* происходит от общеславянского корня \*zъг (\*zъreti) и родственно глаголу *зреть* (видеть, глядеть) (Черных 2001: I, 324). Зеркало – это прежде всего то, куда смотрит человек. Внутренняя форма слова *зеркало* не предполагает выделения семы *отражение*, что могло бы быть, если бы русский человек назвал его «отражало». Английское слово *mirror*, в свою очередь, тоже происходит от латинского глагола *mirare* – «смотреть на что-либо». Видимо, первостепенной являлась мысль о зеркале как о предмете, в которое смотрят, что предполагает вопрос о том, что именно можно в зеркале увидеть. В этом случае значение слова *зеркало* расширяется, обогащаясь мистическим содержанием. Зеркало таинственным образом воспроизводит облик и эмоции смотрящегося в него человека – значит, оно отражает и его душу. Считалось, что в нем уже заключена чья-либо душа, может быть, целый мир.

Непонятные свойства зеркала вызывают страх, и фрейм концепта СТРАХ пополняется еще одной компонентой. Не случайно зеркало относится к предметам, «притягивающим приметы», причем это отмечается в различных языках. Так, в Сирии считают, что *Разбитое зеркало – знак скорой смерти близкого человека*. В Германии: *Разбить зеркало – к неудаче*. В России: *Разбитое зеркало – к несчастью, к худу*. В этой связи интересно замечание К.Г. Юнга, который отмечал, что «известны ... случаи, когда с приходом смерти разбивается зеркало или падает картина...» (Юнг: 1996, 49). Если зеркало вызывает страх, значит, оно связано с загробным миром, каким-то образом связано оно и со злом. В соответствии с развитием концепта ЗЕРКАЛО происходит и развитие метафоры ЗЕРКАЛО, которое идет в двух направлениях. Первое направление – по аналогии со значением *отражение* («зеркало жизни», «зеркало недели», «зеркало русской интеллигенции», «зеркало пословиц»). Показателен один из афоризмов О. Уайльда: Искусство – зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь. Второе направление в развитии метафоры зеркала идет по аналогии со значениями *тайна, потусторонний мир, двойник* («зеркало души», «зеркало воспоминаний», «зеркало сновидений»). «Метафора зеркала использована в текстах <...> с поразительной настойчивостью и подвижностью: «Зеркалом» именуется и Бог, и Христос, и ангелы, и космос, и природа, и человек, и город, и государство, и женщина, и король, и душа, и ум, и тело. Зеркало – это неотъемлемая метафора познания, любви, обмена, мистики, теологии, поэзии, живописи, архитектуры. Кажется, будто весь универсум суть бесконечные отражения одних зеркал в других. И это не удивительно: метафора зеркала, принятая как универсальная концептуальная модель, была наилучшим способом объединить ищущих своей идентичности субъективность и рациональность, отдельность и связывающую взаимопринадлежность» (Барабанов [www](http://www)). Интересна точка зрения Ю.М. Романенко и О.А. Чулкова: «...Человек в своем культурном генезисе стал употреблять метафоры одновременно с употреблением зеркала, как естественного, так и искусственного. Более того, «зеркало» и есть сама «метафора», или, во всяком случае, культурное обращение

метафоры, благодаря которому не теряется связь единосущных друг другу миров» (Романенко, Чулков 1997: 51).

Архетипичность метафоры «зеркало» сохраняет свою востребованность и при современных трактовках филологических проблем. Приведем характерное высказывание. «Как не может человек слиться со своим отражением в зеркале, несмотря на то что он и отражение – одно, как не может человек слиться с самим собой, так не могут сойтись и Татьяна с Онегиным, потому что они – одно» (Бирюков 2006: 125). Е.К. Краснухина считает, что «способность узнавать себя в зеркале <...> связана с сущностью идентификации, с зависимостью от своего зеркального двойника, с невозможностью без опоры на него ответить на вопрос: кто я?» (Краснухина 2005: 9)

Боязнь зеркального отражения вполне реальная вещь, хотя признания, подобные следующему, встречаются нечасто. «Я не смотрю никогда в зеркало, и у меня нет фотографий». А. Платонов. Записные книжки. Материалы к биографии. 2 изд. – М.: ИМЛИ РАН, 2006. – С.261.

В художественной литературе лейтмотив *зеркала* связан с мистикой: *Ей в приданое дано / Было зеркальце одно;/ Свойство зеркальце имело: / Говорить оно умело* (А. С. Пушкин, Сказка о мертвой царевне и семи богатырях). Тему зеркала разрабатывали не только «сказочники» (Х.-К. Андерсен («Снежная королева»), Л. Керролл («Алиса в Зазеркалье»), В.Г. Губарев «Королевство кривых зеркал», Дж. Роллинг «Гарри Поттер и тайная комната»), но и авторы «взрослой» литературы: Данте «Божественная комедия», И.А. Бунин «У истока дней», В.Я. Брюсов «В зеркале», Х.Л. Борхес «Чернильное зеркало», Роберт Стоун «В зеркалах»<sup>4</sup>, В. Каверин «Перед зеркалом», Ю.Мамлеев «Черное зеркало».

Конфликт с собственным изображением в зеркале нередко вызывает у героя желание уничтожить «правду о себе»: «Новосильцев-младший, мониторщик, здоровый малый, подошел к зеркалу, некото-

---

<sup>4</sup> Вот всего лишь одно высказывание из романа Р.Стона, кстати, предостерегающее и авторов данной монографии от отождествления текста с жизнью «Идиотство, – вдруг сказал он про себя, – до чего ловко мы умеем сводить все настоящее к его манерным отражениям в искусстве» (Иностранная литература, 1973, № 4 – С 105)

рое время смотрел в него, утирая кулаком слезы, а потом изо всей силы нанес удар собственному изображению, раскрошив зеркало на мелкие серебряные осколки» (В. Пьецух. Билет). Идея разбитого зеркала встречается во многих текстах.

«Подхватывает ли природа то, что человек предлагает? С равным безразличием смотрит она на его нужды, снисходит к его низости, допускает его мученья. Так, значит, все эти мечты насчет того, чтобы разделять, завершать и находить одиноко на берегу все ответы, – лишь отражение в зеркале, а само зеркало – лишь блистательная поверхность, образующаяся в состоянии покоя, покуда более благородные силы дремлют на глубине? Раздраженному, изверившемуся, но упирающемуся (красота ведь расставляет силки, соблазняет привадами) бродить по берегу уже не под силу; созерцание невыносимо; зеркало разбито» (В. Вульф. На маяке).

Драмы взаимоотношений с зеркалом начинаются в далеком детстве.

На несколько дней в детскую поместили большое зеркало. «Пусть пока постоит у Али», – сказала Марина. Из зеркала на меня смотрит другая девочка – я сама. Но так не бывает. Когда рядом с той, другой, в зеркале, появляется Марина, в этом нет ничего удивительного. Марину я всегда вижу со стороны – снаружи, а я – это я, и чувствую себя изнутри. Чувствовать себя изнутри и в то же время видеть со стороны – нельзя. Словом, я была одна, а потом «меня» стало две, и это раздражает. Где живу другая я? В зеркале жить нельзя, оно гладкое, а для жизни нужен простор, пространство. За зеркалом никого нет. Может быть, между зеркалом и задней его шершавой, неполированной стенкой? Нет, я слишком большая девочка. Что это, что это и зачем? Вторая я не дает мне покоя, притягивает меня. Она угадывает мои намерения, она предвосхища-

ет мои действия.» (Ариадра Эфрон. «А душа не тонет...». Из воспоминаний // Новый мир, 1993. – № 3. – С.168).

Показательно, как сохранила детская память весь внутренний драматизм общения ребенка с собственным отражением в зеркале, тем более что памятью не в ее «учебном», а в ее повседневном варианте управлять невозможно<sup>5</sup>.

Рассмотрим еще один отрывок, в котором прописаны следующие идеи: наряду с неопровержимыми фактами биографии человек себя сочиняет, выступая как человек-текст (художественный текст!). Между метафорами портрета и зеркала есть поэтому еще одна знаковая метафора МАСКИ, которая может прирасти к лицу, но при всем том человек доверяет не портрету, не маске, но ЗЕРКАЛУ.

Биография человека – да и сама его жизнь – состоит не из одних только фактов, не только из того, что с ним случилось на самом деле. Она складывается также из того, что человек придумал про себя. Сам себе – про себя. Собственно говоря, человек только и делает на протяжении всей жизни, что придумывает себя. Я бы даже сказал – изобретает.

Он сочиняет себя либо таким, каким бы сам хотел быть, либо таким, каким хотел бы, чтобы его видели другие, со стороны. А также с тем, может быть, чтобы скрыть, каков же он на самом деле.

Скрыть не только от других, но и от самого себя.

Это не просто маска, тут дело сложнее. А если и маска, то у иных она так срастается с их настоя-

---

<sup>5</sup> – Один писатель сказал, что память, как собака, укладывается, где хочет – Метко сказано! Памяти не отдашь приказ. Можно, например, заучивать иностранные слова или формулы, но все они откладываются в семантическом отделе памяти. А вот повседневными воспоминаниями – ими не покомандуешь < > Другой пример – унижения и оскорбления. Они вписаны в нашу память несмываемыми чернилами. Если человека оскорбили или высмеяли, он никогда не забудет этот день (Из беседы с нидерландским психологом Доуве Драайсмой) А. Грудинский. Память, где сила твоя // Знание – сила – 2005 – № 6 – С. 100

шим лицом, до такой степени становится их вторым, новым лицом, что если бы человек снял ее и погляделся в зеркало, то не узнал бы себя.

Человек становится таким, каким хочет увидеть себя в зеркале». (Юлиу Эдлис. Записки недотепы // Октябрь. – 1996. – № 3. – С.78).

Таким образом, из четырех метафор ПОРТРЕТ, ЗЕРКАЛО, ТЕНЬ, ЗВЕРЬ именно ЗЕРКАЛО выступает как символ правды личности, объективности отражения. Приведенная цитата важна еще и финальным аккордом, напоминающим о ситуациях портретирования, когда художник пишет портрет «авансом», вписывая в облик героя такие черты, какие хотел бы увидеть сам портретируемый.

Пора подчеркнуть, что анализируемый нами градуальный ряд образов самопознания: портрет, зеркало, тень, зверь – содержит немало пересечений, что было видно и на страницах художественных текстов<sup>6</sup>, и в реакциях участников эксперимента (портрет – «зеркало», зеркало – «тень», тень – «отражение»), но горизонтальные связи между метафорами расширенного ряда: ПОРТРЕТ – АВТОПОРТРЕТ – МАСКА – ЗЕРКАЛО – обнаруживаются и работают не только при выстраивании научных гипотез, но и при разработке психотерапевтических практик. В цитируемой далее статье рассказывается о маскотерапии, разработанной Г.Э.Назляном.

– Попробуйте-ка помешать художнику закончить начатую картину. Он ведь все равно будет писать: картина его мучает, образ не выходит из головы. Это тоже своего рода безумие. Проходит оно лишь когда работа заканчивается. [А когда пишут автопортрет, подчеркивает Г.Э. Назлян, то выходят из любого кризиса и депрессии. – В.Х., Е.К.]. Троичная структура дает возможность лечить аутизм – патологическое одиночество.

<sup>6</sup> Ниже на материале романа-притчи мы продемонстрируем горизонтальные связи метафор ЗВЕРЬ и ТЕНЬ

Бывает, больной не узнает себя в зеркале. Значит – у человека нарушен диалог самим собой. А поэтому – и с окружающими. У здорового человека веутренний диалог не прекращается ни на минуту. (О.Грибков. О чем говорят маски // Знание – сила. – 2005.– № 1).

Вернемся, однако, к основным нашим авторам.

В романе «Портрет Дориана Грея» зеркалу принадлежит особая роль. Дориану нравится наблюдать изменения в портрете – этим удовлетворяется его жажда познания мира и себя. Возвращаясь домой из очередного притона, Дориан бежит в комнату, где спрятана картина, и вглядывается в нее, отмечая новые изменения. Удивляясь разнице между собой и портретом, Дориан сравнивает отвратительное изображение с красотой своего лица, отраженной В ЗЕРКАЛЕ, подаренном лордом Генри.

Характерен образ зеркала: украшенное купидонами, оно символизирует самовлюбленность Дориана Грея и соотносится с древнегреческой легендой о Нарциссе, смотревшемся в реку. В зеркале Дориан видел только одну свою сторону – красоту, портрет показывал ему его душу, вместе два предмета образовали бы единое целое. Именно поэтому всегда, когда Дориан смотрит на портрет, рядом с ним лежит зеркало – он пытается осознать себя полностью. Зеркало является двойником человека. Не случайно Дориан перед смертью разбивает свое зеркало, а потом ударяет кинжалом портрет, то есть уничтожает сначала двойника своей внешней формы, а затем – внутренней и, лишившись двойников, умирает сам.

*Красота (искусство, добро, жизнь) – безобразность (природа, зло, смерть)* до времени существуют для главного героя романа вне категории морали. Дориан Грей осознает, что его красота является своеобразным искусством жизни. В тот момент, когда Дориан перестает стареть, он обретает характерную черту искусства – вечность; портрет главного героя, напротив, изменяется во времени, приобретая тем самым человеческие черты. Сравним описание Дориана Грея на портрете после его изменения и описание отражения главного героя в зеркале.



*Описание портрета  
Дориана Грея после изменения*

Выражение лица поменялось. Можно было сказать, что жестокость коснулась изгиба губ (Wilde: 1979, 186)

Дрожащий пылающий солнечный свет так ясно высветил ему жестокую складку губ, как если бы он посмотрел в зеркало после того, как совершил какой-то ужасный поступок (Wilde: 1979, 186)

Все же портрет наблюдал за ним, с его прекрасным обезображенным лицом и жестокой усмешкой. Его светлые волосы лучились в утреннем солнечном свете. Его голубые глаза встречали его собственный взгляд. <...> Он уже изменился и будет меняться дальше. Золото красок поблекнет в серое. Красные и белые розы увянут (Wilde: 1979, 188)

Он с чрезвычайной старательностью, и иногда с ужасающим, наводящим страх удовольствием изучал отвратительные черты, прожегшие морщинистый лоб или проползшие вокруг губ, иногда гадая, что было еще ужаснее, были ли то отметины греха либо признаки старости (Wilde: 1979, 232).

При описании ПОРТРЕТА Дориана Грея после его изменения обращают внимание способы создания писателем специфической атмосферы, в которой находится портрет. Метафора «дрожащий пылающий солнечный свет» оттеняет жестокую складку губ изображенного на портрете Дориана. В примерах «Золото красок поблекнет в серое. Красные и белые розы увянут» характерно создающее

*Описание  
Дориана в зеркале  
после изменения*

Он вздрогнул и, взяв со стола овальное зеркало, обрамленное купидонами из слоновой кости, один из бесчисленных подарков лорда Генри, быстро заглянул в его отполированную глубину. Ничего подобного не искажало его алых губ (Wilde: 1979, 186)

...Прекрасное молодое лицо смеялось ему с отполированного стекла (Wilde: 1979, 232)

контраст семантическое противопоставление метафор-существительных и глаголов. Градация метафор и олицетворений усиливает впечатление зрительного восприятия ситуации. Реакция Дориана на портрет предполагает динамику, которая показана в тексте ядерными конструкциями с глаголами совершенного вида.

При описании Дориана В ЗЕРКАЛЕ повествование приобретает иной характер: писатель уделяет особое внимание орнаментальной лексике (*овальное зеркало, обрамленное купидонами из слоновой кости, отполированная глубина*), а также эстетике ритма высказываний.

Как представлена метафора «зеркало» у М. Горького?

«Были часы, когда Климу казалось, что он нашел свое место, свою тропу. Он жил среди людей, КАК МЕЖДУ ЗЕРКАЛ, каждый человек отражал в себе его, Самгина, и в то же время хорошо показывал ему свои недостатки. Недостатки ближних очень укрепляли взгляд Клима на себя как на человека умного, пронзительного и своеобразного. Человека более интересного и значительного, чем сам он, Клим еще не встречал» (Горький 1987: II, 98); «А еще через некоторое время он, поняв, что ему выгоднее относиться к ней более серьезно, СДЕЛАЛ ЕЕ ЗЕРКАЛОМ СВОИМ, приемником своих мыслей» (Горький 1987: II, 201).

