

# Валерий Белянин

## Основы психолингвистической диагностики

МОДЕЛИ МИРА В ЛИТЕРАТУРЕ

Рекомендовано к печати Институтом Языкознания РАН

ББК81, 88 Б43

Рецензенты: член-корреспондент РАН Ю. Н. Караулов, член-корреспондент РАН

А.М.Шахнарович

Б43

Белянин В. П. Основы психолингвистической диагностики. (Модели мира в литературе).— М.: Тривола.— 2000.—248 с.

ISBN 5-88415-036-9 ББК 81, 88

В работе представлена психолингвистическая типология художественных текстов по эмоционально-смысловой доминанте. На основе психиатрических критериев выделены такие типы текстов, как "светлые", "тёмные", "печальные", "весёлые", "красивые", "сложные". Работа написана на материале большого количества текстов русской и мировой литературы в русле психоэтики и психостилистики и представляет новое направление в анализе художественного текста — психиатрическое литературоведение.

Автор — Белянин Валерий Павлович — доктор филологических наук, профессор кафедры психолингвистики Московского Государственного Лингвистического Университета и Центра международного образования Московского государственного университета им.М.В.Ломоносова. Эта монография продолжает исследование, начатое в таких книгах, как "Психолингвистические аспекты художественного текста".— Москва, Изд-во Моск. ун-та, 1988. "Введение в психиатрическое литературоведение".— Verlag Otto Sagner. Mun-chen, 1966. (премия I степени конкурса "Наследие Н.А.Рубакина и современность").

Рекомендовано к печати Институтом Языкознания РАН.

Книга издана благодаря гранту № 96-06-87085, предоставленному Российским Фондом Фундаментальных Исследований.

ISBN 5-88415-036-9

© Белянин Валерий Павлович, 2000 © Институт Языкознания РАН, 2000 © "Тривола", 2000. Оформление, оригинал-макет. © Е.Н.Загрядский, 2000. Рисунки.

Все права защищены Любое полное или частичное воспроизведение материалов настоящего издания без письменного согласия праводержателей запрещено

### ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.

ВВЕДЕНИЕ.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

1.1 Художественный текст как объект анализа.

1.2 Психологический анализ литературы.

1.3 Психоанализ о литературе.

1.4 Психиатрический анализ литературы.

1.5 Психопатологический анализ литературы.

1.6 Психиатрический подход к личности автора.

1.7 Психиатрическая лингвистика.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

- 2.1 Типологический подход к литературному тексту.
- 2.2 Доминанта в психологии.
- 2.3 Компрессия художественного текста.
- 2.4 Эмоционально-смысловая доминанта художественного текста.

#### ГЛАВА ТРЕТЬЯ "Светлые" тексты.

- 3.1 Типичный "светлый" текст.
- 3.2 Паранойяльная акцентуация.
- 3.3 Психолингвистические особенности "светлых" текстов
- 3.4 Особенности "активных" текстов.

#### ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ "Темные" тексты.

- 4.1 Типичный "темный" текст.
- 4.2 Эпилептоидная акцентуация.
- 4.3 Психолингвистические особенности "темных" текстов.

Персонажи темного текста.

Простой герой.

Опасный умник.

Промежуточный персонаж.

Двойник.

- 4.4 Система образности в "темных" текстах.
- 4.5 Стилистические особенности "темных" текстов.
- 4.6 Синтаксис "темных" текстов.
- 4.7 Рецептивный аспект "темных" текстов.

#### ГЛАВА ПЯТАЯ "Печальные" тексты.

- 5.1 Типичный "печальный" текст.
- 5.2 Депрессивная акцентуация.
- 5.3 Психолингвистические особенности "печальных" текстов.

---

5.4 Леонид Андреев.

5.5 Бунин.

5.6 Тургенев.

5.7 Гоголь.

#### ГЛАВА ШЕСТАЯ "Веселые" тексты.

---

6.1 Типичный "веселый" текст.

- 6.2 Маниакальная акцентуация.
- 6.3 Психолингвистические особенности "веселых" текстов.
- 6.4 Стил "веселых" текстов.
- 6.5 Финал "веселых" текстов.

#### ГЛАВА СЕДЬМАЯ "Красивые" тексты.

- 7.1 Истероидная акцентуация.
- 7.2 Психолингвистические особенности "красивых" текстов.
- 7.3 Стил "красивых" текстов.
- 7.4 Жанры.

#### ГЛАВА ВОСЬМАЯ "Сложные" тексты.

8.1 Научная фантастика.

8.2 Конкретная поэзия.

#### ГЛАВА ДЕВЯТАЯ Тема и стил.

9.1 Пространство.

9.2 Время.

9.3 Антиутопия.

9.4 Несколько переводов одного текста.

9.5 Объявления о знакомствах.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ "Смешанные" тексты.

10.1 "Светло-печальные".

10.2 "Светло-веселые".

10.3 "Активно-темные".

10.4 "Красиво-темные".

10.5 "Печально-темные".

10.6 "Печально-веселые".

10.7 "Печально-красивые".

10.8 Психолингвистическая природа бестселлера.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ Рецептивный аспект художественного текста.

11.1 Психолингвистика о восприятии текста.

11.2 Библиопсихология о восприятии текста.

11.3 Проективный литературный тест.

Экспертная система ВААЛ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

ПРИЛОЖЕНИЯ.

Тезаурус текстов по типам.

Символы текстов и их психиатрические корреляты.

Указатель имен писателей и поэтов.

Предметный указатель.

БИБЛИОГРАФИЯ.

## **ПРЕДИСЛОВИЕ**

В предлагаемой читателю книге доктора филологических наук профессора Валерия Беянина представлена не совсем обычная психолингвистическая типология художественных текстов. Речь идет собственно не совсем о типологии и не совсем о психолингвистике, и не совсем о художественном тексте. Поясню, что я имею в виду.

Психолингвистика изучает соотношенность языковых категорий с психологическими. В работе же Беянина языковые категории (прежде всего семантические) соотносятся с психиатрическими. Это недопустимо лишь на первый взгляд. На самом деле, на возможность такого соотношения указывают как упомянутые в работе лингвисты, так и многие психотерапевты, ведущие беседу с пациентом. Именно речевые сигналы, их семантика (смысл) и модальность (отношение к ним пациента) указывают на проблемы личности.

Художественный текст предстает в работе Беянина как семантический объект, как очищенный от эстетического содержания речевой текст. И это тоже правомерно. Именно так анализировали текст З.Фрейд, Ж.Лакан и другие исследователи.

Типология предполагает, что описываемые объекты расклассифицированы полностью без остатка. Но сделать это в принципе нельзя: предлагаемые психиатрические критерии не могут охватить все множество людей, все множество текстов и тем самым предлагаемая типология принципиально открытая. И это еще одно ее достоинство. Автор намеренно не закрывает пути для дальнейших исследований.

