

Радченко Т.А.

УДК 821.111'06-32.09

**ВЕРБАЛИЗАЦИЯ ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ «СТРАХ»
В РОМАНЕ МАРТИНА ЭМИСА «СТРЕЛА ВРЕМЕНИ»**

Вербальность является важнейшим и первостепенным компонентом психоэмоциональной экспрессивности. В отличие от невербальных средств, таких как мимика, жесты, поза и т.д., вербализующие механизмы отличаются сложностью и занимают некую промежуточную ступень, которую в дискурсе можно сравнить с актом перлокуции. Сама по себе вербальность не является денотативной, денотативность передаётся только конечному психоэмоциональному эффекту как результату определённого вербального акта [1].

Целью данного исследования является выявление способов вербализации психоэмоционального состояния «страх» в литературном произведении. **Новизна** исследования заключается в том, что вербальность определяется как основной способ передачи психоэмоционального состояния через литературный текст, а также малоизученностью материала исследования. Данное исследование затрагивает ряд проблем не только лингвостилистического характера, но и психолингвистического, а также лингвокультурологического и гносеологического, что ставит его в ряд **актуальных**.

Археологические и этнографические исследования показывают, что страх является одним из древнейших архетипов, рожденных культурой, в том числе страх иррациональный (т.е. не вызванный прямой физической угрозой). Во всяком случае, можно утверждать, что страх значительно старше многих других архетипов и древнее, чем биологический вид «человека разумного». К первичным видам страха относится страх перед покойником, страх голода, собственной будущей смерти, инцеста, страх перед войной и т.д. [2].

Практически неизменно в литературе и искусстве страх и война идут рука об руку, феномен войны определяется через психоэмоциональное состояние страха, ужаса, неотвратимого кошмара и хаоса, которое автор пытается донести до реципиента, используя различные «языковые» механизмы во множестве комбинаций. Это может быть «язык» видимо простой и лаконичный, как в «Прощай, оружие» Э. Хемингуэя, пафосно-завуалированный, как в «Смерть героя» Р. Олдингтона или нарочито-отвлечённый, как в романе Мартина Эмиса «Стрела Времени».

В своём произведении «Стрела Времени» (“Time’s Arrow”) Мартин Эмис, кажется, не рассказывает о войне практически ничего. События во Вьетнаме и во время Второй мировой как бы проходят мимо главного героя и мимо самого повествования.

Повествование ведётся от третьего лица, которое представляет собой второе «Я» главного героя, о существовании которого тот не догадывается, и строится на двух «стрелах времени» [3]; первая обозначает направление по возрастающей энтропии и хаоса, вторая, психологическая, идёт по направлению времени, соответствующему нашему ощущению его непреклонного хода, по направлению накопления поступающей информации. Так главный герой и даже его имя (*Tod Friendly, John Young, Hamilton, Odilo Unverdorben*) изменяется относительно времени и места, но и время и место действия изменяются относительно главного героя и друг друга, часто забегая вперёд или назад в виде «реминисценций» о будущем, физических и душевных состояний самого героя и его скрытого безымянного «Я». Отсюда ощущение путаницы, беспорядочности, фрагментарности и перевёрнутости, которые проявляются через структуру текста и пронизывают весь сюжет, опосредовано и в то же время непосредственно соотносясь с психоэмоциональным состоянием «страх».

Феномен принципа синхронистичности в связи с периодичностью человеческой истории рассматривался многими учёными, такими как В. Паули, А.Т. Фоменко, Н.Н. Морозовым и др. Согласно принципу синхронистичности архетипы, воздействующие на человека, принадлежат к коллективному бессознательному. Таким образом, можно допустить существование особых архетипов синхронистических событий, которые воздействуют на человеческую цивилизацию в целом, в культурных, материальных и пространственно-временных аспектах. Структура этих особых архетипов порождает периодичность исторических событий, их повторяемость уже на ином историческом материале и иных уровнях развития [4, 29].

Структура романа «Стрела Времени» строится на основе принципа синхроничности и периодичности, несмотря на то, что ход времени направлен в обратную сторону. Вербально в произведении этот принцип передаётся тремя способами:

- на лексическом уровне – насыщение повествования фактическим материалом объективно-научного характера (объективно неоспоримые истины);
- на семантическом уровне – неизменная повторяемость семы «необратимости» и «неизбежности»;
- на синтаксическом уровне – обрывочность и хаотичность построения каркаса повествования.