На протяжении всего романа образ зеркала в восприятии Клима Самгина выступает в качестве союзника. После каждого события Клим проверяет свой облик, и это регулярно и подробно фиксируется в языке произведения: (Горький 1987: II: 5, 18, 41, 113, 131 и др.).

М. Горький использует прием описания героя через его изображение в зеркале как более точное, «настоящее» описание. «Теперь вот она стоит ПЕРЕД ЗЕРКАЛОМ, поправляя костюм, прическу, руки ее дрожат, глаза в отражении зеркала широко раскрыты, неподвижны и налиты испугом» (С.470); «Она так часто и внимательно рассматривала себя В ЗЕРКАЛЕ, что Клим находил это и странным, и смешным. Стоит, закусив губы, подняв брови, и гладит грудь, живот, бедра. Кроме ее нагого тела в зеркале отражалась стена, оклеенная темными обоями, и было очень неприятно видеть Лидию удвоенной: одна, живая, покачивается на полу, другая скользит по неподвижной пустоте зеркала» (С.484).

Рассмотрим, как отражена переносная семантика слова «зеркало» в словарях и в ассоциативном эксперименте.

*Зеркало* – 1) весьма гладкая, металлическая или стеклянная доска, отражающая предметы. Стеклянные зеркала чернятся с исподу или покрываются оловянным листком, нартучиваются. *Зерцало* – *уптрбл иносказательно*. Этот человек зерцало правды (Даль 1998: I, 680-681).

*Зеркало* – гладкая, хорошо отполированная поверхность, отражающая предметы, находящиеся перед ней (Черных 2001: I, 324).

*Зеркало* – 1) блестящая (стеклянная или металлическая), особым способом отшлифованная поверхность, отражающая лучи света так, что на ней получается отображение находящихся перед ней предметов; 2) *перен* отражение чего-н., как выражение чего-н. внутреннего (книжн.) (Ушаков 1935: I, 1097).

Фиксируемые словарями переносные значения подчеркивают правду, правдивость, реальность отражения. Впрочем, по словарным дефинициям иногда трудно бывает проследить, где больше правды: в «портрете» или в «зеркале» – и где больше «языка фрустрации».

*Зеркало* – это прежде всего взгляд человека на самого себя, но это одновременно и удвоение мира: человек, который смотрит в зеркало, видит не себя, а свое отражение, перевернутое по горизонтали, слева направо, он видит в зеркале своего зазеркального двойника (Руднев 2001: 139).

Обратимся к данным экспериментального опроса. Ассоциативное поле концепта ЗЕРКАЛО представлено 1345 РЕАКЦИЯМИ.

«**Изображение**» (340/8): отражение 300, изображение 17, отображение 16, смотреть 3, зеркально, экран, галерея отражений. См. также: физика.

«**Человек**» (153/4): я 124, человек 27, личность, женщина.

«**Части тела**» (83/12): лицо 36, глаза 23, фигура 7, прическа 5, взгляд 3, волосы 3, кудри, уши, руки, профиль, гримаса, «выражение мимики».

«**Материал**» (72/8): стекло 63, серебро 2, ртуть 2, стеклянное, хрусталь, производство, алюминий; фольга.

«**Тайна**» (70/32): гадание 13, потусторонний мир 5, волшебство 5, другой мир 4, свечи 4, зазеркалье 4, тайна 3, сказка 3, сказочное 2,

волшебное 2, бесконечность 2, мистика 2, иллюзия 2, суженый, при-  
мета, преграда, привидение, таинственное, мир с другой стороны,  
другое пространство, путешествие, воображение, загадка, дверь в  
другой мир, параллельность, иная реальность, мистицизм, таинство,  
энергия, неизвестность, несчастье, тоннель.

«Размер»/ «Форма» (70/12): большое 35, овальное 10, круглое  
9, квадрат 4, круг 3, форма 3, огромное, миниатюрное, прямоуголь-  
ное, прямоугольник, во весь рост, резное.

«Местоположение» (64/21): стена 16, коридор 7, комната 6, шкаф  
5, ванная 4, дом 4, интерьер 3, угол 3, дома 3, зал 2, домашнее, ди-  
зайн, спальня, прихожая, замок, парикмахерская, в сумочке, везде,  
полка, автомобиль, попугай (в клетку вешают зеркальце).

«Красота» (56/4): красота 46, красиво 6, красивое 3, идеал.

«Внешний вид» (52/10): образ 14, внешность 11, внешний вид  
10, облик 7, недостатки 4, силуэт 2, изьяны, перемены, быть лучше,  
анализ.

«Блеск» (44/10): блеск 15, солнечный зайчик 12, блик 8, сверка-  
ние 2, глянец 2, солнце, блики, блестящий, блестит, отблеск.

«Уход за собой» (37/15): утро 9, макияж 5 (make-up), расческа 5,  
косметика 4, уход за собой 2, расчесываться 2, сборы 2, новая пома-  
да, причесывание, ухоженность, пудра, бритьё, щетина на лице, не-  
обходимо, помощник.

«Свет» (33/7): свет 21, яркое 3, светлое 3, преломление 2, яр-  
кость 2, освещенное, радуга.

«Эмоции» (29/16): улыбка 7, удовлетворение 3, недовольство 2,  
настроение 2, эмоции 2, радость 2, смех 2, состояние, удовлетво-  
ренность, беспокойство, грусть, веселье, сомнение, любопытство,  
интерес, одиночество.

«Вода» (28/6): вода 14, озеро 6, глубина 5, река, лед, бездна.

«Внутренний мир» (22/2): душа 20, внутренний мир 2.

«Двойник» (20/13): двойник 4, копия 3, близнец 2, двойствен-  
ность 2, маска, второе «я», «Эй, а ты кто такой?», наоборот, обратная  
сторона, наизнанку, противоположность, половина, беседа.

«Чистота» (19/4): чистое 9, чистота 7, прозрачное 2, свежесть.

«Литературные аллюзии» (18/11): Пушкин 3, «зеркало души»  
3, «Свет мой зеркальце, скажи» 2, «Королевство кривых зеркал»

2, «Алиса в стране чудес» 2, «Глаза – зеркало души», «Белоснежка и 7 гномов», Николай Сванидзе [ведущий программы «Зеркало»], «Нечего на зеркало пенять», «Ах ты, мерзкое стекло!», Нарцисс.

«Оправа» (16/4): рама 11, оправа 3, рамка, наклейка.

«Искажение» (16/9): кривое 7, искажение 2, кривизна, увеличение, увеличивающее, асимметрия, обман. См. также: паутина, пыль.

«Темнота» (15/7): ночь 4, темное 3, тень 3, темнота 2, луна, полночь, полумрак.

«Правда» (12/4): правда 5, реальность 5, истина, действительность.

«Холод» (11/3): холод 8, холодное 2, прохлада.

«Гладкость» (10/5): плоскость 5, гладкое 2, гладкость, ровное, гладкая поверхность.

«Разбитое зеркало» (9/6): разбитое 3, осколки 2, не разбить, разбить, уничтожение, звон.

«Любование» (6/4): красивая 3, оценка себя со стороны, любимая, можно любоваться собой.

«Возраст» (5/4): молодость 2, морщины, старость, старение.

«Страх» (5/3): ужас 3, страх, кошмар.

«Голубой цвет» (5/3): небо 3, голубизна, синева.

«История» (5/4): старинное 2; времена Екатерины II, антиквариат, прошлое.

«Одежда» (4/3): одежда 2, красивые платья, наряд.

«Цвет» (4/4): серость, серое, серебристый цвет, желтое.

«Тип зеркала» (4/2): трюмо 3, личное.

«Эгоизм» (2/2): испорченность, эгоизм.

«Материальная ценность» (2/2): дорогое 2.

ДРУГОЕ (2): движение, жизнь.

ТОЛКОВАНИЯ вместо ассоциатов (20): предмет 15: кусок стекла, отображающий реальность; стекло с ручкой; отображение человека; внешний вид; отображающий предмет; стеклянная поверхность, где можно увидеть свое изображение; предмет мебели.

Анализ реакций на слово-стимул «зеркало» позволило установить следующее.

1. По сравнению с трактовкой портрета появились отрицательные и «темные» стратегии ассоциирования: искажение, эгоизм, одиночество и мн.др.

2. В ассоциативном пространстве метафоры ЗЕРКАЛО более щедро представлена идея двойника (20 реакций).

3. По сравнению с портретом при ассоциировании зеркала употреблено больше литературных аллюзий: в том же быту и соответственно в текстах, отражающих быт, зеркало, «типичнее» портрета.

4. Реакция ТАЙНА репрезентирована 70-ю ответами, что сочетается с фиксацией реальности, правдивости отражения. Феномен зеркала, отразившийся в реакциях на слово-образ, состоит в привлекательном сочетании правды и тайны. Героиня современного романа Тома Роббинса «Вилла «Инкогнито»» признается себе: «Нам, людям, – подумала она, тайны нужны не меньше, чем правда» (Иностранная литература, 2005, № 1. – С.104).

#### § 4. ТЕНЬ

Слово *тьнь* родственно общеславянскому \*stena, восходящему к индоевропейскому \*temni-s (ср. *темный*) (Черных 2001: II, 236). Развитие метафоры *тьнь* происходило, по-видимому, аналогично развитию значения метафоры *зеркало*. Тень воспринимается не только как нечто темное, как отражение предмета, но и как двойник человека, нечто мистическое и неизвестное.

Многие писатели посвятили свое творчество разработке мотива таинственного раздвоения личности: А. Шамиссо («Удивительная история Петера Шлемиля»), Х. –К. Андерсен («Тень»), Э. По («Тень»), О. Уайльд («Рыбак и душа»), Ф. Ницше («Странник и его тень»), Б. Прус «Тени», Е. Шварц («Тень»), Г. Лавкрафт («Тень в мансарде») и др.

Метафора тени привлекает не только писателей. «Как ученого, Юнга особенно интересовали проблемы среднего возраста, когда сознательная конфронтация с «тенью», разраставшейся у человека лет тридцать или сорок, может стать для него чем-то совершенно необходимым...»; «Ребенок готов увидеть «эго» в божьей коровке, а «тьнь»

– в непонятном чудище. Подросток начинает понимать, что нельзя во всем винить злого дядю, но иногда взваливает на себя непосильный груз вины». «Принять ее как часть себя, своей натуры – самую уродливую, но далеко не самую слабую, потому что «тень» – это проводник, который заставляет вас упасть и подняться снова» (Гуин 2006: 260). Философское отношение к метафоре *тень* амбигуентно, оно отнюдь не сугубо отрицательно: тень не следует отрицать, поскольку теневые стороны личности – это особое ощущение и необходимый контраст желанных светлых сторон.

ТЕНЬ древнейшая архетипичная метафора. Стихотворению «Тень» Григория Кружкова предпослан эпитафия: *Tis like me now, but I dead, twill be more. / When we are shadows both, than twas before. J. Donne.* Дарю лишь тень, но снизойди к даренью: / Ведь я умру, и тень сольется с тенью (Д. Донн). (Новый мир. – 1989. – № 6. – С. 147).

В романе «Жизнь Клима Самгина» метафора *тень* появляется не сразу, и тем не менее появление этой метафоры в романе ожидаемо и закономерно в метафорической парадигме ПОРТРЕТ – ЗЕРКАЛО – ТЕНЬ – ЗВЕРЬ. В следующем контексте Горький подчеркивает загадочность и непонятность образа тени: «Может быть, я с тобою говорю, как собака с тенью, непонятной ей» (Горький 1987: II, 133).

Рассмотрим, как отражена переносная семантика слова «тень» в словарях и в ассоциативном эксперименте.

*Тень* – 1) холодок; отсутствие прямого, лучистого света, особенно солнечного, перенятого каким-либо предметом, который заслоняет, застит, омрачает; 2) темное пятно, с очерком предмета, от которого тень падает; защищенное место; 3) в живописи: оттенок, более темная краска, в подражанье теням природным; 4) душа умершего, человек бесплотный, в поверьях, рассказах, видениях или явлениях, привидение (Даль 1998: IV, 449).

*Тень* – 1) темное отражение, лежащее на поверхности, от предмета, освещенного противоположной стороны; 2) затемненное пространство, куда не проникают лучи солнца или другого источника света (Черных 2001: II, 236).

*Тень* – 1) темное пространство, отгороженное, застланное чем-н. от источника света, куда не проникают лучи света; 2) *перен.* незамет-

ное, невидное, тихое, укромное место, положение; 3) темное отражение, падающее на окружающую поверхность от той стороны предмета, которая не обращена к источнику света; 4) *перен.* отражение какого-н. внутреннего состояния в движении лица, глаз и т.п.; 5) *перен.* след, отпечаток, пережиток чего-н.; 6) *перен.* малейшая доля, малейший признак чего-н.; 7) призрак, привидение, дух умершего; 8) неясное очертание человеческой фигуры, силуэт; 9) *перен.* подозрение, вызывающее сомнение в чьей-н. добропорядочности, что-н., порочащее репутацию (Ушаков 1935: IV, 680-681).

Представленные в словарях переносные значения слова отражаются в живом восприятии этого слова участниками эксперимента.

Ассоциативное поле концепта ТЕНЬ представлено 1150 РЕАКЦИЯМИ.

«Темнота» (197/21): темнота 66, темная 21, черный 15, черная 14, мрак 13, черное 11, серая 11, тьма 10, полумрак 6, сумрак 5, темный 4, серый 4, темное пятно 3, мрачность 3, сумерки 3, пятно 2, чернота 2, темень, темно, густая, мрачная.

«Свет» (185/12): солнце 98, свет 54, фонарь 10, луна 7, солнечный день 5, блик 2, лампа 2, прожектор 2, свеча 2, луч, отблеск, преломление.

«Местонахождение» (118/22): дерево 30, асфальт 23, стена 14, улица 11, земля 9, пляж 4, след 4, дорога 4, переулок 3, пространство 2, песок 2, аллея 2, внизу, от дома, парк, ландыш, укрытие, беседка, на парте, плетень, ночной город, пыль.

«Человек» (94/9): человек 66, моя 11, я 9, собственная 3, женщина, ребенка, своя, чужая, тело.

«Время суток» (90/4): ночь 44, день 21, полдень 15, вечер 10.

«Силуэт» (79/5): силуэт 26, фигура 21, очертание 14, образ 10, контур 8.

«Страх» (64/11): страх 30, ужас 15, испуг 4, тревога 4, страшная 4, вампир 3, что-то тревожное, пугающая, зловещее, злая.

«Тайна» (48/21): душа 10, тайна 9, призрак 4, неизвестность 4, скрытность 3, неуловимость 2, таинственная 2, странная 2, иной мир 2, другой мир 2, прозрачность, бездна, иллюзорность, мимолетное видение, романтика, непонятное, мистика, дух, загадочная, жизнь, загадка.



«Отражение» (46/6): отражение 29, предмет 8, театр теней 4, изображение 2, солнечные часы 2, искося.

«Прохлада» (34/5): прохлада 25, холод 6, сырость, холодная, холодок.

«Двойник» (26/12): двойник 10, второе «я» 4, тайный враг 2, постоянный спутник 2, сосед, повторяет движения, кто-то другой, проекция себя, часть себя, подражание, копия, подобие.

«Жара» (25/6): лето 12, жара 8, зной 2, душно, теплая, в солнечную погоду.

«Движение» (24/10): движение 9, игра 5, покой 3, двигается, быстрота, быстрая, шевелится, что-то крадущееся, скользкая, изменение.

«Искажение» (21/15): искажение 3, кривая 2, размытая 2, нечеткость 2, расплывчатая 2, наклон, деформация, причудливая, размытость, расплывчатый, исчезающая, падающая, несуразная, вытянутая, жесткая.