Проделанная работа осуществлена в русле российской (П.Б. Ганнушкин) и германской (Э.Кречмер) психотерапевтической школы и является приложением психиатрических знаний к языковому материалу. Представленные и описанные типы текстов ("веселый", соотношенный с гипертимичностью, "печальный" — с депрессивностью, "светлый" — с паранойяльностью, "темный" — с эпилептоидностью, "красивый" — с демонстративностью) являются реальностью. Читатели и почитатели действительно схожи с авторами. Полученные выводы интересны и ценны.

Конечно же, стыковая работа не может не быть проблемной. И в этом ее достоинство —

она несомненно вызовет продуктивную для науки дискуссию.

Действительный член Московской психотерапевтической академии, доктор медицинских наук М.Е.Бурно.

## **ВВЕДЕНИЕ**

Художественный текст традиционно является предметом изучения литературоведения и стилистики. Однако к проблеме представления знаний о мире в художественном тексте обращались и специалисты по логике, кибернетике, этнографии, искусствоведению, герменевтике и философии, не говоря уже о психологах и психиатрах.

При этом представители каждой дисциплины видят в тексте в основном свой предмет. Это же и является причиной того, что общей теории художественного текста (как и текста вообще) до настоящего времени не существует. Характерно также, что "до настоящего времени никто не сумел дать устойчивого определения литературы", как писал в 1974 году Ц.Тодоров (Тодоров 1983, 351). И поныне художественный текст продолжает оставаться в некотором роде "загадочной сущностью".

Владимир Солоухин, сравнивая деятельность художника и ученого, отмечал, что если бы ученый не сделал какого-то открытия, то это обязательно сделал бы кто-то другой. Но "картину же, которую напишет художник, стихотворение, которое напишет поэт, сонату, которую напишет композитор, никто за него никогда не написал бы, пройди хоть тысяча лет".

Указанное принципиальное различие между художественным и нехудожественным текстом было основным препятствием на пути к типологическому анализу литературы. И, несмотря на это, исследователи неоднократно пытались выявить критерии, общие для ряда текстов и отличающие их от других текстов.

Так, одним из параметров типологизации является время написания текста (литература средневековья, скажем, отличается от современной по своим языковым и стилевым характеристикам). Существенной для художественного текста является его (а точнее, его автора) национально-культурная принадлежность, определяющая язык и во многом речевую системность образных средств текста.

Пожалуй, основным параметром художественного текста является его стиль. Существовая на пересечении идиолекта (специфики речи автора), жанровых и языковых особенностей выражения, стиль как единый тон и колорит текста напрямую связан с замыслом, выступая способом его реализации.

Важнейшим типологическим параметром художественного текста остается жанр как исторически сложившийся тип литературного произведения. Текст может быть отнесен к тому или иному жанру в зависимости от преобладающих эстетических качеств, объема, общей структуры.

Жанровое обозначение произведения как романа, повести или рассказа говорит читателю не только о его объеме, но и о характере описания (объемном или фрагментарном); время написания — не только о возможных трудностях, которые текст может представлять для чтения (если он, к примеру, написан в XVII веке), но и о фрагменте культуры, который он охватывает.

Книжная реклама порой содержит аннотации, которые не укладываются в традиционные рамки литературоведения, в частности, текст может квалифицироваться как "психологическая драма", "историческая хроника", "философские размышления", "романтическая мелодрама", "дерзкая фантастика", "крутой детектив" и т.п. И характерно, что такое указание на жанр либо настраивает читателя на текст, либо отталкивает от него.

И все же есть основания полагать, что даже такая жанровая классификация литературы для читателей-нефилологов является абстракцией научного порядка и носит слегка специализированный оттенок. Читатель же как носитель обыденного сознания относится к художественным произведениям, оценивает и хранит их в памяти цо своим законам.

Исследователи давно обращают внимание на то, что обыденному сознанию свойственна не столько научная картина мира, сколько некоторая "модель мира", "образ мира", "миросозерцание", "мировосприятие", "мировидение", "миропредставление".

Психолингвистика, являясь наукой о производстве и восприятии речи, ориентирована также преимущественно на исследование того, как речевой материал воспринимается "рядовым" носителем языка, какие образы формируются в его сознании.

Результаты исследований показывают, что научный анализ текстов значительно отличается от "анализа", который проводится читателем.

В нашей работе представлен принципиально новый подход к художественному тексту. В качестве базовых приняты следующие постулаты.

Первый постулат: за языком стоит не только система языка, но и психология. Каждый языковой элемент обусловлен не только лингвистическими, но и психологическими закономерностями.

Второй постулат: за разными текстами стоит разная психология. Разнообразие психологических типов людей рождает разнообразие когнитивных структур.

Основным является третий постулат: структуры художественного текста коррелируют со структурами акцентуированного сознания. Художественный текст в ряде случаев является результатом порождения акцентуированного (или психопатического) сознания.

Четвертый постулат: организующим центром художественного текста предстает его эмоционально-смысловая доминанта. Будучи ядром модели порождения текста, эмоционально-смысловая доминанта организует семантику, морфологию, синтаксис и стиль художественного текста.

Пятый постулат: текст— это не имманентная сущность, а элемент целой системы "действительность — сознание — модель мира — язык — автор — текст — читатель — проекция".

Шестой постулат: Читатель имеет право на собственную интерпретацию смысла художественного текста. Эта интерпретация зависит не только от текста, но и от психологических особенностей читателя. Максимально адекватно читатель интерпретирует тексты, созданные на базе близких ему как личности психологических структур.

Эти положения, сформулированные в результате многолетних исследований и размышлений, и легли в основу данной книги. Принципиально новый подход к анализу литературного текста основан на выявлении эмоционально-смысловой доминанты. Художественный текст описывается в связи с акцентуированным мироощущением, лежащим в его основе.

Работа написана в парадигме психолингвистики с учетом исследований в области герменевтики и психопэтики. Создавая такие новые направления, как психостилистика (Белянин 1990) и психиатрическое литературоведение (Белянин 1996), автор предполагает, что изложенные здесь взгляды дадут возможность иначе взглянуть на литературное творчество и произведения искусства.

## **ГЛАВА ПЕРВАЯ**

### **1.1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ АНАЛИЗА**

Объектом языкознания является слово. Однако внимание филологов всегда привлекал текст в качестве основной единицы речевой коммуникации. В лингвистике текст определяется как "организованный на основе языковых связей и отношений отрезок речи, содержательно объединяющий синтаксические единицы в некое целое" (Русская Т.2, 1982, 83). Иными словами, в основе текста лежат языковые связи, "текст состоит из синтаксических единиц, и он должен быть целостным.

Среди научных, публицистических и рекламных текстов, среди писем, заметок и граффити (как периферийных видов речевой деятельности) особое место занимают

литературные тексты. Обычно художественный текст определяют как текст, который использует языковые средства в их эстетической функции в целях передачи эмоционального содержания.