Это три фактора, взаимодействуя друг с другом, направляют повествование в ключе «напряжения», которое на эмоциональном уровне можно сравнить с ощущением «нарастающего страха», вызванного чувством фатализма («невозможность повлиять на грядущее») и хаоса. Это взаимодействие можно рассмотреть на одном из самых ярких примеров из главы романа “What Goes Around Comes Around”:

“E = mc2. The speed of light is 186,000 miles per second. It ain't slow. The universe is finite yet boundless. As for the planets, it's Mercury, Venus, Earth, Mars, Jupiter, Saturn, Uranus, Neptune, Pluto—poor Pluto, subzero, subnormal, made of ice and rock, and so far away from the warmth and the shine. Life is no bowl of cherries. It's swings and roundabouts. You win some, you lose some. It evens out. It measures up. What goes around comes around. 1066, 1789, 1945”[7, 6].

На лексическом уровне на первое место выходит то, что называется ‘universal truth’: *E = mc2. The speed of light is 186,000 miles per second The universe is finite yet boundless.; Mercury, Venus, Earth, Mars, Jupiter, Saturn, Uranus, Neptune, Pluto –... subzero, subnormal.*

На смысловом, семантическом уровне «повторяемость», «необратимость», а вместе с ними и «страх» передаются по принципу перифраза в следующем контексте: *“Life is no bowl of cherries. It's swings and roundabouts. You win some, you lose some. It evens out. It measures up. What goes around comes around. 1066, 1789, 1945”* [7, 6]. Норманнское завоевание, Великая французская революция, Вторая мировая война: история возвращается на круги своя, и каждый век приносит свои разрушения, свои трагедии и свои жертвы.

На синтаксическом уровне можно проследить ряд достаточно простых по строению предложений, структурно параллельных и идейно эллиптических (*“You win some, you lose some. It evens out. It measures up. What goes around comes around.”*).

Наибольший интерес в рамках литературно-лингвистического исследования представляет отображение психоэмоционального состояния «страх» на лексико-семантическом уровне произведения.

Центральным образом произведения является образ Доктора, но не доктора врачующего от ран и болезней, а Доктора-Херона, Доктора Зло, воплотившего в себе одновременно весь ужас бытия и небытия: *“But why the pride in these doctor children (why not shame, why not incredulous dread): intimates of bacilli and*

trichinae, of trauma and mortification, with their disgusting vocabulary and their disgusting furniture (the bloodstained rubber bib, hanging on its hook). They are life's gatekeepers." [7, 2]; *"There was a figure, a male shape, with an entirely unmanageable aura, containing such things as beauty, terror, love, filth, and above all power. This male shape or essence seemed to be wearing a white coat (a medic's stark white smock). And black boots. And a certain kind of smile. I think the image might have been a ghost-negative of doctor number one—his black tracksuit and power-pack plimsolls..."* [7, 3]; *"The figure in the white coat and the black boots. In his wake, a blizzard of wind and sleet, like a storm of human souls"* [7, 6].

Для передачи образа автор использует множественные, иногда повторяющиеся перифразы по типу: доктор = *intimate of bacilli and trichinae, of trauma and mortification = life's gatekeeper = a figure, a male shape, with an entirely unmanageable aura containing beauty, terror, love, filth, and above all power = essence = a ghost-negative of doctor number one = the figure in the white coat and the black boots*. Неизменными атрибутами образа являются эпитеты типа *"disgusting"*: *"disgusting vocabulary and their disgusting furniture"* – и метафоричный образ, который олицетворяет жертв Доктора Зло: *a blizzard of wind and sleet, like a storm of human souls"*.

Главный герой романа – доктор, соответственно, он сам является воплощением страха. Так, в начале пути автор наделяет его внешними чертами человека, который дышит страхом: *"The face itself: among its ruins and relics, which say nothing, there is a swirl of expressiveness around the eyes, severe, secretive, unforgivably droll, and full of fear. He went back to bed and resumed his nightmare. His sheets have the white smell of fear."* Мартин Эмис использует ряд негативно окрашенных эпитетов для воссоздания внутреннего состояния героя через внешнее описание. Синестезия в сочетании с метафорой *the white "smell of fear"* делают страх Тода Френдли более осязаемым, практически «видимым». Игра с цветом очень важна и символична, так как белый – цвет докторского халата, цвет далёких звёзд, которых так боится второе «Я» Тода, цвет череды человеческих душ, которая преследует его в кошмарах.