«Форма» (18/9): длинная 9, длинное 2, бледная, большая, колючая, округлая, формы, широкая, стройная.

«Преследование» (18/7): преследование 10, преследует 3, преследователь, хвост, находиться под присмотром, прятаться, уставшая.

«Эмоции» (15/11): интерес 3; смех 2; грусть 2; тоска; упадок; боль; раздражение; любопытство; наслаждение; недовольство; скука.

«Пустота» (9/4): пустота 5, никакая 2, безликая, ничего.

«Искусство» (9/8): полутень 2, светотень, художник, картины Моне, мюзикл, фотография, музыка, рисование.

«Зло» (8/5): зло 4, неприятность, неприятное, ад; темная, серая личность.

Литературные аллюзии (7/6): тень Гамлета 2, Воланд, «Мастер и Маргарита», исчезает в полдень («Тени исчезают в полдень»), детектив, Данко.

«Доброта» (6/6): поддержка, помощь, любовь, нежность, совесть, добро.

«Животные» (4/4): животное, кошка, собака, черная шерстка.

«Погода» (3/3): туман, ветер, в солнечную погоду.

ТОЛКОВАНИЯ вместо ассоциатов (4): это что-то темное, без определенных очертаний, таинственное; человек невзрачной внешности; тень, которую отбрасывают все существующие материальные предметы в светлое время суток; изображение, которое человек и предметы отбрасывают на поверхность.

ДРУГОЕ (15): DJ Shadow 1; физика 1.

Какие выводы наиболее значимы из приведенного континуума цифр и реакций?

1. В «нейтральных» группах стали проскакивать минусы: *колочая, душно, сырость* и под.

2. Появилась группа ассоциатов «животные» (ср. также выделившуюся группу «преследование»).

3. Для понимания фрустрирующей самоидентификации актуальны такие реакции, как страх – 64, тайна – 48, отражение – 46, двойник – 26, искажение – 21, преследование – 18, что подчеркивает особую значимость и архетипность метафоры «тьень» в плане осознания неположительных и / или темных сторон «его».

4. Как и в предыдущих метафорах при ассоциировании ТЕНИ играют значительную роль литературные аллюзии.

## § 5. ЗВЕРЬ

Среди метафорических функций ученые выделяют гипотетическую функцию метафоры как «представления чего-то, еще не до конца осознанного, создание некоторого предположения о сущности метафорически характеризуемого объекта» (С.В. Лебедева, О.А. Зубкова 2006). Метафора как гипотеза основана на эвристических свойствах образного познания реальности, и в этом плане завершение четырехступенчатой модели метафор-автообразов метафорой *зверь* вскрывает глубинный аспект проблемы: связь феномена фрустрирующей самоидентификации с инстинктами, животным началом в человеке. Эти инстинкты выполняют защитную, охранительную роль. Так, чувство страха, действительно, оберегает индивида, как когда-то оберегало его далекого предка.

С развитием цивилизации в человеке ослабли некоторые инстинкты (предчувствие беды, опасности, мгновенная и точная оценка

ситуации или незнакомого человека). Другие инстинкты, напротив, не ослабевают. «Древние же структуры мозга порой играют с нами злую шутку. В минуту опасности мы можем оцепенеть, как рептилия. Сидя за рулем машины, мы с жадностью хищника догоняем едущее впереди авто – и не вписываемся в поворот. ... Лимбическая система наделяет человека инстинктами зверя, например, желанием преследовать противника, забивать его. С другой стороны, именно «звериное» умение не реагировать на незначительные раздражители помогает нам, когда мы увлечены каким-то делом, не отвлекаться по пустякам, а, напрягая все силы, добиваться успеха. В такой момент в нас окрывается второе, «звериное» дыхание», – пишет А. Волков (Знание – сила. – 2003. – № 11. – С. 53, 52). Этой проблемы в своем исследовании мы не касаемся, хотя в каком-то смысле приведенные цитаты объясняют некоторые из реакций участников эксперимента («страх», «преследование»), но главное, объясняют, почему не один негатив, не только «минус» характеризует многие ассоциации на слово-стимул ЗВЕРЬ.

Для нас также важно, что на протяжении многих веков метафора *зверь* была и остается средоточием темных и страшных сторон личности далеко не только в русском сознании. Библейская метафора *зверь* легла в основу многочисленных языковых интерпретаций. Метафору *зверь* освещают с различных позиций: образ зверя и язычество, разные звери в сказках, гаданиях, «положительные» и «отрицательные» звери в наивной картине мира той или иной нации и т.д. В своих истоках эта метафора, по-видимому, амбигуэнтна, но в плане фрустрирующей самоидентификации она выступает как символ темного начала личности.

«Она говорит, что у тебя взгляд зверя и когда ты на нее глядишь, она сходит с ума. Ты как будто до нее дотрагиваешься (К. Гамсун. Пан); «Человек низведен до зооформы» (Новый мир 2000, № 10); «Люди, милый мой, – как собаки: породы разные, а привычки у всех одни» (Горький 1987: II, 125).

В последнее время особое внимание лингвисты стали уделять изменениям в метафорическом моделировании, когда отрицательные метафоры становятся нейтральными, а то и приближаются к позитивным. А.П. Чудинов пишет в этом плане о таких метафорах, как

*разбойник, разборка* и других (Чудинов 2006: 17). Частично это начинает проецироваться и на метафоры *зверь, оборотень*, например в творчестве В.Пелевина. Однако тем больший интерес представляет, как мы пытаемся показать, неменяющиеся ключевые метафоры самопознания.

В плане художественного исследования архетипичной метафоры ЗВЕРЬ в современной литературе выделяется роман-притча Анатолия Кима «Отец-лес» (Новый мир, 1989, №4-6). В этом произведении мы наблюдаем не только развитие образа (развитие-предупреждение), но и значительное расширение словообразовательного гнезда с ядром ЗВЕРЬ за счет индивидуально-авторского словотворчества, и сопряжение метафор ЗВЕРЬ и ТЕНЬ, и нагнетание лейтмотива фрустрации (*И осталась та же изначальная тоска и правда: Я ОДИНОЧЕСТВО, – и больше нет ничего другого*).

...В зажмуренных глазах спящего зверя...;  
...этот летающий зверь; ...зверем покосившись на родителей... Славик...; человек с такими мохнатыми ушами, что они казались звериными...;  
...взгляд подбирающийся, звериный, озирающий ближайшие окрестности; вырос не ребенок, а жестокий звереныш...; – Сам ты зверь, – отчетливо, спокойно выговорила девочка...; звери беспощадно пожирали друг друга, а человечество создало ядерную бомбу; и душа его взревела, она готова была зверем кинуться...

...Увидел в двух шагах от себя бурую зверину...; Хотя зверило не взмахивало крыльями...; быстрые зверковые глаза...

...Когда вовсе и не дерево качается у дороги, а какая-то смутная тень корчится в тумане...; Не мог Степан поведать сыну об этой неизбывной тоске, она протянулась через века времен сама по себе – живая нить душевного страдания, на которую были нанизаны амые разные люди, бывшие, в сущности, одним человеком, и каждый из них, не ведавший остальных, по отношению к ним яв-

ляется тенью, и все они были тенью друг для друга.; Ральф же Шрайбер и двести пятьдесят его союзников лесного лагеря стали тенями для тех, что сами станут тенями по истечении определенного времени...; А вокруг него теснились... неисчислимые тени. От густоты их присутствия даже пришел в движение воздух кладбища: тени после своих стремительных продвижений оставляли, наверное, мгновенные пустоты в пространстве...; Гость из пустоты... тень среди всех моих теней, сфинксы тьмы и пустоты...; окажется блуждающая тень – Я ОДИНОЧЕСТВО.

Рассмотрим, как представлена лексема «зверь» в словарях и в данных ассоциативного эксперимента.

*Зверь* – 1) животное четвероногое, млекопитающее; дикое, лютое, плотоядное, хищное; местами собств. волк или медведь, где что водится; 2) человек, подобный зверю (Даль 1998: I, 674).

*Зверь* – 1) дикое, обычно хищное животное (Черных 2001: I, 320).

*Зверь* – 1) дикое, хищное животное; 2) лютое, свирепое существо (Ушаков 1935: I, 1084).

В словарях зафиксирована идущая из глубины веков негативная символика слова «зверь» при метафорическом его употреблении.

Ассоциативное поле метафоры ЗВЕРЬ в проведенном опросе информантов оказалось представленным 1305 РЕАКЦИЯМИ.

«Животное» (388/45): животное 113, хищник 57, волк 48; медведь 28, тигр 26, лев 23; собака 17; кошка 11, хищный 7, существо 6; котенок 5, рысь 5; пантера 5, дикое животное 4, кабан 4, кот 4, лиса 3; живое существо 2, медвежонок 2, ласка 2; хищное 2, дикая кошка, белка; птица; домашние животные, крыса; киска; рыбки; ягуар, зайчик; корова, какой зверь, кто-то из семейства кошачьих, щеночек; лошадь, кролик, детеныш, ежик, animal; вид; все млекопитающие, слон; лань, кошечка, дикая.

«Место обитания» (191/20): лес 62, дикий 38, зоопарк 19, природа 17, клетка 13, дикое 11, лесной 6, темный лес 3, нора 3, домашнее 3, дом 3, домашний 2, чаша 2, логово 2, берлога 2, замок, роша, Африка, улица, степь.

**«Части тела животного» (144/20):** зубы 33, шерсть 28, клыки 25, когти 21, оскал 9, пасть 6, глаза 4, мех 4, лапы 2, хвост 2, усы, мягкий нос, горящие глаза, пушистая шерстка, мордочка, уши, пух, комок шерсти, слюна. Ср. также: мягкая игрушка.

**«Внешний вид животного» (111/30):** пушистый 25, большой 21, лохматый 8, красивый 7, мягкий 7, рыжий 6, мохнатый 4, зубастый 4, пушистое 4, маленький 2, красивое 2, грация 2, взгляд 2, размер, чистое, волосатое, волосатый, лысое, грациозная, необычное, на 4 лапах, интересное, нечто большое по размерам, огромный, необычный, пушистик, тепло, теплый, блеск, извилистый.

**«Неконтролируемость» (84/18):** дикость 18, ярость 12, злость 11, агрессия 11, инстинкт 10, грубость 4, страсть 3, злоба 2, ненависть 2, естественность 2, непознанность 2, инстинкты, желание выжить, стихийность, глубинные страсти, бесконтрольность, неконтролируемость, желание.

**«Страх» (71/14):** страх 35, страшный 13, ужас 8, страшное 3, испуг 2, тревога 2, боится, пугающее, страшное чувство, паника, пугливый, кошмар (сон), напряжение, ожидание.

**«Зло» (54/15):** злой 24, зло, злое 3, плохой 2, нечто зловещее 2, угрюмый, трагедия, вспыльчивый человек, пьяный, пьяница; наркоман, достижение целей любым путем, скрытный, завистливый, он не в духе.

**«Сила» (29/5):** сила 19, сильный 7, мощь, мощный, правота.

**«Насилие» (28/12):** жестокость 12, кровь 3, насилие 2, нападение 2, боль 2, нападающий, жертва, убийство, кровожадность, преступление, трагедия, убийца.

**«Литературные аллюзии» (24/8):** ласковый 8, нежный 6 (к/ф «Мой ласковый, мой нежный зверь»), группа «Звери» 5, Beasty Boys, музыка (хард-рок), басни, Чебурашка. Ср. также: латынь.

**«Доброта» (22/9):** добрый 13, друг 2, преданность, защита, доверие, дружелюбный, любимец, доброта, хорошее.

**«Рычание» (18/9):** рык 4, крик 4, рев 2; вой 2, рычание 2, рычать, рычит, рычащий, звуки.

«Чудовище» (17/4): чудовище 10, монстр 4, бестия 2, тварь.  
«Человек» (14/3): человек 10, я 3, характер.  
«Охота» (14/8): охота 5, охотник 2, погоня 2, охотится на добычу, объект охоты, красться, крадется, прыжок.  
«Опасность» (14/4): опасность 7, опасный 5, опасное, осторожный.  
«Агрессия» (12/8): жестокий 3, свирепое 2, агрессивное 2, агрессивность, агрессивный, кровожадный, бешеное, свирепый.  
«Мифическое существо» (9/7): оборотень 3, число зверя, дьявол, антихрист, вампир, миф, мистический.  
«Пища» (9/6): еда 3, голодный 2, молоко, голод, дичь, аппетит.  
«Свобода» (7/3): свобода 5, непокорность, независимость.  
«Любовь» (7/5): любовь 2, восхищение 2, любимый, симпатия, мужского пола.  
«Время суток» (6/4): темнота 3, луна, солнце, тьма.  
«Ловкость» (6/3): быстрый 3, ловкий 2, быстрота.  
«цвет» (5/4): коричневый 2, белая, красные глаза, зеленый.  
«Жалость» (4/2): жалость 3, больной 2.  
«Одиночество» (3/2): одиночество 2; одинокий.  
«Беспомощность» (3/3): беспомощный, беззащитный, неразумное.  
«Веселье» (3/3): веселье, забавный, играющийся.  
«Любопытство» (2/2): интерес, любопытство.  
«Стая» (2/2): стаи, стая.  
«Храбрость» (2/2): храбрость, смелая.  
«Защита окружающей среды» (2/2): Красная книга, Greenpeace.

ДРУГОЕ (4): истоки жизни, абстрактное, однообразие, цельность.

ТОЛКОВАНИЯ вместо ассоциаций (2): существо, способное на неадекватные поступки; часть всего живого существа.

Реакции респондентов выявили следующее.

1. Реакции на слово-стимул «зверь», как и ожидалось, оказались **НАИБОЛЕЕ МРАЧНЫМИ**. Здесь выступили в качестве самостоятельных группы «насилие», «чудовище», «зло», «агрессия» и под.

2. Хотя концепт СТРАХ присутствует в реакциях на все предыдущие слова «портрет», «зеркало», «тень», но **АПОФЕОЗОМ СТРАХА** является слово «зверь», тогда как семантика тайны в ответах респондентов уже не фиксировалась.

3. Хотя индустрия игрушек представлена в ответах-ассоциациях (*пушистик, мягкая игрушка, Чебурашка*), хотя есть положительные реакции на домашнего любимца (*мягкий нос, тепло, теплый, пушистая шерстка, играющийся*), основная масса реакций свидетельствует о том, что языковое сознание **СОХРАНЯЕТ МЕТАФОРУ ЗВЕРЯ КАК ПРЕДЕЛЬНУЮ**, предупреждающую об опасности, угрозе жизни, что тем более удивительно, что реальной угрозы от дикого зверя современный студент (да и вообще любой из наших информантов) не испытывает, – столь прочно встроена в языковое сознание метафора из прошлого, фиксируемая еще в XIV веке.

4. «Зверь» в себе как защита себя, как негатив – плохое в себе – и «зверь» в *другом* как опасность свидетельствуют о трехполюсности метафоры-символа.

Теперь рассмотрим полученные реакции в их совокупности по всем четырем словам-стимулам.

При подсчете и сведении далее в таблицу реальное число неповторившихся реакций будет в «корневом выражении» чуть меньше, поскольку мы считали, например, *опасный* и *опасное* как различные реакции, то есть грамматический род имел для нас значение вопреки диктату «учебных» сведений о форме слова. Впрочем, в общем массиве таких случаев было немного и итоговой картины они не нарушили.

	ПОРТРЕТ	ЗЕРКАЛО	ТЕНЬ	ЗВЕРЬ
Общее число реакций	1285	1345	1150	1305
Не повторяющихся	209	266	227	283
Процент разнообразия	16,26%	19,78%	19,74%	21,6%



В гипотезе метафорического развертывания языка фрустрации: ПОРТРЕТ – ЗЕРКАЛО – ТЕНЬ – ЗВЕРЬ – мы наблюдаем, таким образом, некоторое движение в сторону большего разнообразия ассоциаций. То есть при движении от плюсового и нейтрального восприятия к «скорбному минусу» язык передачи ассоциаций становится богаче, индивидуальнее. Язык фрустрирующего сознания у респондентов оказался сформирован на более широкой ассоциативно-лексической платформе.