В филологических работах анализируются принципы организации художественного текста как сложного языкового и речевого образования. Но лишь комплексный и многоаспектный подход, интегрирующий многие научные дисциплины, может дать целостное представление о таком многоплановом явлении, как художественный текст.

При лингвистическом анализе художественного текста выявляются те "лингвистические средства, посредством которых выражается идейное и эмоциональное содержание литературного произведения" (Щерба 1957, 97). Он включает в себя объяснение значений слов и форм, фактов отклонения от языковой системы и малоупотребительных и устаревших слов (Новиков Л.А. 1988, 23).

Иногда лингвистический анализ сближается с лингвострановедческим, для которого текст является в первую очередь компонентом культуры. Тогда в тексте выявляются элементы, не могущие быть поняты адекватно в рамках данной культуры и нуждающиеся в культурологическом комментировании.

В рамках лингвистического анализа находится стилистический, с помощью которого изучаются общезыковые и авторские метафоры. Созданные автором образные средства объясняются через возможности языка путем соотнесения с нормативными явлениями речи.

Традиционный литературоведческий анализ художественного текста изучает художественный текст как продукт национальной культуры, общественной мысли, выявляет его связь с эпохой, с местом в литературном процессе. Литературоведческий анализ оперирует такими категориями поэтики, как тематика, жанр, образ, композиция, сюжет. Литературоведческий анализ предполагает раскрытие идейного содержания и поэтики произведения (там же, 6-20).

Раскрытие специфики текста при этом происходит на основе "внутренних резервов" текста. Происходит обращение к эпохе, к времени создания произведения. Текст в таком случае не всегда соотносится с автором, а тем более с читателем. Для литературоведа это как бы внешние по отношению к произведению явления, которые мешают понять сам текст. Тем самым, лингвистический подход предполагает рассмотрение текста как некоторой имманентной сущности, замкнутой на себя системы.

Так, определяя принцип литературоведческого анализа поэтического текста, Ю.М.Лотман подчеркивал, что все вопросы, выходящие за пределы этого анализа, а именно — "проблемы социального функционирования текста, психологии читательского восприятия и т.п. при всей их очевидной важности ... из рассмотрения исключаются. Предметом ... внимания будет художественный текст, взятый как отдельное, уже законченное и внутренне самостоятельное целое" (Лотман 1972, 5-6).

Социологическая трактовка художественного произведения в свою очередь предполагает рассмотрение его как "документа", "памятника" своей эпохи (культурно-историческая школа в литературоведении), что, несомненно, тоже имеет основания. Однако индивидуальный, личностный взгляд на мир, мировоззрение автора при этом остается за рамками анализа. Такой подход был характерен, в частности, для теории литературы, преподававшейся в советской школе, которая была к тому же преимущественно историей литературы.

Кроме лингвоцентристского и социологического подходов, существуют и другие подходы к тексту как к продукту речемыслительной и психической деятельности автора, когда текст соотносится не только с системой языка или с другими текстами, но и с психологией его создателя-автора.

Достаточно проработанным с методологической точки зрения представляется лингвофеноменологический подход к тексту (Э.Гуссерль, Г. Шпет и др.), при котором тем или иным компонентам текста приводят в соответствие интенциональные смыслы говорящего, обусловленные референтной соотнесенностью знаков, предметов опыта, их связей и отношений.

Очевидно, однако, что данный подход более адекватен при анализе информационно-логических текстов, чем художественных.

Понимание художественного текста как отражения субъективного мира его автора присуще таким направлениям, как экспериментальная эстетика (Г.Фехнер, Т.Липпс) и эстетика гештальта (Г.Айзенк, Р.Анхейм), а также концепция эмоционального формализма (К.Пратт, Р.Портер).

В последние годы появились исследования в области физиологии сенсорных систем. Описание когнитивных компонентов психофизиологии восприятия в рамках нейроэстетики (Beuty 1988) позволяет проанализировать эстетические переживания в их связи с биологическими факторами. Утверждается, что прекрасное (гармоничное, приятное и т.п.) является результатом не только наложения социо-культурных, национальных или исторических эталонов, но и проявлением универсальной деятельности мозга.

Таким образом, появилась тенденция рассматривать текст не как высшую единицу языка, а как высшую единицу человеческого мышления (Новиков А.И. 1983, 19-33). И за интересом к тексту скрывается интерес к проблемам речевого сознания, представляющего собой внутренний процесс планирования и регуляции внешней деятельности с помощью языковых знаков (Тарасов 1992).

За интересом к тексту просматривается и интерес к проблеме языковой личности, поскольку "нельзя познать сам по себе язык, не выйдя за его пределы, не обратившись к его творцу, носителю. пользователю — к человеку, к конкретной языковой личности" (Караулов 1987. 8). Познать языковую личность можно прежде всего через текст, поскольку "за каждым текстом стоит языковая личность, владеющая системой языка" (там же, 27).

Представления о языковой личности близки психолингвистическому подходу к языку и речи. Подход к речи как к результату речемыслительной деятельности человека позволяет психолингвистике рассматривать текст как феномен речевой деятельности человека, как способ отражения действительности в речевом сознании автора с помощью элементов системы языка.

А.А.Потебня, анализируя басню, писал: "Басня есть один из способов познания житейских отношений, характера человека, одним словом, всего, что относится к нравственной стороне жизни людей" (Потебня 1894, 73). Очевидно, сказанное можно отнести вообще к любому художественному произведению. Если в межличностном общении люди не всегда могут сказать, что они думают, и тем более не все, что они думают (Holtgraves 1999), то в художественном тексте свободы для проявления личности больше.

Описание внутреннего мира человека, мира людей и отношения человека к миру (миру природы, человека, вещей, культуры — Левин 1966) — сверхзадача художественного текста. Здесь совершенно верным является высказанное Г.В.Степановым положение о том, что художественный текст представляет собой не только отражение действительности, но и выражение средствами естественного языка человеческого отношения к миру (Степанов 1974).

Это согласуется с позицией и других исследователей. Так, Л.С.Выготский писал: "Везде — в фонетике, в морфологии, в лексике и семантике, даже в ритмике, метрике и музыке — за грамматическими и формальными категориями скрываются психологические" (Выготский 1956, 334).

Исходя из сказанного, многоплановыми представляются и функции художественного текста. Он выступает в качестве и основной единицы коммуникации, и способа хранения и передачи информации, и формы существования культуры, и продукта определенной исторической эпохи, и отражения жизни индивида и т.п. Именно это создает основы для множественности описаний текста и для его многочисленных определений (Гальперин 1981; Каменская 1990; Красных 1998; Леонтьев 1979; Лосев 1994; Николаева 1978; Реферовская 1983; Сорокин 1985; Торсуева 1986 и др.).