В мире, созданном Мартином Эмисом всё на выворот, плохое может стать хорошим, а невозможное возможным, так в предвкушении приближающейся войны, при нарастающем подсознательном хаосе и страхе газеты, которые читает его герой, пестрят небывалыми гиперболизированными заголовками: *"MAN GIVES BIRTH TO DOG. Or STARLET RAPED BY PTERODACTYL. Greta Garbo, I read, has been reborn as a cat. All this stuff about twins. A Nordic superrace will shortly descend from the cosmic iceclouds; they will rule the earth for a thousand years. All this stuff about Atlantis."*[7, 8]

Для выражения страха внешнего по отношению к герою автор использует ряд сравнительных конструкций: *"But I cannot bear to see the stars... The Plough. Sirius, the dog. The stars, to me, are like pins and needles, are like the routemap of a nightmare. Don't join the dots..."* [7, 10]; *"His dreams are full of figures who scatter in the wind like leaves, full of souls who form constellations like the stars I hate to see"* [7, 18].

Ирония, которой автор наделяет своего героя, напоминает скорее жестокий сарказм. Так, клятва Гиппократата из уст Тода Френдли звучит угрозой всему живому: *"I swear by Apollo Physician, by Health, by Panacea, and by all the gods and goddesses, making them my witnesses, that I will carry out, according to my ability and judgment, this oath and this indenture. . . . I will keep pure and holy both my life and my art. In whatsoever houses I enter, I will enter to help the sick, and I will abstain from all intentional wrongdoing and harm. . . . Tod had a good laugh at that. . . . Also, the characteristic black bag, swung out of a closet. Inside, a world of pain. A little stadium of pain, with darkness at the bottom of it"* [7, 15].

В большинстве случаев страх, который испытывает герой произведения граничит с паранойей, со страхом человека психически нездорового, практически это физически ощущаемый страх: *"For nights on end, before the letters come, his physiology speaks of alerted fear, of ignoble relief"* [7, 11]; *From my point of view, work is an eight-hour panic attack"; "You can imagine me curled up within, feebly gagging, and trying to avert my eyes"* [7, 16];

"More scared," says the patient, unbuckling his belt.

"You seem fine to me," says Tod. "For your age. Do you feel depressed?"[7, 17];

"The women at the crisis centers and the refuges... The welts, the abrasions and the black eyes get starker, more livid, until it is time for the women to return, in an ecstasy of distress" [7, 19]; *"Crowds make me paranoid and claustrophobic"* [7, 30].

Таким образом, страх передаётся через атмосферу повествования, прямо или косвенно соотносясь с объектами последнего. Автор предлагает ряд тезисов, которые кажутся правдоподобно справедливыми, но только не в контексте романа, где каждая фраза парадоксальна, создана как опровержение самоё себя, например: *"You have to be cruel to be kind"* [7, 20].

Такая же двусмысленность стоит за образом плачущего или, наоборот, молчаливого безликого младенца, который, объективно создаёт эффект намного более пугающий, чем образ доктора, эффект почти что мистический: *"But babies worry me. We do know, naturally, that babies are always causing worry and concern"*. [7, 24]; *"Please, don't show me the babies. . ."* [7, 25]; *"In the dream, the baby wields incredible power. It has the power, the ultimate power of life and death over its parents"; "Because the baby's drastic ascendancy has to do with its voice."; "Tod himself weeps like a baby before the dreams happen"* [7, 28]; *"The crying man in the dirty white shirt, holding a baby. The cop... he wants to take the baby. In effect, he wants to disarm the crying man in the dirty white shirt. The crying man has no weapon. The baby is the weapon.";* *"In here, the baby is not a weapon. In here, the baby is more like a bomb"* [7, 29]. Мартин Эмис выстраивает целый ассоциативный ряд, метафорически отождествляя младенца с некой чрезвычайной силой, властью, оружием, бомбой, которая

так или иначе угрожает взорвать душевный покой главного героя и является причиной его постоянного беспокойства, а временами и ужаса.