Последний вывод подтверждают не только аккордовые подсчеты по всему материалу, но и сквозной расклад по отдельным группам. Сравним: «красота» – 45/6 и 56/4, тогда как «тайна» – 70/32, 48/21, «психологический портрет» – 32/24, «эмоции» – 29/16 и 15/11, «искажение» – 21/15.

Высоко разнообразие литературных и искусствоведческих аллюзий: 18/7, 18/11, 7/6, 20/7.

Исследование четырехкомпонентной метафорической парадигмы продемонстрировало универсальные свойства выделенных метафор, что как раз и позволяет при их посредничестве обслуживать наиболее уязвимые, «роковые» стороны аутообщения.

Почему при описании процедуры и результатов ассоциативного эксперимента мы пользовались различными обозначениями: *слово*, *слово-стимул*, *лексема*, *метафора*? Такая будто бы «неряшливость» описания высветила для самих наблюдателей одну интересную особенность ассоциативного эксперимента, как представляется, весьма ценную и показательную.

Развитие лексикологии и семасиологии приучило к четкому размежеванию прямых и переносных значений, порой излишне четкому, тогда как МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ ассоциативного эксперимента как раз и заключается в том, что информанты воспринимают слово в свободном режиме и дают континуум словесного реагирования, отражающий цельность смыслового наполнения слова и взаимопереходы, взаимоиндукцию прямых и переносных смыслов.

Итак, для понимания полноты языка фрустрации помимо афористического фонда и соответствующих концептов целесообразно анализировать метафоры-символы. Мы выделили следующий градационный ряд метафор по нарастающей выражаемого ими негатива в

аспекте самоидентификации: портрет – зеркало – тень – зверь. Сравнение трактовок этих метафор в художественных текстах, во-первых, со словарными дефинициями, во-вторых, с данными проведенного ассоциативного эксперимента позволяет пронаблюдать универсализм и архетипичность ключевых слов-образов, возможность индивидуализации их восприятия, динамику самих образов в их соположении.

#### **§ 6. Обыденное восприятие фрустрирующей симптоматики: анкетирование и ассоциативный эксперимент**

В статье В.Б. Кашкина мы находим интересную подборку цитат: человек является и субъектом и объектом в сфере гуманитарных исследований (Harris 1980: 4-7), «Небесполезно вспомнить, что Л.В. Щерба призывал к более широкому использованию «внутреннего эксперимента» в языкознании (Щерба 1974: 32-33). Над кем же проводится в данном случае эксперимент, если не над наивным лингвистом, спрятым в глубинах души ученого-лингвиста? <...> Да и «каждый человек – по-своему – ученый» (Келли 2000:13)» (Кашкин 2002. 7).

В свете таких высказываний весьма симптоматично регулярное обращение лингвистов к показаниям «обычных носителей языка», к проведению анкетирования в сочетании с ассоциативным экспериментом. Целью нашего эксперимента было выявление не только общих, но и личных языковых предпочтений при интерпретации фрустрирующего симптома, душевного негатива. Испытуемым были предложены следующие вопросы:

##### **Анкета**

1. В каком возрасте Вы начали испытывать недовольство собой?
2. Какие ассоциации у Вас вызывают следующие слова (три ассоциации): ПОРТРЕТ, ЗЕРКАЛО, ТЕНЬ, ЗВЕРЬ.
3. Влияют ли окружающие Вас дома предметы на Вашу самооценку, отношение к себе, самоуважение?
4. О чем люди охотнее рассказывают, по Вашим наблюдениям: об успехах или о пережитых неприятностях?
5. Какие ассоциации у Вас вызывают следующие слова: СКУКА, ПОРОК, СТРАСТЬ, СТРАХ, СОВЕСТЬ, ИСКУССТВО.

6. Хватает ли Вам слов для выражения а) сильных негативных переживаний; б) переживаний тоски, скуки, апатии. Используете ли Вы для этого строчки из песен, стихов?

Укажите возраст, пол, род занятий.

«Анкета» представляет собой объединение чисто анкетных вопросов и ассоциативного эксперимента. Состав участников был представлен в § 2. Наиболее общие результаты проведенного «тестирования» на предмет фрустрирующей самоидентификации таковы.

Первый вопрос, хотя он нас действительно интересовал (младший школьный возраст укажут респонденты или же подростковый, подростковый или возраст юности) в определенной мере служил лакмусовой бумажкой, провокационным вопросом, тестом на правдивость. С одной стороны, вряд ли человек никогда не испытывал недовольства собой. А с другой, ответ на этот вопрос в какой-то степени задавал тон и всем остальным ответам. Если человек, как он пишет, был «всегда доволен собой», он стремился создать положительный образ, но тут же иногда проговаривался, и в 5-м пункте анкеты мы получали «тяжелые ассоциаты», показывающие, что респонденту знакомы такие состояния.

Студенты РАЗНЫХ ФАКУЛЬТЕТОВ, даже будущие психологи, не дали сколько-то различных ответов. Процент совпадающих реакций оказался значительно выше ожидаемого, и значительно выше, нежели у более взрослых информантов.

В каждом потоке встречались ЭКСТРАОРДИНАРНЫЕ языковые личности, ответы которых отличаются большим содержательным потенциалом, но сами экстраординарные личности оказывались сходными в своих реакциях, причем реакции эти оказались наиболее мрачными.

Рассмотрим подробнее реакции на каждый вопрос. В силу большого объема полученного материала мы разместили его следующим образом: расклад ассоциаций по ключевым метафорам ПОРТРЕТ, ЗЕРКАЛО, ТЕНЬ и ЗВЕРЬ уже был приведен выше в предыдущих параграфах. Вопросы снятия негатива и степени достаточности «языка фрустрации» в преломлении полученных экспериментальных данных будут изложены в следующем параграфе главы. Сейчас же мы

представим ассоциации на главные «фрустрирующие слова» в свете ранее исследованных на художественном материале концептов: СКУКА, ПОРОК, СТРАХ, СТРАСТЬ, ИСКУССТВО.

#### Ассоциативное поле концепта СКУКА (1112 реакций)

Одиночество 257, лень 134, тоска 78, апатия 57, «ничего делать», «ничем заняться», «ничего неделание» 56, усталость 44, сон 42, дождь 40, депрессия 39, неинтересно 38, серость 36, осень 35, дом 34, грусть 34, слезы 33, печаль 27, уныние 25, темнота 21, лекция 20, холод 18, обыденность 17, зима 15, нудно, занудство 12.

В силу того, что слово СКУКА стояло первым в списке, на него испытуемые дали большее число реакций. Показательна первая позиция в списке: одиночество (257 реакций!). Одиночество будет преобладать, займет первую позицию и при анализе концепта СТРАХ. Неожиданным оказалась ассоциативная связь скуки с домом (34 реакции). Чисто студенческие реакции – лекция (иногда с уточнением). Ожидаемый сезонно-погодный ответ – зима, дождь, холод, осень.

Общий вывод: в ассоциативном пространстве ФРУСТРАЦИЯ и СКУКА оказались весьма когерентными.

#### Ассоциативное поле концепта ПОРОК (997 реакций)

Грех 276, недостаток 115, слабость 74, запрет 72, бедность 63, сердце 59, искушение 49, предательство 34, ложь, обман 31, неблагоразумие 28, сердца 27, зависть 25, непреодолимый 24, наказание 20, развязность 19, секс 14, мысли 12, извращение 10, тайна 10, страсть 7, плохо 7, хитрость 6, Библия 4, подлость 4, пошлость 3, у всех бывает 3, что-то за рамками дозволенного 1.

Хотя порок и грех разные вещи: грех, скорее, результат порока, но такая реакция участников эксперимента вполне прогнозируема. Кстати, эксперимент, как и при трактовке слов ПОРТРЕТ, ЗЕРКАЛО, ТЕНЬ, ЗВЕРЬ, подтвердил справедливость зависимости: РАНГ – РАЗМЕР. На слово ПОРОК есть реакции (а в основном отвечали студенты!), обнаруживающие определенную мудрость, знание жизни (неблагоразумие, слабость, непреодолимый, тайна, у всех людей и т.п.).

Ассоциативное поле концепта **СТРАХ**  
(791 реакция, отказов от ответа – 27)

Одиночество 169, за близких 112, боль 94, боязнь 77, тоска 68, проступок 67, темнота 57, высота 42, опасность 41, ужас 38, неудача 34, потерять кого-либо 31, наказание 23, сессия 18, война 16, испуг 15, враг 12, робость 11, потерянности 10, насекомые 9, зубы 6, совесть 5, чужое влияние 3, вечный 2.

Ассоциативное поле концепта **СТРАСТЬ**  
(889 реакций, отказов от ответа – 22)

Любовь 224, порыв 112, женщина / мужчина 69, пламя 58, чувство 45, безумие 45, мания 43, красный цвет 42, желание 36, всепоглощающая 35, огонь 34, жгучая 24, характер 23, влечение 19, пылкость 16, порок 12, возбуждение 11, поглощение 8, секс 8, близость 5, огромный интерес 4, совесть 4, стремление к цели 1, неспособность сдерживать позитивное отношение 1.

Ассоциативное поле концепта **ИСКУССТВО**  
(851 реакция, отказов от ответа – 11)

Красота 315, творчество 75, талант 54, музей 39, культура 35, свет 33, живопись 31, портрет 25, прекрасное 24, художник 22, богатство 21, вдохновение 20, возвышенное, высокое 17, галерея 11, ценитель 10, изобразительное 14, духовное обогащение 2, дар 15, всё 14, музыка 13, духовность 13, мастер 12, поэзия 6, театр 6, деньги 5, антиквариат 4, С. Дали 3, скульптура 3, искусство жить 2, труд 2, литература 1, искусство говорить 1, рояль 1, орнамент 1, духовная энергия 1.

Искусство воспринимается исключительно с позиций красоты. «Моральной, этической компоненты» при первых, почти бессознательных, реакциях в ассоциативном реагировании вообще нет, но, что интересно и тревожно, нет и реакции «удовольствие».

Чувствуется запрограммированность, эдакий академизм в ответах. Нет ни одной реакции, что искусство способно снимать скуку,

фрустрацию, но при ответах на заключительный вопрос многие приводили строки из классических произведений (чаще всего М. Лермонтова!), указывали, что музыка, кинематограф помогают при сильных негативных переживаниях. То есть надо «закольцовывать» вопросы, один проверять другим и осторожнее подходить к оценкам ответов на один вопрос из серии вопросов.

Данные ассоциативного эксперимента, посвященного интерпретации говорящими ключевых метафор фрустрирующего ряда, свидетельствуют о реальности переживаемых феноменов, проявляющихся в саморазоблачении, заниженной самооценке, заигрывании с плохим в себе. Анкетирование и ассоциативный эксперимент дополняют проблематику языка фрустрирующей самоидентификации. Респонденты, с одной стороны, дают разнообразную палитру ответо-реакций, с другой, в этой картотеке данных хорошо просматриваются типичные черты трактовки таких, например, концептов, как СКУКА, ПОРОК, СТРАСТЬ, СТРАХ.

Теперь попробуем сравнить главных героев монографии: Печорина, Клина Самгина, Дориана Грея, Семираева (все они постарше «обычного студента», перешагнули «студенческий возраст», как и герои, стоящие за микрофрагментами других упомянутых выше романов, повестей, рассказов), попробуем их сравнить с участниками эксперимента, основную группу которых составляют юноши и девушки от 17 до 23 лет.

Имеем ли мы право соотносить «язык фрустрации» современной молодежи и «язык фрустрации» героев классических текстов?

Во-первых, в национальной русской культуре значимость книги остается высокой и многие студенты читали и «Печорина», и Оскара Уайльда, а значит, язык текстов влиял на язык молодых, восприимчивых потребителей художественного слова.

Во-вторых, «усадить» студентов для проведения серьезного опроса легче, чем по единичке собирать индивидуальные ответы респондентов других возрастных групп, хотя мы этим тоже занимались. Эффект соревновательности, когда рядом сидящий сосед тоже отвечает на вопросник, повышает качество ответов.

В-третьих и в-главных, студенты не так давно пережили период пубертата, тот самый переходный возраст, когда человек впер-

вые всерьез переживает недовольство собой, а значит, воспоминания о пережитом еще живы в сознании, что влияет на характер ответов.

Так, первый вопрос анкеты *В каком возрасте начали испытывать недовольство собой?* дал веер следующих ответов: НЕ ИСПЫТЫВАЮ НЕДОВОЛЬСТВА – 114. Из них с оттенком неуверенности – 6. Наиболее полный, обдуманый ответ: «как такового недовольства собой никогда не было, было неудовлетворение некоторыми своими качествами». ДРУГОЕ – 8: с того момента, как кое-какие вещи не стали получаться в жизни; в школьном; в девятьсот лохматом году, в возрасте 1507 лет 3 дней; сколько помню себя; это проявляется в любом возрасте, бывают периоды; не могу ответить на этот вопрос. Затрудняюсь ответить; в сознательном НЕ ПОМНЮ – 10. НЕ ЗНАЮ – 5.

Основная масса состоявшихся ответов на первый вопрос распределилась по шкале возраста следующим образом.

3 г. – 6, 4 г. – 1, 5 л. – 6, 6 л. – 2, 7 л. – 7, 8 л. – 11, 9 л. – 6,  
10 л. – 25, 11 л. – 16, 12 л. – 41, 13 л. – 72, 14 л. – 58, 15 л. –  
38, 16 л. – 35  
17 л. – 15, 18 л. – 10, 19 л. – 5, 20 л. – 1,  
22 л. – 1, 24 л. – 1, 25 л. – 1,  
30 л. – 1, 39 л. – 1,  
40 л. – 1, 46 л. – 1

Ответ «в подростковом (переходном) возрасте» встретился 19 раз. Мы приняли в качестве единицы условную цифру 13. БЕЗ ОТВЕТА – 38.

Прежде чем переходить к ответам на 3-й и 4-й вопросы анкеты, необходимо сделать одно уточнение, объяснить причины включения в анкету этих вопросов.

Проблему языка фрустрации мы решали по существу на материале «депрессивной лексики», то есть слов, обозначающих или выражающих эмоции страдания. Соответственно были рассмотрены четыре ключевые метафоры в их взаимосвязи и взаимоиндукции. Вместе с тем, самоидентификация бывает и со знаком плюс, и в тех же художественных текстах подчеркиваются такие способы самоидентификации, как 1) УМЕНИЕ РАССКАЗАТЬ О СЕБЕ (сюжетика жизни), 2)

ДОСТОЙНЫЕ, КРАСИВЫЕ, ДАЖЕ РОСКОШНЫЕ ВЕЩИ, ОКРУЖАЮЩИЕ «ЭГО».

«Почему-то человек не может жить без изображения жизни. Через свое воображение. Через сюжеты художественные и научные, общественные и интимные. Человек страшно самолюбив, а сюжет, а изображение жизни, как ничто другое, удовлетворяют его самолюбие. Да здравствуют сюжеты!» (Залыгин 2003: 104)

Интересную иллюстрацию этой мысли находим в романе М. Горького: «Все люди более или менее глупы, хвастуны, и каждый стремится хоть чем-нибудь подчеркнуть себя <...> Да, хвастаются и силою зубной боли, хвастаются несчастьями. Лютов – своим уродливым и неудачным романом, Иноков – нежеланием работать, Варавка – умением хватать, строить, богатеть. Писатель Катин явно гордился тем, что живет под надзором полиции. И все так» (Горький II: 192). А вот высказывание современного писателя: «Это было правдой, но говорить об этом было глупо. Иногда хочется похвастаться тем, что ты хуже, чем кажешься» (Фазиль Искандер. Муки совести, или Байская кровать).

С дорогими, роскошными вещами тоже не все просто.

«На современном рынке продаются и покупаются не столько сами товары, сколько те образы, которые за ними стоят, потому что, как для потребителя, так и для того, кто его оценивает, потребление становится формой представления себя другим» (Яценко 2005: 169).