Важным постулатом психолингвистики, идущим от Л.В.Щербы, является утверждение о том, что "текст не существует вне его создания или восприятия" (Леонтьев 1969, 15). Подход к

тексту как к стимулу для читателя, создающего собственную проекцию текста в своем сознании, предполагает, что эта проекция может отличаться от авторского представления о смысле текста. Основополагающим для психолингвистического анализа результата восприятия художественного текста является положение о подобии интеллектов (А.Шафф). Из него следует, что текст воспринимается наиболее адекватно тем читателем, в соответствии с гипотезой Геннекена— Рубакина психологические особенности которого наиболее близки авторским (Рубакин 1977; Белянин 1983).

Наряду с указанными подходами, продуктивными нам представляются психологический, психоаналитический и психиатрический подходы к художественному тексту, его персонажам и его автору.

## **1.2. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРЫ**

Основным трудом по психологии художественного текста считается работа Выготского "Психология искусства". В ней он высказал парадоксальное с точки зрения психологии положение о том, что искусство является прежде всего "совокупностью эстетических знаков". Проводя психологический анализ искусства, он рассматривает прежде всего особую эмоцию формы как "необходимое условие художественного выражения" (Выготский 1987, 37).

Выготский не скрывал, что строил свою концепцию искусства на "объективных естественнонаучных началах", и в рамках этой объективной психологии искусства (там же, 8) понимал художественное произведение исключительно как продукт культуры (там же, 9). Такое отношение к искусству вытекало из общепсихологической концепции Выготского, понимавшего в 1925 г. психику как "посредствующий механизм, при помощи которого экономические отношения и социально-политический строй творят ту или иную идеологию" (там же, 25). Согласно Выготскому, "в самом интимном, личном движении мысли, чувства и т.п. психика отдельного лица все же социальна и социально обусловлена" (там же, 28).

Выготский трактует искусство и литературу в рамках теории культурно-исторического опосредования индивидуальной психики так: "Искусство есть как бы удлинение "общественного чувства". Переплавка чувств вне нас совершается силой социального чувства, которое объективировано, вынесено вне нас, материализовано и закреплено во внешних предметах искусства, которые сделались орудиями общества" (там же, 233, 239). Л.С.Выготский утверждая, что "нет принципиальной разницы между процессами народного и личного творчества" (там же, 19), полагал, что "до тех пор, пока мы будем ограничиваться анализом процессов, происходящих в сознании, мы едва ли найдем ответ на самые основные вопросы психологии искусства" (там же, 95). Поэтому, по его мнению, нецелесообразно "исследовать Гамлета как психологическую проблему", поскольку "Гамлету невозможно приписать никакого характера", ибо "этот характер сложен из самых противоположных черт и невозможно придумать какого-либо правдоподобного объяснения его речам и поступкам" (там же, 169-170).

Но как тогда быть с загадочностью образа Гамлета, которая и привлекает многих режиссеров и читателей? Выготский пишет, что шекспировский Гамлет хочет убить короля Клавдия за то, что тот убил его отца. Однако Гамлет в пьесе все время медлит, рассуждает, а "убийство короля происходит среди всеобщей свалки, это только одна из четырех смертей, все они вспыхивают внезапно", и таким образом ближайшие мотивы как бы затемняют основные. При этом Гамлет "совершенно непонятно для чего, дважды убивает короля — сперва отравленным острием шпаги, затем заставляет его выпить яд" (там же, 176-177).

"Все эти перегруппировки основных событий, — считает Выготский, — вызваны только одним требованием — требованием нужного психологического эффекта" (там же, 178). Тем самым "загадочность Гамлета", по Выготскому, предстает как "известный художественный прием, который надо осмыслить" в соответствии с "законами драматургической композиции той эпохи" (там же), а сама "психология и характеристика героя не безразличный, случайный и произвольный момент, а нечто, эстетически очень значимое" (там же, 167).



Анализируя "Евгения Онегина" А.С.Пушкина, Выготский утверждает, что "имя Онегина есть только знак героя" (там же, 213). Он считает, что "Пушкин дает ложное направление своему роману, когда оплакивает Татьяну, которая отдала свою судьбу в руки модного тирана и погибла. На самом деле погибает от любви Онегин" (там же, 215). Именно эти "элементы противоположного" (там же, 212) и лежат, по его мнению, в основе построения романа.

Сходное построение имеет, по мнению Выготского, и конфликт "Горя от ума" у А.С.Грибоедова. "Получается явная двойственность, — пишет он. — В комедии может быть печальный конец для положительного героя. На сцене победил Фамусов, а в переживаниях зрителя — Чацкий" (там же).

Повторим, что, говоря "языком объективной психологии об объективных фактах искусства", исследователь предлагает трактовать искусство как "совокупность эстетических знаков" (там же, 8-9). "Будучи структурирована в художественном творении, — комментирует концепцию Выготского М.Г.Ярошевский, — эта совокупность имеет собственный статус, независимый от личных качеств писателя. Поэтому не следует искать проекцию этих качеств или ключ к их познанию" (Ярошевский 1987, 300). Позиция Выготского в отношении проявления личности автора в тексте принципиальна: перейти к "психологии автора на основании толкования знаков нельзя" (Выготский 1987, 9).

Концепция Выготского находится в согласии с подходом многих литературоведов к художественному тексту. Так, в работах ученых, входивших в ОПОЯЗ (общество по изучению языка), искусство также понимается как прием (Шкловский 1919).

В частности, Б.М.Эйхенбаум полагал, что в основе особого воз действия "Шинели" Н.В.Гоголя лежит сказовость, каламбурный стиль и сентиментально-мелодраматическая декламация, а "слова подобраны и поставлены в известном порядке не по принципу обозначения характерных черт, а по принципу звуковой семантики" (Эйхенбаум 1919, 157-158), имеющей целью задержку внимания.

О психологическом подходе к литературе этот же исследователь писал: "Мы очень любим почему-то "психологии" и "характеристики". Наивно думаем, что художник пишет для того, чтобы "изображать" психологию или характер ... На самом деле художник ничего такого не изображает, потому что совсем не занят вопросами психологии. — да и мы вовсе не для того смотрим "Гамлета", чтобы изучать психологию" (Эйхенбаум 1924, 78).

Не ставя перед собой задачи критики имеющихся подходов к эстетическому объекту, отметим, что концепция Выготского является отражением не только господствовавшей идеологии, но и объективных (и действительно противоречивых) свойств художественного текста, а также проявлением "личного уравнения" (Рубакин 1977, 214) самого исследователя (забегая вперед, скажем, что мы относим текст "Психология искусства" к "светлым" по эмоционально-смысловой доминанте текстам).