Страх, как правило, стоит на грани потустороннего мира и реальности, которые пересекаются в сновидениях, такой страх кажется иррациональным, но в то же время это страх того, что только должно произойти, пророческий страх перед неизвестностью, а значит, страх, возведённый в большую степень: *“It is a room in which something mortal will be monotonously decided. Tod's hidden mind insists, in dream form, that Tod feels pain. The dreams tell us this in their miserable iteration. And fear. Tod is a big depositor in the bank where fear is kept”*; *“This: a torment, an outright sepsis of the lowest fear. And relief—ignoble relief”* [7, 34]; *“Tod's glands are in their dream mode, whinnying in nightmare. So maybe these are the things we're heading toward: the white coat and the black boots, the combustible baby, the soiled bib on its hook, the sleet of souls. The wooden room where something lethal will be lugubriously decided.”* [7, 39]; *“... John Young couldn't sleep. With its sounds of many cars and few birds, dawn faded. And John Young lay there, wanting fear to be over. Over ...”* [7, 42]. Сны Тода, Джона, Гамильтона лишены деталей, но они повторяются (в них всегда один и тот же страх) и тем кажутся более реалистичными – навязчивыми кошмарами.

В авторской трактовке страх также всегда сопряжён с властью, страх перед властью имущими, перед теми, кто имеет беспредельную власть над душой и телом других, страх тех, кто умрёт перед теми, кто обрекает их на смерть: *“This photograph... It was black and white. It was about power. Twelve men were depicted there, in unmistakable configuration... The first type had power, and safety in numbers. The second type had no power—had numbers, but no safety: numbers conferred only grief and weakness... Six men were saying to the other six: Whatever else divides us, whatever else is between us, only one thing matters. We belong to the living, you to the dead. We are the living and you are the dead. The dead.”*

“This is the gravamen of the dreams of Tod Friendly, of John Young, where the half-dead stand in line and a white-coated figure sweats with power, cruelty, and beauty, with all that is entirely unmanageable”[7, 46].

“... but hospitals are erotic—that's what they all say. They're always ribbing one another about it. Blood and bodies and death and power. I suppose you can see the connection. They are reconciling themselves to their own mortality.”[7, 49]. Власть – там, где жизнь и смерть, там же и страх.

Психоэмоциональное состояние «страх» также передаётся через объективно сформированные у читателя стереотипы. В основном, это наименования лагерных секций и других реалий концентрационного лагеря: *Auschwitz I, Auschwitz II-Birkenau, Auschwitz III-Monowitz, Arbeit Macht Frei (Work Liberates), Zyklon B, Sprinkleroom, Scheissekommando, Heavensblock, Heavenstreet, Sommerfrische*. Введение реалий делает повествование не просто правдоподобным, а и апеллирует к ассоциациям, закреплённым в читательском подсознании.

Страх перед незнакомым, неизвестным (оппозиция «свой – чужой»), боязнь «чужого»: особенно ярко выражается в текстовых фрагментах, где задействована немецкая речь, даже если она предполагает смысловую нагрузку видимо нейтрального характера: *Nein. Nie. Nie., Hier ist kein warum*. Here there is no why, *Schmutzstück* and *Schmuckstück, das Feuer, der Plunder*; *Gunten Tag!*; *Raus! Raus!*; *Odilo Unverdorben; Herta*. *"You are a stranger to me," she said. Fremder: stranger.*

"Please," I said. "Please. My darling." Bitte. Liebling.

"I don't know you," she said. Ich kenne dich nicht [7, 83].

Таким образом, выражается один из первичных страхов – страх перед новым, неизвестным, тот самый первобытный страх, который продолжает жить в сознании современного человека.

Принимая во внимания вышеприведённые элементы вербального анализа, можно вывести простую схему вербализации психоэмоционального состояния «страх» в тексте на лексико-семантическом и синтаксическом уровнях.

Вербализация психоэмоционального состояния «страх» в тексте

Уровень текста	Основные приёмы
Лексико-семантический уровень	Метафора, перифраз, метонимия, сравнение, эпитет, ирония, парадокс, реалии, элемент языкового смешения
Синтаксический уровень	Эллипс, повтор, инверсия, апозиопезис, параллелизм
Психоэмоциональное состояние «СТРАХ»	

Мартин Эмис не раз признавался в страхе перед старостью и смертью, эти два мотива встречаются во многих его произведениях и во многом определяют семантическую дистрибуцию психоэмоционального состояния «страх» в романе «Стрела Времени». По семантической дистрибуции условно возможно разделение на три основные ассоциативные группы: абстрактную, социально-мотивированную, субъективно-экстрагированную.

Абстрактная: *Death, Revelation, Pain* (психоэмоциональное состояние «страх» в данной группе может передаваться самостоятельно, в независимости от контекста).