Исследуя язык фрустрирующей самоидентификации на уровне обыденного сознания говорящих, мы столкнулись с опасностью, непозволительностью, некорректностью спрашивать информантов «только о плохом» и потому включили вопросы, касающиеся сюжеттики (нарратива продолженного разговора) и материальной стороны самоидентификации личности как феноменов снятия негатива (пп.3 и 4 анкеты).

**3. Влияют ли окружающие Вас дома предметы на Вашу самооценку, отношение к себе, самоуважение?**

Да – 280. Из них:

СТЕПЕНЬ ВЕРОЯТНОСТИ – 24: конечно, я отношусь к себе с большим уважением; наверное; может быть совсем чуть-чуть; может быть; в небольшой степени влияют да; наверное, да. Если мне ком-



фортно дома, я себя хорошо чувствую; безусловно; в каком-то роде да; да, всегда; отчасти – да; безусловно; может быть, когда плохое настроение; думаю, что да!; частично, хотя скорее всего да; думаю, да, хотя никогда об этом не думала; безусловно; конечно; конечно; может быть иногда; конечно же; отчасти; безусловно; естественно да; возможно.

**ЧТО ИМЕННО ВЛИЯЕТ:** 33: не все; да, влияют, люблю красивые вещи; да, каждый предмет по-своему влияет; да. Люблю порядок; влияют, но вещи старинные, не те, что у всех. И чтоб этих вещей было больше; да, если это редкие и дорогие вещи, самооценка почему-то растет; Если дома идеальный порядок, я чувствую себя неудобно. Мне намного легче при некотором хаосе; Стараюсь окружать себя приятными вещами; Конечно, ведь что-то из моих вещей – это я сама; некоторые – да, но не все; конечно, я окружаю себя только светлыми цветами интерьера; да, мир где я живу – отражение внутреннего «я». Люблю творческий беспорядок; да, если много цветов (не комнатных) – то высокая, если не убрано – понижается; да, влияют. Например: когда я на кухне или за пианино – у меня завышенная самооценка; некоторые из предметов да, а некоторые совершенно нет; да, например, у меня дома много зеркал, мне нравится на себя смотреть; да, влияют. Яркие, интересные предметы настраивают на позитив; безусловно; обои, фотографии, драгоценности; да. Зеркало; некоторые; конечно, чем больше зеркал, тем лучше; «мой дом – моя крепость», думаю, что мой дом – отражение моего я, дома мне хорошо; да, конечно, но не все предметы; только некоторые предметы; да, когда беспорядок, снижается настроение; да, но не все; они отражают мое состояние, вернее их состояние отражает мое (прибрано ли, как расставлено); да. Предметы могут улучшить мое самочувствие и настроение (картины, сувениры); да. Красивое окружение – красивый внутренний мир; да, стараюсь окружать такими предметами, которые поднимают настроение; да влияют, хорошее, присутствует; да, они влияют на мое настроение; да. Мебель, обои. Хотела бы изменить (цвет).

**ОЦЕНКА:** 4: к сожалению, да; да, причем отрицательно, но потому что не знаю; влияют. Все, что окружает меня дома, помогает

мне самоутвердиться; влияют. Иногда положительно, иногда отрицательно.

**НАСКОЛЬКО, В КАКОЙ СТЕПЕНИ И КОГДА – 22:** Незначительно; да, очень; влияют, но в разных количествах; активно влияют; частично; в зависимости от настроения; иногда; иногда; частично; в некоторой степени; в небольшой мере влияют; в меньшей степени, главное самонастрой и внутренний настрой; отчасти; так чуть-чуть; очень слабо; иногда, но редко; иногда; да, очень; очень влияют; да, очень; очень сильно влияют; да, на 96 %.

**НЕТ 199.** Из них:

**СТЕПЕНЬ ВЕРОЯТНОСТИ:** нет, абсолютно; ни в коей мере нет; собственно, нет; нет!; мне кажется, нет; ничего не влияет нет.

**СТЕПЕНЬ ВЛИЯНИЯ:** скорее нет, чем да; почти нет.

**ПРИ КАКОМ УСЛОВИИ, ЧТО ВЛИЯЕТ:** в большинстве случаев – нет; только в присутствии людей из более благоустроенного мира (нет); некоторые из предметов да, а некоторые совершенно нет; нет (иногда, когда плохое настроение); нет, не влияют, но влияет цвет на мое настроение; чаще всего нет, но иногда бывает; нет, дома чувствую себя комфортно; дома – нет. Погода, одежда и грязная голова – влияют.

**НЕ ВСЕГДА 6.**

**ДРУГОЕ – 3:** окружающая среда влияет на настроение; скорее это я влияю на то, что меня окружает, подбирая эти вещи; после проблем на работе не вижу ничего.

**БЕЗ ОТВЕТА 13**

В отличие от Печорина, Дориана Грея, Жана Дез Эссента современные молодые люди слабо пользуются возможностью снятия депрессивного синдрома за счет изменения обстановки или личных аксессуаров в лучшую сторону. Это, как и тоска, скука, тоже наследие национальных стереотипов. Долгие годы, если не сказать: веками материальное противопоставлялось духовному, расценивалось как стяжательство, бездуховность, хотя существовало и существует и иное

мнение об антропоцентричности личных вещей, об их не только «предметной» необходимости. Об этом писали философы И.А. Ильин, Н.А. Бердяев. Современный поэт Дмитрий Пригов в одном из интервью признавался, что не выбрасывает даже свои детские игрушки, жалеет вещи («Куда им идти? Родителей у них нет...»).

Обратимся к ответам на 4-й пункт анкеты. Рассказ о неприятностях как форма снятия негатива.

**4. О чем люди охотнее рассказывают, по Вашим наблюдениям: об успехах или о пережитых неприятностях?**

**ОБ УСПЕХАХ – 217**, из них: чаще об успехах: 5; больше об успехах 1; об успехах (большинство) 1; об успехах чаще всего 1; чаще об успехах; больше об успехах; об успехах, порой даже мнимых, так как каждому, наверное, хочется, вырасти в своих глазах и вызывать тайную зависть 1.

**СТЕПЕНЬ ВЕРОЯТНОСТИ: 11**: Думаю, об успехах 1; Скорее всего, об успехах 1; Скорее об успехах 1; я считаю, что люди рассказывают охотнее о своих успехах; мне кажется, это об успехах; конечно, об успехах; практически всегда об успехах; скорее об успехах, если любят хвастаться; охотнее об успехах; конечно об успехах; скорее об успехах; о победах над неприятностями 1; об успехах и достижениях; об успехах, хотя бы похвастать; об успехах в личной жизни; о неприятностях и мнимых успехах 1. **В основном об успехах**: зависит от людей, но в основном об успехах; 50/50. Все зависит от темперамента человека. Скорее об успехах; смотря какие люди, но, скорее всего, больше об успехах; зависит от ситуации, но больше об успехах; это зависит от человека, но охотнее об успехах.

**О НЕПРИЯТНОСТЯХ 190**, из них:

**СТЕПЕНЬ ВЕРОЯТНОСТИ: 2**: Конечно о неприятностях 1; на мой взгляд, о пережитых неприятностях 1. **Чаще**: больше о пережитых неприятностях 1; о неприятностях (особенность России) 1; о пережитых неприятностях. Чтобы чувствовать себя героями, участниками жизненных драм, сюжетов 1; я думаю, что большинство людей настроены на негатив, поэтому вся жизнь у них и проходит в неприятностях 1; о неприятностях, но после того, как поделится успехом 1; о

пережитых неприятных событиях 1; если неприятности закончились в пользу говорящего, то о них 1; ошибки и неприятности 1; плачутся о проблемах и о том, что нет денег 1; о неприятностях, чтобы их пожалели (но не все) 1; о неприятностях и мнимых успехах 1; о неприятностях. Успехи у всех на виду 1. **В основном о неприятностях:** о пережитых неприятностях, но в большей степени зависит от человека; зависит от человека, но чаще о неприятностях; зависит от личности человека: те, у кого нет успехов, зациклены на неудачах, неприятностях; это полностью зависит от человека и уровня общения с ним.

**БЕЗ ОТВЕТА 19**

**В РАВНОЙ СТЕПЕНИ ОБО ВСЕМ 47.** Из них: я бы сказала что поровну; ; наверно одинаково; мне кажется, и о том, и о другом; я думаю в равной степени и о том и о другом; приблизительно равноценно; и о том, и о другом, в зависимости от времени; и о том и о другом, но в большой степени об успехах; мне – обо всем; обо всем пережитом; большинство говорят на нейтральные темы. В остальном – в равной степени; и о том, и о другом. Смотря какие неприятности; все понемножку; 50/50 – 4; об успехах; о пережитых неприятностях – 3.

**СТЕПЕНЬ БЛИЗОСТИ АДРЕСАТА 4:** об успехах, а близким, друзьям – неприятностях 1; близкие обо всем, остальные по настроению 1; близкие люди говорят обо всем 1; с разными людьми говорят о разном 1; о переживаниях 1.

**ГЕНДЕРНЫЙ ПАРАМЕТР 2:** об успехах – мальчики, о неприятностях – девочки 1; мужчины не плачутся 1.

**В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ЧЕЛОВЕКА 20,** из них: **В равной степени:** это зависит от человека; думаю, так же часто об успехах, как и о неприятностях; и об успехах и о неприятностях, зависит от человека и взаимоотношений.

## **§ 7. К проблеме биполярности «двойника»: языковые лакуны**

Хотя мы пытались исследовать язык как средство выражения симптомов фрустрирующей самоидентификации, в завершающей части

исследования мы вынуждены признать и подчеркнуть, что ЯЗЫКА ВСЕГДА НЕ ХВАТАЕТ, и особенно остро это чувствуется в ситуациях страдающего эго.

«Человек живет словами, и надо знать, в какие минуты психологической жизни у кого из нас какие найдутся слова», – советовал (полагаем, что не только и не столько писателям!) Н.С. Лесков.

«Дикарь проживает в вечных сумерках разума, не найдя подобия в звуках ничему из того, что видел, нюхал, слышал. Слова для человека – как мост, переброшенный через бездну событий. Не умея выстроить мост, дикарь навсегда канет в бездне впечатлений» (Знание – сила. – 2003. – № 8. – С.113).

М.К. Мамардашвили писал о ситуации безъязычия, «когда возникли какие-то состояния, которые искали разрешения в языке и до сих пор не нашли его. Скажем, не случайно у раннего Маяковского проскакивает строка: «улица корчится безъязыкая» (Мамардашвили 2000, 228).

Культуролог и переводчик Б. Дубин подчеркивает: «Язык – оптика, через которую мы смотрим на мир, инструмент познания и овладения реальностью. Эта метафора слишком точна, чтобы быть только метафорой. Если инструмент подводит, человек остается как бы один на один с новой, непознанной и пугающей реальностью: неназванное вроде бы не существует и с ним поэтому ничего нельзя сделать; но оно все-таки существует и требует решений и действий. Такова ситуация, которую можно назвать безъязычие. <...> Очень редко услышишь глубокое, неординарное. Я не претендую на каждодневную порцию открытий, но хоть какой-то новый поворот, подход, что-нибудь просто привлекающее взгляд и мысль. Странное болтливое безъязычие» (Дубин 1998: 39).

«Мы живем набитые сверх всяких возможных мер впечатлениями, о которых прямо мы ничего не можем рассказать. Это относится не только к нашим ранним детским бесформенным впечатлениям, но и ко всем прочим, которые прошли через нашу жизнь «не представившись». Если что-то совсем непредвиденное извлечет впечатление, давно уже ставшее нашей неотъемлемой частью, нас больше всего поразит то, что мы каким-то колдовским образом не знали его по имени» (В. Домогацкий. Кладовка // Новый мир. – 1992. – № 3. – С. 33).

Что показало в этом плане проведенное анкетирование? (Впрочем, на этот вопрос частично дает ответ и ассоциативный эксперимент по восприятию ключевых метафор). Итак,

**6. Хватает ли Вам слов для выражения сильных негативных переживаний?**

**ДА – 350.** Из них:

**СТЕПЕНЬ УВЕРЕННОСТИ:** 35: Вполне 2; абсолютно (хотя делаю это редко); да, хотя использую крайне редко; их бывает очень много; да, всегда; да, сполна!; ужас, кошмар ; ужас, как же так? ; Да, более чем достаточно; Да, в рамках приличия; да, почти всегда; всегда и очень много; да, очень много; очень даже хватает; да, конечно; еще как; да!; да, всегда хватает; да, но не использую их; более чем; в основном да, но иногда можно применить жестикуляцию; всегда; предостаточно; да, но не всегда; почти всегда; вполне; конечно; если хорошо поискать; ох как хватает!; почти всегда; да!!!; хватает почти всегда; конечно; да, всегда; да, иногда.

**НЕНОРМАТИВНАЯ ЛЕКСИКА:** 4: хватает, но некоторые из них нельзя употреблять; изощренная ненормативная лексика; да (... выражения); да, чаще ненормативные.

**НЕТ –122.** Из них: зависит от переживаний, чаще нет; нет, сомневаюсь; нет (сразу плачу); нет «Пусть мне будет хуже!»; нет!; иногда не хватает; нет, не хватает; нет, жестикулирую; иногда не хватает 2; иногда нет; литературных – не хватает; неее.

**НЕ ВСЕГДА 11.**

**НЕ ЗНАЮ 3.**

**ДРУГОЕ:** 5: стараюсь не выражать; больше звуками; эти выражение ругательные, прошу ко мне не применять; хватает звуков; звуки!!!

**БЕЗ ОТВЕТА 9.**

**Хватает ли Вам слов для выражения переживаний тоски, скуки, апатии?**

**Да – 279.** Из них: их не нужно вслух выражать (да); да (никогда не делаю); да, хотя редко испытываю это; да (но стараюсь побыть в

тишине); да, но в такие моменты нет желания разговаривать вообще; обычно хватает; да!; вполне, но некому выразить; еще как; достаточно; иногда сдерживаю в себе; да, их нужно очень мало; если хорошо поискать; почти всегда; есть немного.

**Нет – 155:** нет – «лечь на дно»; бывает что нет; нет, не хватает; не очень; скорей нет, чем да; слов нет, одни эмоции; почти.

**НЕ ВСЕГДА – 25:** зависит от моего состояния. Не всегда.

**ИНОГДА – 13:** иногда не хватает.

**НЕ ЗНАЮ – 3:** не знаю, не выражал.

**БЕЗ ОТВЕТА – 10.**

**ДРУГОЕ:** не люблю об этом говорить; в этом случае я молчу; вздохи и взгляды; обычно переживаю молча; чаще при переживании этих состояний не хочется говорить; не бывает такого; эти выражения ругательные, прошу ко мне не применять; это не нужно выражать; смотря в какой ситуации; молчу 2; для этого не нужно много слов, достаточно выражения лица; молчание 3.

Любопытная ситуация: с одной стороны, избыточные в продаже и в библиотеках сборники афоризмов по всем темам, на любой вкус, с юмором и без него, а с другой – дефицит афоризмов, цитат-подсказок, личных лозунгов поведения. В чем здесь дело?

Не простой вопрос: почему одни высказывания становятся крылатыми, тогда как никем не востребованное множество других пребывает в тени? «Теоретически острым, принципиальным является вопрос о том, как тот или иной фрагмент текста приобретает качества цитатности, то есть в силу каких причин он «получает право» представлять текст-источник или какие-либо его части, каковы типы взаимодействия цитаты со своим прежним контекстом» (Лысикова 2005:43).

«Это вообще очень сложный вопрос: что мы чтим? Память поэта или 40-50 расхожих слов и выражений, которыми по его милости владеем? Но эти фразы составляют нашу духовную жизнь, мы как бы самостоятельно плаваем лишь между этими фразами, которые в нас насадила литература, между предложениями Пушкина, Грибоедова, Горького, Толстого, Достоевского, Крылова», – подчеркивает С.Есин (Наш современник. – 2005. – № 1).