Среди трудов по психологии есть работы, посвященные психологическому анализу процесса создания литературного произведения (Арнаутов 1970; Громов 1986; Парандовский 1990, 21-30; Цейтлин 1968). Так, Арнаутов отмечает, что стимулом к написанию произведения для автора может служить непосредственное наблюдение (Арнаутов 1970, 50-78, 348), воспоминание о нем (там же, 114-156), настроение автора (там же, 88-123, 348), а также вполне конкретная мысль (там же, 345-346). Иными словами, так называемое вдохновение может быть как обусловленным внешними причинами, так и независимым от них.

В некоторых психологических исследованиях, где рассматриваются индивидуальные особенности личности, ставшие предметом изображения в литературных произведениях, в частности, реализованные в характерах персонажей как проекциях личностных свойств известных автору людей.

По мнению Выготского, исследователи, работающие в рамках субъективной психологии искусства (термин Выготского — Выготский 1987, 20) "относятся доверчиво и наивно к художественному произведению и пытаются понять ... (поведение персонажа — В.Б.) из склада

его душевной жизни, точно это живой и настоящий человек, и в общем их аргументы почти всегда суть аргументы от жизни и от знания человеческой природы, но не от художественного построения" (там же, 156-157).

Так, Выготский критикует приводимые некоторыми литературными критиками трактовки пьесы Шекспира "Гамлет" как "трагедии бессилия и безволия", в которой автор показал "безвольного человека и развернул трагедию, возникающую в душе человека, который призван к совершению великого дела, но у которого нет для того нужных сил" (там же, 157).

Именно подобного рода подход (неприемлемый для Выготского) можно обнаружить у Б.М.Теплова. "Художественная литература, — писал он в 1944 году, — содержит неисчерпаемые запасы материалов, без которых не может обойтись научная психология" (Теплов 1985, 306). Анализируя "маленькую трагедию" Пушкина "Моцарт и Сальери", Теплов делает вывод о том, что "Сальери становится рабом "злой страсти", зависти потому, что он, несмотря на глубокий ум, высокий талант, замечательное профессиональное мастерство, — человек с пустой душой. Наличие лишь одного изолированного интереса, вбирающего всю направленность личности и не имеющего опоры ни в мировоззрении, ни в подлинной любви к жизни во всем богатстве ее проявления, неизбежно лишает человека внутренней свободы и убивает дух" (там же, 309).

Рассматривая в "Евгении Онегине" строки, относящиеся к Татьяне Лариной, Теплов трактует их как иллюстрации к процессу "формирования психических свойств личности (и их развития — В.Б.) в переломные моменты жизни" (там же, 312). Он пишет, что если в начале романа Татьяна "обнаружила чрезвычайно непосредственную эмоциональную реакцию", то в конце — "она — воплощение сдержанности, уравновешенности, спокойствия, умения владеть собой" (там же, 310). Тем самым, показанная в романе "жизнь Татьяны — это замечательная история овладения своим темпераментом, или ... история воспитания в себе характера ... в уроках жизни" (там же, 311).

Обращение психолога к художественной литературе как к достаточно достоверному описанию внутренней жизни человека (Василюк 1984, 161-162) вполне оправдано. Ведь часть читателей видят в персонажах живых людей и переживают события художественного произведения как реальные.

При таком наивно-психологическом подходе мотивы поведения героя ищутся "в тех объективных препятствиях, которые лежат на пути осуществления поставленной перед ними цели. Эти критики пользуются доводами от здравого смысла и житейской правдоподобности больше, чем эстетики, и подходят (к тексту — В.Б.) как к казусному случаю из жизни, который непременно должен быть растолкован в плане здравого смысла" (Выготский 1987, 157-158).

Рассматривая психологическую концепцию жизненного пути человека, К.А.Абульханова-Славская (1991) приводит литературные примеры того, как люди отграничивают свой внутренний мир от других (Голсуорси "Сага о Форсайтах"): как человек стремится по-своему справиться со своей жизнью, подчинить ее себе (герои Хемингуэя); лишить другого человека права на личную жизнь ("Анна Каренина" Л.Толстого) или защитить свою индивидуальность (герои А.Грина) — (Абульханова-Славская 1991, 23, 36). Развивая типологический подход к личности, исследовательница пишет, что человек может либо находиться во власти долга и своих принципов (как Каренин — там же, 250), либо вовсе не осознавать смысла своей жизни (как герой романа Кобо Абэ "Женщина в песках", попавший в безысходную ситуацию и смирившийся с ней — там же, 24).

Совершенно очевидно, что возможность художественного текста достаточно достоверно передавать чувства и мысли человека, оказывавшегося в трудной ситуации, могут быть использованы в библио-терапии, целью которой является помочь пациенту понять и изучить "типологию характеров в литературе, искусстве, чтобы найти себя как читателя, зрителя в человеческой культуре, утвердиться и таким образом в собственной духовной индивидуальности" (Бурно 1989, 133). В специальной литературе приводятся списки произведений, которые рекомендуются при определенных пограничных состояниях (там же,

133-136), для коррекции отношений между родителями и детьми (Phillips 1996), для уменьшения подростковых фобий или неврозов, вызванных разводом родителей (Pardeck, Pardeck 1993), для повышения заниженной самооценки, вывода из депрессии, после изнасилования (sexual abuse), для освобождения от наркотической (Kus 1995) и в целом химической зависимости.

### 1.3. ПСИХОАНАЛИЗ О ЛИТЕРАТУРЕ

В современной науке довольно широко распространен "субъективный" подход к произведениям искусства и литературы, при котором для элементов художественного текста находят корреляцию "психике автора. Соответственно, текст интерпретируется как реализация в словесном творчестве авторского подсознания. Речь идет прежде всего о психоанализе и о работах таких ученых, как З.Фрейд, Э.Берн, Д.Раппопорт, Ж.Лакан, Д.Ранкор-Лаферьер.

Обзор психоаналитического подхода к литературе требует специального рассмотрения, выходящего за рамки данного исследования (см. Белянин 1996, 36-44), поэтому ограничимся беглым взглядом на это направление.

При анализе специфических особенностей художественного творчества и проблематики искусства, З.Фрейд исходил из выдвинутого им постулата "эдипового комплекса", в котором, по его мнению, исторически "совпадает начало религии, нравственности, общественности и искусства" (Фрейд 1923, 165). Истоки искусства усматривались им в фантазии, с помощью которой сыновья, отказавшиеся от намерения стать заместителями отца в реальной жизни, ставят себя на его место в воображении, стремясь таким образом удовлетворить свои бессознательные влечения. Тот, у кого особенно сильно было развито воображение, и стал первым поэтом, сумевшим облечь свои бессознательные влечения в мифическую форму, благодаря чему они перестали быть асоциальными и превратились в средство самоудовлетворения как в воображении самого поэта, так и в фантазиях других людей, внимающих его поэтическому голосу. Сила поэтического воображения, способная захватить и увлечь за собой массы в фантастический, воображаемый мир, приобретает, как утверждал Фрейд, большое значение потому, что в основе ее лежит всеобщее чувство аффективного отношения к первобытному отцу.