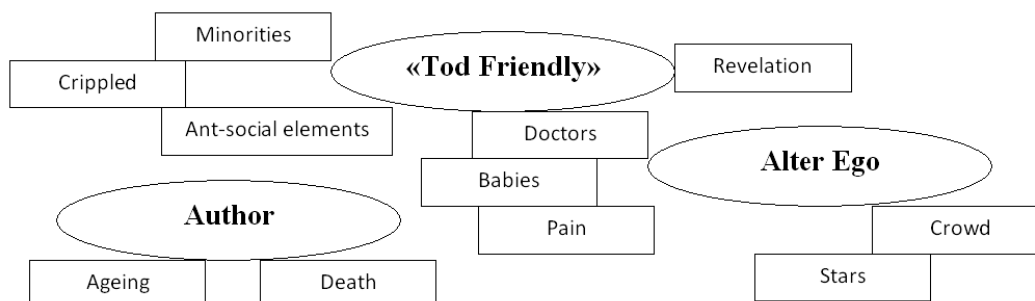
Социально-мотивированная: *Crippled* (*“the insane, the clubfooted, the hairlipped”*), *Minorities* (*“Tod has a sensing mechanism that guides his responses to all identifiable subspecies. His feeling tone jolts into specialized attitudes and readinneses: one for Hispanics, one for Asians, one for Arabs, one for Amerindians, one for blacks, one for Jews.”* [7, 26]), *Anti-social elements, Ageing* (*“And he has a secondary repertoire of alerted hostility toward pimps, hookers, junkies, the homosexual male, and the very old”*).

Субъективно-экстрагированная: *Doctors, Babies, Stars, Crowd* (психоэмоциональное состояние «страх» передаётся через образы, созданные автором по субъективному восприятию, тем не менее соотносящиеся с

абстрактной группой по более широкой смысловой нагрузке в понимании «суеверного, иррационального страха»).

Схематически семантическая дистрибуция субкатегорий психоэмоционального состояния «страх» представлена ниже. Следует принимать во внимание, что Автор (Author), Главный герой («Tod Friendly») и Альтер Эго (Alter Ego) являются разными сторонами одного целого в повествовании, по сути, в нём принимают участие три «Я», которые во многом схожи.

Дистрибуции субкатегорий психоэмоционального состояния «страх»



Проведённое исследование позволяет прийти к следующим выводам:

1. Вербально психоэмоциональное состояние «страх» может проявляться на лексическом, семантическом и синтаксическом уровнях текста.

2. Психоэмоциональное состояние «страх» отображается через совокупность вербальных механизмов, таких как метафора, перифраз, метонимия, сравнение, эпитет, ирония, парадокс – на лексико-семантическом уровне, и эллипса, повторов, инверсии, апозиопезиса, параллелизма – на синтаксическом уровне текста.

3. По семантической классификации психоэмоционального состояния «страх» условно возможно разделение на три основные ассоциативные группы: абстрактную, социально-мотивированную, субъективно-экстрагированную.

Источники и литература:

1. Попова Е. В. Вербализация эмоций и их декодирование : [Электронный ресурс] / Е. В. Попова // Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода : сб. науч. статей. – 2010. – № 1. – С. 57-66. – Режим доступа : <http://www.alba-translating.ru/index.php/ru/articles/2010/145-popovaverbalize.html>.
2. Назаретян А. П. Архетип восставшего покойника как фактор социальной самоорганизации : [Электронный ресурс] / А. П. Назаретян // Вопросы философии. – 2002. – № 11. – С. 73-84. – Режим доступа : http://www.i-u.ru/biblio/archive/nasaretjan_arhetip/.
3. Клименкова А. Е. Физическая необратимость – проявление или причина анизотропии времени? : [Электронный ресурс] / А. Е. Клименкова // Вестник Московского университета. – 1995. – № 2. – С. 37-43. – (Серия 7. Философия). – Режим доступа : http://www.philos.msu.ru/vestnik/philos/art/1995/klimenkova_phis.htm
4. Букалов А. В. Архетипы, принцип синхронистичности К. Г. Юнга и феномен периодичности человеческой истории / А. В. Букалов // Соционика, ментология и психология личности. – К., 1997. – N 5. – С. 27-35.
5. Елина Е. А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (номинативно-коммуникативный аспект) : дис. ... док. фил. наук / Е. А. Елина. – Волгоград, 2003. – 383 с.
6. Lodge D. The Art of Fiction / D. Lodge; First American Edition. – N.Y. : Viking Penguin, 1993. – 256 p.
7. Amis M. Time's Arrow : or The Nature of the Offence / M. Amis. – Jonathan Cape Ltd., UK, 1991. – 165 p.