«А был ли мальчик?». Знаменитая горьковская фраза, помогавшая снимать стресс и ставшая знаком всего романа. Таким фразам нужна и зашифрованность, и внутренняя острота, и краткость, и некоторый «стаж» личного использования. И еще этим фразам нужна КРАСОТА ИНТЕРПРЕТАЦИИ. Приведем не самые известные примеры из поэзии Иосифа Бродского<sup>7</sup>.

1. *Право, чем гуще россыпь / черного на листе, / тем безразличней особь / к прошлому, к пустоте / в будущем... (т.3, с.184).*

2. *[Туллий:] ...Здесь, где изгнанник живет вместе с изгнаньем своим... (т.7, с.260).*

3. *Бессонница. Часть женщины (т.2, с.420).*

4. *Преувеличен внутренний наш мир, / а внешний соответственно уменьшен (т.2, с.260).*

5. *Хотя того, что мне известно, / достаточно, чтобы сойти с ума (т.2, с.298).*

Механизм аутовоздействия приведенных цитат различен. Собственно, подсказка дана только в первом отрывке (сочиняй свое и ни о чем не думай, творчество тебя же защитит). В последнем, пятом примере, способна успокоить явная гипербола. Красиво и ритмично обыграно страдание во втором отрывке (изгнанник живет вместе с изгнаньем своим). Во втором и третьем предложениям сделана ставка на ПРЕЦЕДЕНТ (не ты первый такое переживаешь). И, наконец, в четвертом выражена афористичная точность опасности преувеличения внутреннего.

Трудно подобрать аутоформулу, еще труднее ее популяризировать, однако все наши проблемы стоят того, чтобы найти им достойное слово.

Острая для молодого сознания проблема биполярности двойника требует значительного резерва языкового осмысления. «Цветущая сложность» (К.Леонтьев) жизни налагает целый ряд обязательств на достаточность языка отражений этой жизни во всем блеске неизбывных, но плодоносных ее противоречий.

<sup>7</sup> Бродский И.А. Сочинения в семи томах. – СПб., Пушкинский фонд, 2001. Том 2. Стихотворения 1964-1971 – 440 с.; Том 3. Стихотворения 1972-1986 – 312 с.; Том 7. Эссе. Статьи. Интервью. Драматургия. – 344 с.



## **Заключение. ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЯЗЫКА ФРУСТРАЦИИ**

Сущность проведенного исследования состояла в том, чтобы в научный оборот ввести и на материале художественных текстов разработать понятие фрустрации с его центральным звеном, ядром, осью – фрустрирующей самоидентификацией.

Произведения известных писателей XIX-XX вв. рассматривались в связи с этим как лингвохудожественные свидетельства психофизиологических процессов, что позволило расценивать заведомый самооговор, эпатаж и другие негативные речевые проявления как составную часть динамики развития творческой натуры.

Была разработана и апробирована модель лингвистического описания сложных состояний личности через триаду: АФОРИЗМ – КОНЦЕПТ – МЕТАФОРА.

Были рассмотрены ключевые для процедуры фрустрирующей самоидентификации метафоры: ПОРТРЕТ, ЗЕРКАЛО, ТЕНЬ, ЗВЕРЬ, а также обобщены результаты проведенного эксперимента по выявлению скрытых, темных сторон диалога человека с самим собой. Обозначив своего рода исследовательские точки в пространстве книги, охарактеризуем результаты нашего наблюдения над языком фрустрации.

В общей системе проявлений творческого начала языковой личности важное место занимает процесс самоидентификации как уяснения значимости собственной личности в условиях современного социума для решения национально значимых задач, для максимальной реализации заложенного потенциала. Вместе с тем одной из форм проявления самоидентификации является фрустрирующая самоидентификация. Под фрустрирующей самоидентификацией мы понимаем стремление субъекта изображать себя хуже, чем он есть на самом деле, предаваться негативным и агрессивным эмоциям, вступать в не всегда осознаваемый диалог с темными сторонами своей психики. Этот психологический феномен не может не иметь специфической проекции в развитом национальном языке, поиск которой составил гипотезу данного исследования.

Феномен фрустрирующей самоидентификации отразился в творчестве таких писателей-классиков, как М. Лермонтов, М. Горький,

О. Уайльд. Из современных писателей в этом плане интересен автор «романов фрустрирующего сознания» С. Есин. Художественный текст может давать ценный материал как для постановки, так и для разработки проблем языка фрустрирующей самоидентификации. «Темные стороны» личности, о которых так впечатляюще писали в своих произведениях О. Уайльд и М. Лермонтов, М. Горький и С. Есин, – это та самая реальность, с которой вынуждены считаться психологи, педагоги, политики, демографы, лингвисты в процессе своей профессиональной деятельности, но также вынуждены считаться практически все носители языковой культуры, хотя в максимальном напряжении эта проблема касается наиболее творческих, одаренных людей.

Заслуга четырех проанализированных авторов (О. Уайльда, М. Лермонтова, М. Горького и С. Есина) заключается в том, что каждый из этих писателей внес, как мы пытались показать, весьма и весьма существенный вклад в развитие языка фрустрирующей самоидентификации, в преодоление опасного по своим последствиям безъязычия. Сходным, объединяющим началом разработки такого языка стало само направление развертывания авторских интерпретаций: афористика – микроконцептосфера – метафорика. Такое направление анализа материала: от афористики через репрезентанты концептов к метафорике – позволяет лингвистически объемно рассмотреть становление самоидентификации вплоть до создания целостного аутообраза, а также рассмотреть развитие фрустрирующего синдрома.

Концептами, вербализация которых направлена на отражение состояния фрустрации, в художественном тексте обычно становятся концепты: СКУКА, ПОРОК, СТРАСТЬ, СТРАХ, СОВЕСТЬ. Триаду концептов, значимых для идентификации главного героя декадентского романа, образуют концепты: МУЧЕНИК – ФАВОРИТ – ПОЗЕР.

Подход к самоидентификации языковой личности через «отрицательный материал» саморазоблачений требует разработки соответствующих методик и для вскрытия метафорического кода. Представляется интересным выделение градуального ряда ключевых метафор и их толкования героем художественного текста. Это такие метафоры, как ПОРТРЕТ – ЗЕРКАЛО – ТЕНЬ – ЗВЕРЬ.

Данные ассоциативного эксперимента, посвященного интерпретации носителями языка лексем, вербализующих некоторые концепты и ключевых метафор фрустрирующего ряда, свидетельствуют о реальности переживаний, проявляющихся в объемной самоидентификации, включающей феномен саморазоблачения, заниженной самооценки, а также подтверждают частичное совпадение вербальных реакций с аналогами художественных текстов.

Краткий «отчет о проделанной работе» дополним теперь несколькими признаниями методологического характера и наброском перспектив дальнейшего исследования темы.

Только ближе к концу или даже по завершении работы становится понятной ее истинная методология, то есть схема преодоленных и так и не преодоленных трудностей, несовершенных и совершенных ошибок, некоторые из которых заведомо обеспечены уже самой формулировкой темы исследования. Так, подзаголовок монографии «Язык фрустрации: М. Лермонтов, М. Горький, О. Уайльд, С. Есин» требовал равновесного внимания к каждому из четырех авторов, но вместо четырехвершия композиции у нас получилось разработка материала по нарастающей – к Оскару Уайльду. Анализ романа этого писателя стал кульминацией всего изложения. Далее пошло резкое снижение – к современным авторам. Покажем это на двух условных рисунках.



Так написалась книга, но такая неравносность частей по мере написания стала придавать и некоторую цельность движению мысли, парковке всего материала, тем более что в свете исследуемой проблематики авторы хорошо перекликались.

Вместе с тем мы стремились к равновесности исследования всех трех выделенных частей концептуальной схемы, то есть АФОРИЗМОВ, КОНЦЕПТОВ, МЕТАФОР, и равновесности исследования градуального метафорического ряда: ПОРТРЕТ, ЗЕРКАЛО, ТЕНЬ, ЗВЕРЬ.

Что касается первой схемы, то поначалу мы строго следили, чтобы вместо термина «концепт» в «языковом ряду» (афоризм, метафора) стояли такие слова, как *репрезентанты концепта; лексемы, вы-*

*ражающие концепт, ядерное слово* и т.п. Впоследствии, однако, мы отказались от такого загромождения, прекрасно понимая при этом, что «концепт» образование сугубо ментальное. То есть в книге мы иногда употребляем этот термин с метонимическим переносом, называя концептом также совокупность слов, его репрезентирующих в языке и тексте. Это первое.

И второе признание. Говоря о концептосфере того или иного романа или концептосфере в сознании того или иного участника эксперимента, мы поначалу употребляли более точный термин: МИКРО-КОНЦЕПТОСФЕРА, понимая, что «концептосфера» – это уже уровень менталитета нации. Но потом и от этого трехкорневого и по внутренней форме не подходящего термина («микрoконцептосфера» для языковой личности совсем не микро!) мы отказались в пользу более естественного обозначения «концептосфера».

Что касается второго ряда: портрет, зеркало..., то и здесь нас подкарауливала одна опасность, о которой 20 декабря 2006 года в своем выступлении в качестве официального оппонента на защите докторской диссертации в Белгородском государственном университете хорошо сказал академик Виктор Алексеевич Виноградов: сейчас в живой лингвистике наблюдается расширение объекта исследования. Не остается области, где бы не было лингвистов! А ведь это признак, что что-то не в порядке. Задается тема, например описание кличек собак, а начинается описание собак – взмах! <...> Любой кинолог найдет ошибки в таком описании...

Мы заметили опасность соскальзывания в описание самого предмета, когда анализировали символику портрета и зеркала, тени и зверя.

Только завершив работу, понимаешь, как ее надо было делать. Вот еще одно признание. Журналисты, как известно, предпочитают экспромты, любят экспресс-опросы. Это неплохо, но вместе с тем, в то же время иногда ловишь себя на мысли: интересно, а как бы ответил тот же интеллигентный человек, если бы у него была возможность хорошо подумать и взвесить каждое слово, транслируемое сейчас на всю страну.

Аналогичный перекоc в сторону экспресс-информации, экспресс-реакции проникает и в технологию научного знания. Какие ответы

мы бы получили в ходе анкетирования и проведения ассоциативного эксперимента, если бы у наших информантов было бы время подумать и дать лично выверенный, точный ответ?

Полагаем, что в перспективе необходимо сочетать молниеносное реагирование с максимальным обдумыванием ответов, но для последнего варианта нужно менять и технику проведения опроса.

Мы понимаем, что все эти признания носят несколько фрустрирующий, покаянный характер, но посчитали нечестным, завершая книгу, утаить их от уважаемого читателя.

Охарактеризуем теперь перспективы дальнейшего изучения языка фрустрации.

1. Данная монография отнюдь не подводит черту под исследованием лингвистики фрустрирующего синдрома у выбранных четырех авторов. Это тем более актуально, что на научной конференции в Нижнем Новгороде немецкий исследователь Кнегге Армен поставил вопрос о РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ личности и творчества М. Горького. То же самое мы могли бы сказать и о личности Оскара Уайльда. М. Лермонтов нередко пребывает «в тени А.С. Пушкина» и тоже требует РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ. Но даже если не касаться личности и судьбы, то надо подчеркнуть, что в творчестве писателей «язык фрустрации» представлен далеко не только в исследованных нами романах.

Феномен фрустрирующего сознания можно в перспективе проанализировать на материале драматургии М. Горького, в других произведениях М. Лермонтова и О. Уайльда. Не исключено, что откроются новые проблемы и станут ощутимее новые импульсы для их решения.

2. Может получить дальнейшее развитие ТЕОРИЯ АУТОФОРМУЛ. Кстати, их можно назвать и аутолозунгами. Раз принятые – они не обсуждаются. Они стимулируют действие и поведение.

По романам М. Лермонтова, М. Горького, О. Уайльда, С. Есенина мы пытались показать, как главные герои романов борются с депрессивными синдромами (так называемая «защита афоризмами»). Согласимся, что проблематика снятия негатива языковыми практиками и ресурсами языка (языков!) требует самой серьезной проработки и отдельной книги. Практика нейролингвистического программирова-

ния содержит столь весомую филологическую компоненту, что филологам, со своей стороны, тоже целесообразно внести свою лепту в лингвопсихологическую коррекцию языковой личности.

Приведем рассказанную нам в 2004 году на отдыхе под Туапсе ситуацию. Преподаватель Белгородского университета, профессор Татьяна Васильевна Самосенкова вспомнила, как в один прекрасный день подвела дочь к большому портрету прабабушки-дворянки: «Посмотри хорошо! Это ты в прошлом!». В этой ситуации скрещивается целый ряд понятий, о которых мы писали в этой своей книге: самоидентификация и аутообраз, символика и «тайна» портрета, близкая к афоризму формульность мысли и способ снятия негатива.

Дефицит подобных аутоформул может вызывать стойкое ощущение языковых лакун, нехватки языка при всем его богатстве. Теория аутоформул – сугубо филологический ракурс в психологии личности, хотя современное гуманитарное знание склонно отдавать на откуп психологии едва ли не все проблемы, и только повсеместно провозглашаемый сейчас ПРИНЦИП АНТРОПОЦЕНТРИЗМА защищает право на исследование психологических аспектов на территориях других наук.

3. Целесообразно различать феномен реальной фрустрации и фрустрации художественной, отраженной в том или ином авторском тексте. В нашем исследовании речь шла прежде всего о текстовой форме воплощения фрустрирующей самоидентификации. Текстовая форма, действительно, оказывается яркой, насыщенной материалом, «говорящей» и на подтекстовом, и на интертекстуальном уровне. Однако такие жанры, как письма, дневники, записки, интервью, исповеди, автобиографии, могут содержать (и содержат) свидетельства фрустрации, реально переживаемой талантливым человеком. Это также может составить тему отдельного исследования. Мы брали жанр классического романа как наиболее яркое воплощение художественности слова (и художественности открытия), но вполне возможно еще и иножанровое исследование языка фрустрации, привлечение литературы non-fiction.

4. Интересно «собрать урожай» с разговорного дискурса: как сами говорящие преодолевают состояние фрустрации. (В нашем эксперименте ответы на подобный вопрос были слишком схематичны, по-

видимому, из-за обилия других вопросов в анкете и объемных, причем посягающих на недра души заданий «на ассоциации»).

Конечно же, львиная доля приемов уменьшения внутреннего зла напрямую не будет связана с языком: сходить в гости, почитать, съесть что-нибудь вкусненькое, сменить обстановку (и в значении «переставить мебель» и в значении «попутешествовать»). Но среди всего этого могут и должны встретиться языковые клише – никем не собираемые, но имеющие огромную ценность для всех членов социума. «Совершенно неслучайно в последнее время интерес лингвистов обратился в сторону так называемой индивидуальной дифференциации языка. Складывается особое направление – микролингвистика, основным понятием которой стала языковая личность как предел социальной дифференциации языка» (Литус 2004: 13).

5. Отдельной большой темой исследования в рамках данного направления может стать язык фрустрирующей самоидентификации на материале поэтических текстов. Однако направление поиска тогда будет, по-видимому, противоположным: от метафорики через микроконцептосферу к поэтическим, риторическим «формулам преодоления» или «формулам осознания» страдающего «ego». Поэтическое искусство способно выступать «средством культивирования языкового сознания» (Ута Тейлор-Вивер).

6. Между личностными свидетельствами фрустрирующей самоидентификации и художественными текстами, отражающими этот феномен, располагается зона публицистического дискурса, в котором подчас достаточно глубоко исследуются причины «национального самонедовольства».