Тем самым, фантазия и мифотворчество наделяются в теории Фрейда функцией сублимирования бессознательных влечений человека. Такое понимание причин возникновения искусства накладывает отпечаток и на фрейдовскую психоаналитическую концепцию художественного творчества, и на конкретный анализ отдельных произведений искусства. Как в том, так и в другом случае предлагается психоаналитическая процедура по расшифровке "языка" бессознательного, который в символической форме обретает свою самостоятельность в фантазиях, мифах, сказках, снах, произведениях искусства. Искусство рассматривается Фрейдом как своеобразный способ примирения оппозиционных принципов "реальности" и "удовольствия" путем вытеснения из сознания человека социально неприемлемых импульсов. Оно способствует смягчению реальных жизненных конфликтов и поддержанию психического равновесия, то есть выступает в роли своеобразной терапии, ведущей к устранению болезненных симптомов. В психике художника это достигается путем творческого самоочищения и растворения бессознательных влечений в социально приемлемой художественной деятельности.

По своему смыслу такая терапия напоминает "катарсис" Аристотеля. Но если у последнего средством духовного очищения выступает только трагедия, то основатель психоанализа видит в этом специфику всего искусства.

При этом психоанализ нередко сводится к выявлению только следующих комплексов сферы психического:

- 1) влечение к матери и связанное с ним агрессивное чувство к отцу у мальчиков (комплекс Эдипа), а у девочек — влечение к отцу и ревность к матери (комплекс Электры);
- 2) стремление к смерти, с которым борется инстинкт самосохранения (инстинкт смерти и

инстинкт жизни):

3) принцип удовольствия, входящий в противоречие с принципом реальности:

4) чувство вины и страх кастрации.

Как полагал Фрейд, даже в небольшом по объему тексте можно увидеть "глубинные душевные процессы... и скрытые мотивы поведения" (Фрейд 1990а, 35-36). Так он берет за основу анализа личности Леонардо да Винчи небольшой отрывок из его дневника:

Кажется, мне было судьбой предсказано так основательно заниматься коршуном, потому что у меня сохранилось, наверно, очень раннее воспоминание, будто когда я лежал в колыбели, прилетел ко мне коршун, открыл мне хвостом рот и много раз толкнул хвостом в мои губы (там же, 14)'.

На основании этой записи Фрейд полагает, что Леонардо обладал "влечением к матери ... и чтобы не впасть в измену матери бежит от женщин к мужчинам" (там же, 25). Тем самым, рассказ Леонардо "есть ... более поздняя фантазия" (там же, 15), в которой проявляются "пассивные гомосексуальные" (там же, 17) устремления.

Бурный рост количества последователей этого подхода из числа искусствоведов, писателей, литературных критиков, пришедшийся на 30—50-е годы XX века, привел к резкому всплеску общественного интереса к проблеме психического и его отношения к искусству.

Появились работы по психоанализу сказок как архетипических историй, связанных, к примеру, с мотивом искупления в волшебной сказке (Франц 1998) или Эдипова комплекса автора литературной сказки (Куликов 1994) и др.

Характерным примером психоаналитического и одновременно структурно-морфологического подхода к литературе является книга Даниеля Ранкор-Лаферьера "Из-под шинели Гоголя" (Rancour-Laferriere 1982), посвященная анализу повести "Шинель" Гоголя.

В повести рассказывается о том, как в одном департаменте, служил один чиновник — Башмачкин Акакий Акакиевич. "Есть в Петербурге сильный враг всех, получающих 400 рублей в год жалованья или около того. Враг этот не кто другой, как наш северный мороз", — пишет Гоголь. Акакий Акакиевич открыл, что сукно на его шинели до того истерлось, что сквозило, и подкладка расползлась. Он решает починить шинель, но портной Петрович предлагает сшить ему новую. Акакий Акакиевич голодает, чтобы накопить деньги и приобрести новую шинель. Когда он возвращается из гостей, где сослуживцы отмечали это событие, его грабят — снимают с него шинель. Он пытается пожаловаться одному значительному лицу, но тот топает на него ногой. Акакий Акакиевич умирает. Но вскоре в городе появляется мертвец-привидение, который отнимает у значительного лица его шинель.

Ранкор-Лаферьер сводит всю символику образов этого произведения к традиционным для психоанализа объектам, обращая внимание на моменты, ускользающие от внимания читателя и традиционно относимые к образной детализации основных событий.

Так, портной Петрович предлагает положить на воротник куницу, а, по мнению Ранкор-Лаферьера, в русских диалектах слова куница, кунка, куночка имеют такое же значение, что и слово cunt к английскому (там же, 203). А то, что в результате "куницы не купит, а вместо нее выбрали кошку, ... которую издали можно было всегда принять за куницу", только подтверждает это, так как "в русском языке, — пишет он, — "кошкой" может быть названа женщина вообще, проститутка или просто сексуально активная женщина. Такие выражения, как блудлив, как кот, кошачья свадьба, подтверждают это. Английское "pussy" в сленге имеет значение "vagina", а французское "le chat" имеет то же значение" (там же, 203).

Шинель укрывает, а это значит и "покрываем" (здесь приводится пример употребления этого глагола в выражении "бык покрыл телку"). Наличие в шинели дырочки свидетельствует, с одной стороны, о ее женской природе. С другой стороны, Ранкор-Лаферьер обращает внимание на то, что иногда слово шинель в русском языке склонялось как слово мужского рода, а иногда и как женского. В любом случае само слово заимствовано и не совсем вошло в систему русского языка того времени. А именно это, по мнению психоаналитика, и указывает и на то, что шинель

является чем-то чуждым для героя.

В центре внимания исследователя находится, конечно, главный юрой По мнению Ранкор-Лаферьера, очевидно, что имя Акакии — производное от слова кака, что он подтверждает наличием аллитерации в самом тексте, где описывается сцена выбора имени' ". .видно его тикая судьба Уж если так. пусть лучше будет он называться как и его отец. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий. Таким образом и произошел Акакий Акакиевич".

Объяснение психоаналитика, почему герой носит фамилию Башмачкин, довольно любопытно. Он рассматривает, в каких контекстах слово башмак употреблено в других местах повести. Согласно его концепции, именно это и позволяет раскрыть символику авторского сознания.

Первый раз это слово появляется перед ограблением героя "Остановился с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши таким образом всю ногу. очень недурную; а за спиной ее, из дверей другой комнаты. выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой )спа ньолкой под губой".

Второй раз — после ограбления: "Старуха, хозяйка квартиры, услыша страшный стук в дверь, поспешно вскочила с постели и с башмаком на одной только ноге побежала отворять дверь, придерживая на груди своей, из скромности, рукою рубашку".