Из современных писателей своего рода лидером в этом направлении является В. Пьецух. Писатель исследует причины пьянства и тоски, агрессии и лени и приходит к весьма горьким, болезненным обобщениям. «Кроме того, русской натуре свойственна одна загадочная черта: наш соотечественник почему-то, как правило, не удовлетворен, причем глубоко, даже оскорбленно неудовлетворен своей профессией и судьбой» (Дневник читателя // Октябрь, 1999, № 11. – С. 108). «А может, это наша российская болезнь – такая депрессивная перевозбужденность?» (День писателя // Новый мир. – 1999. – № 4. – С. 56). Феномен фрустрирующей самоидентификации в публи-

цистическом дискурсе также нуждается в отдельном изучении и описании. И вот почему. Доступность и распространенность средств СМИ делает публицистическое слово аккордовым. Любое яркообразное заявление отрицательного характера начинает тиражироваться и забивать и художественное слово с его тонкостью, смысловой объемностью, и разговорное слово с его выношенностью, апробированностью, проверенностью. Этот эффект забивания иностилевых «формул жизни» целесообразно освещать широким народным массам. Наука, в том числе филология, призвана помочь человеку, постоянно сталкивающемуся со злом «изнутри».

Расскажем об эксперименте... про бусинки. Испытуемым предлагались диски с наклеенными разноцветными бусинками и каждого просили определить, какие он считает красивыми, а какие некрасивыми. Например: черная и красная бусинки, розовая и зеленоватая, желтая и серебристая и т.д. Более субъективный эксперимент трудно себе даже вообразить. И что же? Теоретически соотношение красивых и некрасивых должно было быть равным, 0,5 – 0,5, но при достаточно больших, то есть репрезентативных опросах положительные решения всегда преобладали. Получалось так называемое «золотое сечение»: красивых дисков 0,6, некрасивых 0,4.

Это значит (разовьем идею эксперимента!), что из восьми сюжетов информации пять (не менее пяти!) должны быть позитивными. Так устроен наш мозг. Но поскольку журналистам сейчас не до позитива (терракты, аварии, ураганы, криминал), то роль филолога-прикладника, филолога, не чурящегося социальных практик, может быть расширена сейчас за счет необходимости, исследуя «минусы» самонидентификации говорящих, учить укреплять «плюсы».

Такая внедренческая стратегия может составить ведущую современную стратегию филолога-профессионала. Предупредим здесь и об опасности излишнего размежевания полюсов эмоций. Не отмахиваться от душевных «минусов», «провалов», страданий, а понимать их неизбежность, уважать «законное место» в душе и депрессии, и агрессии, многосторонне это все исследовать – только в этом случае будет гарантирован успех работы и над языковым позитивом, или, что то же самое, языковым идеалом.



## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

**Автоинтерпретация:** Сборник статей / Под ред А.Б. Муратова, Л.А. - Иезуитовой. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1998. – 208 с.

**Айхенвальд, Ю.** Этюды о западных писателях. / Ю.Айхенвальд. – М. : «Научное слово», 1910. – 247 с.

**Алексеев, М.П.** Русско-английские литературные связи. Литературное наследство / М.П. Алексеев. – М., 1982.

**Антология концептов:** В 2 тт. / Под ред. В.И.Карасика, И.А.Стернина. – Волгоград : Парадигма, 2005. Т.1 – 348 с.; Т.2 – 356 с.

**Артюшков, И.В.** Внутренняя речь и ее изображение в художественной литературе: На материале романов Ф.М.Достоевского и Л.Н.Толстого / И.В.Артюшков. Дисс. д-ра филол.наук: 10.02.01 – русский язык. – М., 2004. – 511 с.

**Барабанов, Е.** Зеркало и окно. Художественные авангарды Запада и России: различия оптиковизуальных кодов. <http://azbuka.gif.ru/critics/zerkalo-okno/>

**Бельй, А.** Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 525 с.

**Бердяев, Н.А.** О самоубийстве (психологический этюд) / Н.А.Бердяев // Психологический журнал. Том 13. 1992. – № 2. – С.96-106.

**Бердяев Н.А.** Режим доступа: [http://www.vehi.net/berdyayev/filos\\_svoib/07.html](http://www.vehi.net/berdyayev/filos_svoib/07.html)].

**Бирюков, В.** Сплин. Из «Диалектических экзерсисов на русскую тему» // Новый мир, 2006. – № 3. – С. 122-129.

**Богданов, К.А.** Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры XVIII – XIX веков. / К.А.Богданов. – М. : ОГИ, 2005. – 504 с.

**Болдырев, Н.Н.** Когнитивная семантика / Н.Н. Болдырев. – Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2002. – 123 с.

**Болотнов, А.В.** К вопросу о концепте хаос в русской картине мира / А.В.Болотнов // Культурные концепты в языке и тексте. Сб.научн.трудов. Вып. 2. Научн.редактор – Н.Ф.Алефиренко. – Белгород : Изд-во Белгородск.гос.ун-та, 2007. – С.85-91.

**Большаков, О. А.** Человек и его двойник. – СПб. : Алетейя, 2001. – 288 с.

**Борхес, Х.Л.** Слепота / Хорхе Луис Борхес // Знание – сила. – 1993. – № 1. – С.88-93.

**Брюсов, В. О.** Уайльд «Замыслы», «Портрет Дориана Грея» / В.О.Брюсов // Золотое руно. № 7-9. Сентябрь 1906. – С. 176-177

**Бутенко, Е.Ю.** Концептуализация понятия «страх» в немецкой и русской лингвокультуре. Автореф.дис. ... канд.филол.наук. 10.02.20 – сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание. Тверь, 2006.

**Бэрон, Р., Ричардсон, Д.** Агрессия / Р.Бэрон, Д.Ричардсон. – СПб. : Питер, 1997. – 336 с.

**Вдовин, Г. В.** Становление «Я» в русской культуре XVIII века и искусство портрета: Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. – М., 2004. – 184 с.

**Выготский, Л.С.** Избранные психологические исследования / Л.С.Выготский. – М., 1956.

**Выготский, Л.С.** Мышление и речь. / Л.С. Выготский. – М. : Лабиринт. – 2005. – 352 с.

**Гагарина, Л.С.** Вертикальный контекст речи (к проблеме СФЕ, содержащего несобственно-прямую речь) / Л.С. Гагарина. Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 – романские языки. – Архангельск, 2003. – 185 с.

**Гадамер, Г.Г.** Теория «опыта». // Цит. по: Реале Дж. Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. – СПб : ТОО ТК Петрополис – Т.4, 1997. – С. 416-431.

**Гальперин, П.Я.** Введение в психологию. / П.Я. Гальперин. – М. : Университет, 2007. – 336 с.

**Глушкова, В.Г.** Лингвостилистические особенности эпитетов в художественной прозе С.Н. Есина. Дис. на соискание уч. степени канд. фил. наук. Специальность 10.02.01 – русский язык. Белгород, 2000. – 170 с.

**Грейвс, Р.** Мифы Древней Греции. – М. : Прогресс, 1992. – 620 с.

**Гуни, Урсула К.** Ребенок – Тень // Иностранная литература. – 2006. – № 1. – С. 256-263.

**Гусева, Г.В.** Типологические характеристики вербализованной внутренней речи. Автореф. дис. на соискание уч. степени канд. фил. наук: 10.02.01 – русский язык, 10.02.19 – теория языка. Орел, 2002. – 35 с.

**Девяткин, С.В.** Время и вечность в «метафизике света» / С.В. Девяткин // Человек – сам себе непонятный: Сборник статей. – Новгород : Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 1997. – С.29-34.

**Дубин, Б.** Безъязычие / Б. Дубин. // Знание – сила. – 1998. – № 11-12. – С.39-43.

**Дубровина, М.В.** Самооценка в речи детей младшего школьного возраста / М.В. Дубровина. Автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10 02.01 – русский язык. – М., 1994. – 16 с.

**Дьяконова, Н.Я.** Байрон в годы изгнания. Монография / Н.Я. Дьяконова. – Л., 1974.

**Дьяконова, Н.Я.** Лирическая поэзия Байрона. Монография / Н.Я. Дьяконова. – М., 1975.

**Дьяконова, Н.Я., Чамеев, А.А.** Шелли. Монография / Н.Я. Дьяконова, А.А. Чамеев. – СПб.: Наука, 1994. – 224 с.

**Елистратова, А.А.** Байрон. Монография / А.А. Елистратова. – М., 1956.  
**Ельчанинов, А.** Записи / Священник Александр Ельчанинов // М. : Изд-во Срегенского монастыря, 1996. – 173 с.

**Есин, С.Н.** Писатель в теории литературы: проблема самоидентификации. Монография. / С.Н. Есин. – М. : Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2005. – 326 с.

**Жамкочьян, М.** Алхимический период в психологии еще не закончился // Знание и сила. – 2005. – № 12. – С. 36-42.

**Жид, А.** Трактат о Нарциссе / Режим доступа: <http://www.libfl.ru/mimesis/txt/narciss.html>

**Жирмунский, В.М.** Байрон и Пушкин. Монография / В.М. Жирмунский. – Л., 1978.

**Зайцева, Т.А.** Иницирующие коммуникативные ходы в английской диалоговой речи. Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.02.04 – германские языки. Белгород, 1998. – 19 с.

**Залыгин, С.** Заметки, не нуждающиеся в сюжете // Октябрь. – 2003. № 11. – С. 102-131.

**Изард, К.Э.** Психология эмоций. / К.Э. Изард. – СПб. : Питер, 1999. – 464 с.

**Карасев, Л. В.** Онтология и поэтика / Литературные архетипы и универсалии. – М. : РГГУ, 2001. – 122 с.

**Кашкин, В.Б.** Бытовая философия языка и языковые контрасты // В.Б. Кашкин / Теоретическая и прикладная лингвистика. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 3. Аспекты метакоммуникативной деятельности. – Воронеж : Изд-во Воронежского гос.технического университета, 2002, с. 4-34.

**Келли Дж.** Теория личности: психология личных конструкторов. СПб. : Речь, 2000 (1963).

**Киоссе, Е.В.** К проблеме изучения агрессии в школе / Е.В.Киоссе // Этнокультурное пространство региона и языковое сознание: Материалы научно-практ.конф.: В 2 чч. Ч.1 – Тюмень : Изд-во Тюменского гос.ун-та, 2006. – С.125-129.

**Клименко, Е.И.** Байрон. Язык и стиль. Монография / Е.И. Клименко. – М., 1960.

**Ковалева, О.В.** О. Уайльд и стиль модерн. – М.: УРСС, 2002. – 168 с.

**Козлов, С.В.** Символ и концепт в культурфилософских измерениях / С.В.Козлов // Проблемы концептуализации действительности и моделирования языковой картины мира: Сб. научн.трудов. Отв. редактор, сост. – Т.В.Симашко. Вып. 2. – Архангельск : Поморский ун-т, 2005. – С. 111-122.

**Коренева, Е.Ю.** Интертекстуальные связи романа «Портрет Дориана Грея» в дискурсе эстетики декаданса / Е.Ю. Коренева // Известия ТулГУ. Серия «Язык и литература в мировом сообществе». Вып 11. – Тула : Изд-во ТулГУ, 2006. – С.151-157.

**Коренева, Е.Ю.** Динамика коммуникативных ходов в романе О.Уайльда «Портрет Дориана Грея» / Е.Ю. Коренева // Филология и проблемы преподавания иностранных языков». – М. : «Прометей» МПГУ, 2006. – С.97-107.

**Коренева, Е.Ю.** На пути к суициду: литературное моделирование кризиса личности / Е.Ю. Коренева // Социальное здоровье нации и будущее российской медицины: Материалы Всероссийской научно-практ.конф. / Под ред. К.В. Харченко, Т.И. Куниной. – Белгород : Константа, 2006. – С.105-111.

**Коршикова, И. И.** Лингвосемантические аспекты художественного диалога в немецком и русском языках. – Армавир, 2004. – 169 с.

**Краснова, О.В., Лидерс, А.Г.** Социальная психология старения: Учеб.-пособие для студентов высш. учеб. заведений. / О.В. Краснова, А.Г. Лидерс. – М. : Издательский центр «Академия», 2002. – 288 с.

**Краснухина, Е.К.** Нарциссизм желания, или метафора зеркала в философии / Е.К. Краснухина. Философия желания. Сборник статей. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского государственного университета, 2005. – С.5-17

**Куттубаева, Г.А.** Внутренняя форма и ее роль в семантической структуре слова современного русского языка / Куттубаева Г.А. Автореф. дис. ... канд.филол.н. : 10.02.01 – русский язык. – М, 1982. – 22 с.

**Лазариди, М.И.** Номинативно-функциональное поле психических состояний в современном русском языке / М.И.Лазариди. Дис. ... д-ра филол.н.: 10.02.01 – русский язык. – Волгоград, 2001. – 377 с.

**Леви, В.** Эпистолярная психотерапия / В.Леви // Физкультура и спорт. – 1988. – № 6. – С. 16-17.

**Леонтьев, А.А.** Язык, речь, речевая деятельность. / А.А. Леонтьев. – М. КомКнига. – 2007. – 216 с.

**Лин, В.** Композиционно-синтаксическая организация русских афоризмов второй половины XIX века: Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 – русский язык. СПб., 2005. – 157 с.

**Липатова, Г.А.** Рефлексивность в языке и речи. Автореф. дис. на соискание ученой степени канд.фил. наук: 10.02.04 – германские языки. Белгород, 2002. – 19 с.

**Литус, Е.В.** Эволюция идиолекта писателя (на материале ранних и поздних рассказов А.П.Чехова) / Е.В. Литус. Дис. ... канд.филол.наук: 10.02.01 – русский язык. – Славянск-на-Кубани, 2004.

- Лотман, Ю. М.** Семиосфера. – СПб. : Искусство, 2004. – 704 с.
- Лурия, А.Р.** Психологическое наследие. / А.Р. Лурия. // *Избранные труды по общей психологии. Серия: Живая Классика.* – М. : Смысл. – 2003. – 431 с.
- Лысикова, Ю.А.** Лексикографирование цитат / Ю.А. Лысикова // Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. – Орел, 2005. – 191 с.
- Мамардашвили, М.К.** Эстетика мышления. – М. : Московская школа политических исследований, 2000. – 416 с.
- Матюшин, Г.Г.** Стыд и совесть как формы моральной самооценки. Монография / Г.Г. Матюшин // М. : Изд-во МГОПУ, НОУ, 1998. – 234 с.
- Михайлов, Л.М.** Немецкий язык. Грамматика устной речи: Учебное пособие для вузов / Л.М. Михайлов. – М. : ООО «Изд-во Астрель»: ООО «Изд-во АСТ», 2003. – 348 с.
- Ницше, Ф.** Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру / Режим доступа: <http://www.vvsu.ru/ТОК/mhk/Nicshe.htm>
- Орлов, Д.** Презумпция Другого/ Т. Горичева, Д. Орлов, А. Секацкий. От Эдипа к Нарциссу. – СПб: Алетейя, 2001. – 224 с.
- Павлова, Т. В.** Оскар Уайльд в России: Автореф. дис... канд. фил. наук. – Л., 1986. – 21 с.
- Паренс, Г.** Агрессия наших детей / Г.Паренс. – М. : Издательский дом «ФОРУМ», 1997. – 160 с.
- Пиаже, Ж.** Схемы действия и усвоение языка // Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/texts/piaget/schemes.html>
- Попова, Е.А.** Третьеличный нарратив русской литературы и косвенная речь как средство его структурно-семантической организации / Е.А. Попова // Монография. – Липецк : Изд-во ЛГПУ, 2005. – 200 с.
- Потебня, А.А.** Слово как средство апперцепции // А.А.Потебня. Мысль и язык. – М.: Правда, 1999. – с. 99-128.
- Проблематика смерти** в естественных и гуманитарных науках: Статьи и тезисы докладов научной конф. / Под ред. В.К.Харченко. – Белгород : Изд-во Белгородск.гос.ун-та, 2000. – 159 с.
- Прохорова, О.Н.** Индикаторы формирования смысла // Композиционная семантика. – Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2002. – С. 49-51.
- Ремезова, И.** Проблема агрессии в человеческой природе / И.Ремезова // *Философия образования.* – 1999. – № 3. – С.17-22.
- Рикер, П.** Торжество языка над насилем. Герменевтический подход к философии права // *Вопросы философии.* – 1996. – № 4. – С. 29.
- Родимкина, А.М.** Уменьшительно-оценочные существительные в современном русском языке / А.М. Родимкина // Автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.02.01 – русский язык. – Л., 1980. – 22 с.

**Рожнова, Е. П.** Регулятивная специфика организации спонтанного диалога. – Тверь, 2004. – 169 с.

**Романенко, Ю.М.** Метафора и символ в культурном обращении / Ю.М. Романенко, О.А.Чулков// Метафизические исследования. Вып. 5. Культура. – СПб. : Альманах Лаборатории Метафизических Исследований при Философском факультете СПбГУ, 1997. – С. 46–59.

**Романов, Д.А.** Языковая репрезентация эмоций: уровни, функционирование и системы исследований (на материале русского языка) / Д.А. Романов. Автореф. дис. ... д-ра филол.н.: 10.02.01 – русский язык, 10.02.19 – теория языка. – Белгород, 2004. – 49 с.

**Романов, Д.А.** Эмоции в системе языковых репрезентаций. Монография / Д.А. Романов // Белгород: Изд-во Белгородского государственного университета, 2004. – 316 с.

**Русский романтизм** под ред. проф. Н.А. Гуляева / Русский романтизм. – М.: Высшая школа, 1974. – 360 с.

**Сартр Ж.-П.** Режим доступа: <http://www.eboogle.net/search.aspx?s=%D1%E0%F0%F2%F0&source=ihtik.lib.ru&enc=windows-1251>

**Семочко, С.В.** Концепт «Фауст» как константа немецкой культуры / С.В. Семочко. Автореф. дис. ... канд.филол.наук.: 10.02.04 – германские языки. – Воронеж, 2004. – 18 с.

**Сергеева, Ю.М.** Внутренний диалог как языковое явление и как литературно-художественный прием. Автореф. дис... канд.филол.наук: 10.02.04 – германские языки. Москва, 1996. – 16 с.

**Смирнова, М.Н.** Коммуникативные неудачи в неофициальном диалоге (на материале английского языка). Автореф. дис. ... канд.фил. наук: 10.02.04 – германские языки. М., 2003. – 24 с.

**Соловейчик, С.Л.** Педагогика для всех / С.Л. Соловейчик. – М.: Просвещение, 1987. – 367 с.

**Сонтаг, С.** Болезнь как метафора // С. Сонтаг // Иностранная литература. – 2003. – № 8. – С.224-257.

**Сухов, А.Н.** Реальная социальная психология: Учеб.пособие для студ.высш.учеб.заведений. – М.: МПСИ, 2004. – 350 с.

**Таранов, П.С.** Секреты поведения людей. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2000.

**Топоров, В.Н.** Об «энтропическом» пространстве поэзии (поэт и текст) // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М., 1997. – с. 213-226.

**Тумбина, О. В.** Контраст и парадокс в повествовательной прозе Оскара Уайльда: К характеристике творческого метода писателя. - Дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2004. – 191 с.

**Туракина, Н.А.** Именная метафора в русской поэзии начала XX в. Автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.02.01 – русский язык. – Орел, 2000. – 38 с.

**Тхостов, А.Ш.** Болезнь как семиотическая система / А.Ш. Тхостов // Вестник Московского университета. Сер. 14. Психология. – 1993. – № 1. – С.3-16.

**Тхостов, А.Ш.** Криминальное внушение // Наука и жизнь. – 2006. – № 6. – С.46-49.

**Уваров, М.С.** Архитектоника исповедального слова / М.С. Уваров. – СПб.: Изд-во «Алетейя», 1998. – 223 с.

**Франкл, Дж.** Неизведанное Я. Монография / Дж. Франкл. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1998. – 246 с.

**Фромм, Э.** Анатомия человеческой деструктивности / Э.Фромм. – М.: Республика, 1994. – 447 с.

**Фрумкина, Р.М.** «Спасите наши души...» / Р.М. Фрумкина // Знамя. – 2004. – № 11. – С. 190-198.

**Фрумкина, Р.М.** Самосознание лингвистики – вчера и завтра. – Известия Академии Наук, серия литература и язык, 1999, том 58, № 4. – С. 28-38.

**Ханский, А.О.** Вербальное утешение. Пособие для студентов по спецкурсам гуманитарных дисциплин / А.О. Ханский. – Тверь: Изд-во ГЕРС, 2001. – 80 с.

**Харченко, В.К.** Как рождается афоризм / В.К. Харченко // Литературная учеба. – 1986. – № 4. – С. 193-196.

**Харченко, В.К.** Переносные значения слова: развитие, функции, место в системе языка: Дис. ... д-ра филол. наук. 10.02.01 – русский язык. – М, 1990. – 363 с.

**Харченко, В.К.** Писатель Сергей Есин: язык и стиль. Монография. – М.: Современный писатель, 1998. – 240 с.

**Харченко, В.К.** Риторика внутри нас (Проблемы аутокоммуникации) / В.К. Харченко // Русский язык в школе. – 2001. – № 2. – С.90-94.

**Харченко, В.К.** Функции метафоры. Учебное пособие. – Воронеж: Изд-во Воронежского государственного университета, 1992. – 88 с.

**Хохлова, В.В.** Искусство воспитания. Педагогика Рудольфа Штайнера / В.В. Хохлова // Нижний Новгород: Нижегородский гуманитарный центр, 1998. – 164 с.

**Хуземан, Ф.** Об образе и смысле смерти. История, физиология и психология проблемы смерти / Ф.Хуземан // Пер. с нем. – М.: Энигма, 1997. – 138 с.

**Чудинов, А.П.** Национальная ментальность и метафорическое моделирование вооруженных конфликтов // Этнокультурное пространство реги-

она и языковое сознание. Тюмень: Изд-во Тюменского государственного университета, 2006. – С 14 – 17.

**Шаховский, В.И.** Реализация эмотивного кода в языковой игре / Эмотивный код языка и его реализация. Коллективная монография. – Волгоград: Перемена, 2003. – С. 7-81.

**Щерба, Л.В.** Языковая система и речевая деятельность – Л. Наука, 1974.

**Юнг, К.** К вопросу о подсознании / К. Г Юнг. Человек и его символы – СПб : ИПФ «БСК», 1996. – 454 с

**Юнг, К.** Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К. Г Юнг. Психология бессознательного. –М. АСТ: Канон+, 2001. – 400 с.

**Яценко, А.И.** Сопоставительный анализ лексических инноваций концептосферы «Потребление» (на материале русского и немецкого языков): 10.02.01 – русский язык; 10 02.19 – теория языка. – Дис. ... канд филол.наук, Курск, 2005. – 198 с

**Chesson, W. H.** A Reminiscence of 1898 // Oscar Wilde Interviews and Recollections / W.H. Chesson. – Vol.2. – Ed. by E.H. Mikhail, 1979. – 502 p

**Coulson Kernaham.** Oscar Wilde // Oscar Wilde. Interviews and Recollections / K. Coulson. – Vol.2. – Ed. by E.H. Mikhail, 1979. – 502 p.

**Daurelle, J.** An English Poet in Paris // Oscar Wilde. Interviews and Recollections/ J. Daurelle. – Vol.1 – Ed. by E.H. Mikhail, 1979. – 502 p.

**Dawson T.** The Dandy in the Picture of Dorian Gray. Towards an Archetypical Theory of Wit / T. Dawson. – 2003. – Режим доступа. [www.scholars.nus.edu.sg/victorian/misc/dawson.html](http://www.scholars.nus.edu.sg/victorian/misc/dawson.html)

**Douglas, A.** Oscar Wilde. A Summing-up / A. Douglas. – London : The Richard's press. – 1950.

**Doyle, A. C.** A Golden Evening // Oscar Wilde. Interviews and Recollections / A.C. Doyle – Vol.1 – Ed. by E.H. Mikhail, 1979. – 502 p.

**Ekman P., Frieser W.V.** Investigator's guide to the Facial Action Coding System / P. Ekman, W V. Frieser. – Part II. – Palo Alto, Calif., 1999

**Ellmann, R.** Four Dubliners / R. Ellmann. – Washington : Library of Congress, 1986. – 106 p.

**Gide, A.** Oscar Wilde: in Memoriam // Oscar Wilde. Interviews and Recollections / A. Gide - Vol.2. – Ed. by E H. Mikhail, 1979. – 502 p.

**Harris R.** The Language-Makers / R. Harris – London . Duckworth, 1980.

**Harris, F.** Oscar Wilde. His Life and Confessions / R. Harris. - Two Volumes in One – New York : Horizon Press, 1974

**Holland, M.** Irish Peacock and Scarlett Marquess. The Real Trial of Oscar Wilde / M. Holland – Fourth Estate – London and N.Y, 2003. – 340 p.



- Holland, V.** Oscar Wilde. A Pictorial Biography / V. Holland. – New York : The Viking Press, 1960. – 144 p
- Housman, L.** My Last Meeting with Oscar Wilde // Oscar Wilde. Interviews and Recollections/ L. Housman – Vol.2. – Ed. by E.H. Mikhail, 1979. – 502 p
- Joyce, J.** Oscar Wilde The Poet of Salome // Oscar Wilde. A collection of critical essays / J. Joyce. – Ed. by R. Ellmann. – Englewood Cliffs, N.J : Prentice-Hall, Inc., 1969. – p. 56 – 60
- Jullian Ph.** Oscar Wilde / Ph Jullian. – Paris : Librairie Académique Perrin, 1967. – 411 p.
- Knox, M.** O.Wilde in the 1990s. The Critic as Creator / M. Knox. – USA, 2001. – 206 p
- Knox, M.** Oscar Wilde. A Long and Lovely Suicide / M. Knox. – New Haven and London : Yale university press, 1994 – 185 p.
- Laver, J.** Oscar Wilde // Writers and Their Work / J Laver. – London : Longmans, Green and Co. – № 53, 1954.
- Mann, Th.** Wilde and Nietzsche // Oscar Wilde A collection of critical essays / Th Mann – Ed. by R. Ellmann. – Englewood Cliffs, N J . Prentice-Hall, Inc., 1969. –p 169 – 171
- Mitchell, P. Ch.** “I used you in Dorian Gray” // Oscar Wilde. Interviews and Recollections/ P. Ch Mitchell. – Vol.2 – Ed. by E.H. Mikhail, 1979 – 502 p
- Nassaar, Ch. S.** Into the Demon Universe. A Literary Exploration of Oscar Wilde / Ch. S. Nassaar. – New Haven and London : Yale University Press, 1974. – 191 p.
- Oscar Wilde.** The Critical Heritage. Ed. by Karl Beckson. – London : Routledge and Kegan Paul, 1970 – 434 p.
- Pater, W.** A Novel by Mr. Oscar Wilde // Oscar Wilde. A collection of critical essays / W. Pater. – Ed. by R. Ellmann. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall, Inc., 1969. – p. 35 – 38
- Pearson, H.** Oscar Wilde. His Life and Wit / H. Pearson. – New York and London
- Pearson, H.** The Trials // Oscar Wilde. Interviews and Recollections / H. Pearson. – Vol.2. – Ed. by E.H. Mikhail, 1979 – 502 p.
- Plutchik R.** The Psychology and Biology of Emotion / R. Plutchik. – New York : Harper Collins, 1994
- Renier, G.J.** Oscar Wilde / G.J. Renier. – Edinburgh : Peter Davis Ltd., 1933 – 170 p.
- Roditi, E.** Fiction as Allegory: The Picture of Dorian Gray // Oscar Wilde. A collection of critical essays / E Roditi. – Ed. by R. Ellmann. – Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, Inc., 1969 – p. 47 – 55

**Schaffer, T.** The Origins of the Aesthetic Novel: Ouida, Wilde, and the Popular Romance // Wilde writings: Contextual Conditions / T. Schaffer. – Canada, 2003. – p. 212-223

**Shewan, R.** Oscar Wilde. Art and Egotism / R. Shewan. – London and Basingstoke : The Macmillan Press LTD., 1977.

**Symons, A.J.A.** The Diner-Out // Oscar Wilde. Interviews and Recollections / A.J.A. Symons. – Vol.1. – Ed. by E.H. Mikhail, 1979. – p. 172-176

**Woodcock, G.** The Paradox of Oscar Wilde / G. Woodcock. – London – N.Y., 1950

## СЛОВАРИ

**Даль, В. И.** Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 тт. – М.: Рус.яз., 1998.

**Ефремова, Т.Ф.** Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный // Режим доступа: <http://www.gramota.ru/dic/search.php?word=%E0%F0%EЕ%EC%E0%F2&efr=x&ab=x&sin=x>

**Маковский, М.М.** Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с.

**Мюллер, В. К.** Англо-русский словарь. – М., 1969.

**Оксфордский русско-английский словарь.** – М.: Локид, 2001. – 920 с.

**Ребер, А.** Большой толковый психологический словарь. М.: Вече-АСТ, 2001. – 1500 с.

**Толковый словарь русского языка /** Под ред. Д.Н. Ушакова. – в 4 т. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1940.

**Харченко, В.К.** Словарь богатств русского языка: Редкие слова, афоризмы, цитаты, биографемы: В 2 т. – Белгород: Изд-во Белгородск. гос. ун-та, 2003. – Т.1. – 305 с.; Т.2 – 314 с.

**Черных, П. Я.** Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. – М.: Рус.яз., 2001. – Т. 1. – 624 с.; Т. 2. – 560 с.

**The Concise Oxford Dictionary of Current English.** – 6<sup>th</sup> ed. Oxford University Press, 1964, 1976. – 1368 p.

## ИСТОЧНИКИ

**Горький, М.** Жизнь Клима Самгина (Сорок лет): Повесть / М. Горький. – М.: «Художественная литература», в 3 т. – т. 1, 1987. – 575 с.

**Горький, М.** Жизнь Клима Самгина (Сорок лет): Повесть / М. Горький. – М.: «Художественная литература», в 3 т. – т. 2, 1987. – 639 с.

**Горький, М.** Жизнь Клима Самгина (Сорок лет): Повесть / М. Горький. – М.: «Художественная литература», в 3 т. – т. 3, 1987. – 927 с.

**Гюисманс Ж.-К.** Наоборот. Три символистских романа / Ж.-К. Гюисманс, Р. М. Рильке, Д. Джойс. – М. : Республика, 1995 // Режим доступа: <http://www.lib.ru/INOOLD/GUISMANS/naoborot.txt>

**Есин, С.** Имитатор / С. Есин // Избранное. – М. : ТЕРРА, 1994. – 693 с.

**Лермонтов, М.Ю.** Герой нашего времени / М.Ю. Лермонтов // Полное собрание сочинений. Т. 4. – М.-Л.: ОГИЗ Гослитиздат, 1948. – 517 с.

**Уайльд, О.** Собр.соч. в трех томах / О. Уайльд. – т. 1. – М. : ТЕРРА, 2000. – 512 с.

**Уайльд, О.** Портрет Дориана Грея. Исповедь. Пьесы. Сказки / О. Уайльд. – М. : ЭКСМО, 2005. – 800 с.

**Hichens, R. S.** The Green Carnation / R. Hichens // Режим доступа: <http://arthurwendover.com/arthurs/horror/grncar10.html>.

**Wilde, O.** Selections / O. Wilde – М. : Moscow Progress Publishers, 1979. – 391 p.

**Отзывы и пожелания, а также заказы на книгу можно присылать  
по адресу: 308015, г. Белгород, ул. Победы, 85,  
филологический факультет, В.К.Харченко.  
e-mail: wera\_kharchenko@mail.ru**

**Харченко Вера Константиновна, Коренева Елена Юрьевна**  
**Язык фрустрации**  
**Монография**

*Технический редактор – Т.А. Колесникова*  
*Компьютерная верстка – Е.В. Ереминой*  
*Фото на обложке – Н.П. Невзоровой*

**Подписано к печати 15.08.2007. Формат 60х84 1/16. Гарнитура TimesDL.  
Уч.-изд.л. 13,0. Усл. печ.л. 12,56 Заказ 8755. Тираж 500. Цена договорная.**

**Отпечатано в ОАО «Белгородская областная типография»  
308002, Белгород, пр. Б. Хмельницкого, 111а**