Исследователь задает вопрос о том, где же в каждом из этих двух случаев находится второй башмак? Его ответ как психоаналитика •гаков' в личности самого Башмачкина. "Именно он является предметом, в который женщины помещают свои ноги. Извращенный эротизм имени очевиден Говоря более ясно, само имя Башмачкина говорит о том, что он пассивный, мазохистский, анально/вагинальный объект женской агрессии" (там же, 92-93)



А что же представляет собой, согласно такой логике портной Петрович? По мнению Ранкор-Лаферьера, в повести ему уделено немало внимания.

Во-первых, все, что окружает Петровича — погружено во мрак. "Взбираясь по лестнице ведущей к Петровичу, которая была вся умащена водой, помоями и проникнута насквозь тем спиртуозным запахом, который ест глаза. Акакии Акакиевич уже подумывал о том, сколько запросит Петрович" Что касается самого помещения, то "хозяйка. . напустила столько дыму в кухне, что нельзя было видеть даже и самих тараканов" Петрович сидит, как турецкий паша, у него есть табакерка и странный большой палец (И прежде всего бросился в глаза большой палец, очень известный Акакию Акакиевичу, с каким-то изуродованным ногтем, толстым и крепким, как у черепахи череп). Петрович пьян и одноглаз: Осадился сивухой, одноглазый черт, — как выражается о нём жена. И вообще, "он охотник заламывать черт знает какие цены".

Все перечисленные описания, по мнению Ранкор-Лаферьера, говорят о том, что Петрович — дьявол, который употребляет алкоголь, сидит в дыму, живет в темном месте на Востоке, и обладает чертовым пальцем (там же, 59).

То, что Акакий Акакиевич проникает к нему через черный (задний) ход, указывает на задний проход (там же, 67) и тем самым на анальность Петровича и на анальность Акакия Акакиевича а, следовательно, на его гомосексуальность. Анальность Акакия Акакиевича подтверждается и тем, что он бережлив (экономит для покупки сукна) и упрям (ходит несколько раз к "значительному лицу").

Что же случилось с Акакием Акакиевичем в финале? За что он наказан (автором)? Ранкор-Лаферьер находит объяснение в следующих двух эпизодах.

По пути в гости герой останавливается перед витриной, где выставлена картина с раздевающейся дамой (см. выше). После гостей Акакии Акакиевич шел в веселом расположении духа, даже подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какую-то дамою, которая, как молния,

прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения.

И практически сразу же после этого его грабят. Происходит это так: Акакий Акакиевич чувствовал только, как сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего уж больше не чувствовал.

Падают навзничь, по мнению психоаналитика, от удара в пах, в гениталии. Следовательно, делает он вывод, Акакий Акакиевич наказан за желание гетеросексуального контакта'.

Разумеется, проводя свой анализ, Ранкор-Лаферьер делает оговорку, что многие из его наблюдений скрыты от большинства читателей (там же, 59). Но он предлагает свою версию того, что находится за текстом, точнее то, что можно извлечь из-под текста.

Совершенно ясно, что такое истолкование смысла текста может найти отклик у читателя, для которого художественный текст есть реализация именно тех составляющих авторского подсознания и именно в том его ракурсе, какими они виделись Фрейду. (По нашему

---

Лишение шинели как материнского покрова является, по мнению исследователя, еще одной причиной смерти героя

---

убеждению, достаточно часто интерпретация художественного текста исследователем, будучи функцией именно его сознания, отражает именно его видение мира).

Широкая научная и околонучная дискуссия вокруг работ психоаналитического направления выявила в конечном счёте неуниверсальность подобной трактовки сознания и подсознания, а также произвольность толкования смысла художественного текста.

Так, даже столь знаменитый психоаналитик, как Карл Юнг, в статье "Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству" пишет: "Психоанализ художественного произведения далеко отклоняется от своей цели, и рассмотрение переносится в область общечеловеческую, для ... искусства крайне несущественную". Он мотивировал свою позицию тем, что произведение искусства — "не человек, а нечто сверхличное" (Юнг, 1991. 270, 273).

Предлагая собственную интерпретацию художественных текстов, базирующуюся на психиатрической трактовке психики автора, вряд ли мы имеем моральное право критиковать психоанализ. И все же у нас есть одно принципиальное соображение в отношении данной теории. Предлагая универсальные критерии понимания проблем человеческой личности, психоанализ дает лишь одну основу существования и функционирования человеческой психики. Практика же свидетельствует о том, что разнообразие типов приспособительной деятельности человека к жизни рождает разнообразие типов человеческой психики, и это приводит к богатству ее проявлений в литературе и искусстве. Художественные тексты не могут быть проявлением лишь одного начала в человеке. Психические основания их многообразны.

Поэтому, не отрицая того, что сторонниками психоаналитического подхода к литературе сделано много тонких и интересных наблюдений, нельзя согласиться с тем, что все художественные тексты могут быть подвергнуты анализу с какой-либо единственной позиции и при этом будут получены результаты, адекватные рассматриваемому объекту.

#### **1.4. ПСИХИАТРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРЫ**

Выражением крайне субъективного подхода к литературе является психиатрический взгляд на художественную литературу. Его основы заложены в работах таких ученых, как В.Гирш, Э.Кречмер, Ц.Ломброзо, Моро де Тур, Дж.Нисбет, А. Один, В.Штекель.

Применение психиатрических знаний в отношении семантики языкового материала позволяет исследователям ставить диагноз как персонажам художественного текста, так и его автору. Образцом подобного исследования является монография Карла Аеотариа "Акцентуированные личности". В первой ее части "Типология личностей" (Леонгард 1981, 11-172) исследователь излагает основы своей концепции "акцентуированных" (социально

дезадаптированных гам же, б) личностей, близкой классификации психопатических личностей П. Б. Ганнушкина. Во второй части "Личность в художественной литературе" (там же, 173-371) Леонгард приводит в качестве иллюстрации к описанным типам акцентуированных личностей многочисленные примеры из мировой литературы

Исследователь понимает условность такого подхода " писатель преследует множество целей, находящихся за пределами сферы психологии, — пишет он, — и просто не имеет возможности тщательно выписать особенности личности разных действующих лиц. Нередко, наконец, сами персонажи служат воплощением идеи, принципа, порой они задуманы скорее символически, так что вообще не могут представлять людей реальных (там же, 269)

И все же Леонгард полагает, что в литературном творчестве можно увидеть "образы (выделено нами — В.Б.) акцентуированных личностей", личностей, которые "нередко стоят на грани патологии" (там же).

К Леонгард рассматривает следующие типы акцентуированных личностей: демонстративные, педантические, застревающие, возбудимые, жертизмические, дистимические, аффективно лабильные, аффективно экзальтированные, тревожные, эмотивные, экстравертированные, интровертированные. Свою классификацию персонажей литературных произведений он соотносит именно с этими классами.

Описывая демонстративные (истеричные) личности, Леонгард отмечает, что для них характерна лживость, стремление всячески привлечь к себе внимание, жажда признания, славы, артистизм (там же, 40-61). К демонстративным личностям в художественной литературе он относит многих персонажей Ф. М. Достоевского: Кликушу, Федора Павловича, Смердякова ("Братья Карамазовы"), Лебедева ("Идиот"), Порфирия Петровича ("Преступление и наказание"), героев Иеремии Готхельфа, мольеровского Тартюфа ("Тартюф"), Лузмана (Лопе де Вега "Лузман"), Феликса Круля (Т. Манн "Признаки авантюриста Феликса Круля"), Доранта (П. Корнель "Лжец"), императора Нерона (Г. Сенкевич "Quo vadis?"), Фиеско (Ф. Шиллер "Заговор Фиеско в Генуе"), ряд персонажей древнегреческих авторов (Софокла, Эсхила, Еврипида, Плавта) (там же, 270-283).

Леонгард утверждает, что "художественная литература, изобилующая демонстративными личностями, в то же время весьма бедна личностями педантическими" (или ананкастами — людьми тревожными, боязливыми, робкими). Он выдвигает следующее предположение: "Объяснение того, почему писатели не описывают в своих произведениях ананкастов, следует, очевидно, искать в самих писателях. Вероятно, они в самих себе не находят подобных особенностей, а потому и не могут убедительно их изобразить" (там же, 283).

По его мнению, точным примером педантической личности является вахмистр (рассказ Альфредо де Виньи "Вечерний разговор I. Венсене"), которого мучают болезненные сомнения по поводу своей неготовности к строевому смотру, опасения, как бы не украли вверенное ему имущество, то есть тревожат опасности, которые объективно вообще не существуют" (там же, 290). В качестве примеров подобного типа личности Леонгард приводит главного героя повести Ж. П. Рихтера "Путешествие войскового священника Шмельце во Флец"; героев романа Г. Келлера "Зеленый Генрих" и пьесы Мольера "Мнимый больной", Нехлюдова из "Воскресенья" Л. Толстого.

Исследователь выделяет из числа акцентуированных личностей паранойяльных (или "застревающих", по его терминологии, — там же, 295), для которых характерны эгоистические аффекты, злопамятность, мстительность, заносчивость, самонадеянность и честолюбие (там же, 75-89).

К числу паранойяльных Леонгард относит: Отелло (Шекспир "Отелло"), Родиона Раскольникова и жену Мармеладова (Достоевский "Преступление и наказание"), Альцеста (Мольер "Мизантроп"), Кольхаса (Г. фон Клейст "Михаэль Кольхас"), султана Оросмана (Вольтер "Заира"), судью (Кальдерон "Саламейский алькальд") и персонажей древнегреческих авторов — Электру (Софокл "Электра"), Медею (Еврипид "Медея") (там же, 295).

Примером комбинированной истерико-параноической личности, психиатр считает Франца Моора из драмы Ф Шиллера "Разбойники".

Пишет Леонгард и о возбудимых личностях. Такой человек подвержен "влечениям, инстинктам, неконтролируемым побуждениями" (там же, 89). "При повышенной степени реакции этого типа" можно говорить об "эпилептоидной психопатии, хотя прямая связь с эпилепсией отнюдь не обязательна" "Реакции возбудимых личностей импульсивны, им чужда терпимость" (там же), у них часто возникает гнев, вспыльчивость, раздражительность; мышление тяжеловесно (там же, 92) и "уровень мышления довольно низок (там же, 90). В юности у них нередко "импульсивные побеги из дому, они склонны к жестокости" (там же).



Такие личности, по мнению исследователя, богато представлены в художественной литературе. Это Курт (И.Готхельф "Курт фон Коппиген"), Кориолан (Шекспир "Кориолан"), Геракл (Софокл "Трахинянки"; Еврипид "Геракл") (там же, 307). В частности, в драме Еврипида "Геракл, вернувшись домой, в припадке безумия убивает свою жену и детей. Затем он погружается в сон, проснувшись же, ничего не помнит о совершенном злодеянии. Герой с ужасом узнает о том, что им совершено" "Припадок безумия Геракла, — комментирует К.Леонгард, — очень напоминает эпилептическое сумеречное состояние сознания" (там же, 313).

Герой Достоевского Дмитрий Карамазов ("Братья Карамазовы") является типичным случаем возбудимой личности. Кроме того, писатель, сам страдавший эпилептическими припадками, наделил ими многих персонажей своих произведений, в частности, князя Мышкина ("Идиот"), Смердякова ("Братья Карамазовы"), Мурина ("Хозяйка"), Нелли ("Униженные и оскорбленные").

Тревожную личность отличает "робость, в которой чувствуется элемент покорности, униженности" (там же, 131-133). Примерами таких личностей в литературе являются, по мнению Леонгарда, господин Паран (из новеллы Мопассана), мастер Щука из одноименной новеллы Геббеля, учитель из повести Г.Келлера "Зеленый Генрих", Тобиас Миндерникель (Манн "Тобиас Миндерникель"), чахоточная девушка (Достоевский "Идиот").

Для эмотивной личности характерна "чувствительность и глубокие реакции в области тонких эмоций" (там же, 133). "Обычно людей этого темперамента, — пишет исследователь, — называют мягкосердечными. Они более жалостливы, чем другие, больше поддаются растроганности, испытывают особую радость от общения с природой, с произведениями искусства. Иногда их характеризуют как людей задушевных" (там же, 133).

К таким личностям в литературе, по мнению Леонгарда, принадлежат также персонажи Достоевского — Ваня ("Униженные и оскорбленные"), Сонечка Мармеладова ("Преступление и наказание"), а также Соня (Л.Толстой "Война и мир") (там же, 320-323), мадам де Реналь (Стендаль "Красное и черное") (там же, 345-346).

Леонгард так описывает дистимические личности (дистимический темперамент): "Личности этого типа по натуре серьёзны и обычно сосредоточены на мрачных, печальных сторонах жизни в гораздо большей степени, чем на радостных". При более резком проявлении дистимического темперамента переходит в субдепрессивный (там же, 122). В литературе — это "серьезный и нерешительный Никлаус, который думает о том, что его отец умрет, или боится, что его дети будут нищенствовать" (И.Готхельф "Воскресный день дедушки").

Гипертимическая личность (высокая степень проявления соответствует гипоманиакальному состоянию) характеризуется "приподнятым настроением" и "жаждой деятельности, повышенной словоохотливостью и тенденцией постоянно отклоняться от темы разговора, что иногда приводит к скачкам мыслей" (там же, 117).

В литературе к таким личностям исследователь относит Васеньку Веселовского (Л.Толстой "Анна Каренина"), Катерину Осиповну Хохлакову (Достоевский "Братья



Карамазовы"), Гавроша (В.Гюго "Отверженные"), Фальстафа (Шекспир "Виндзорские насмешницы") (там же, 327-331).

Циклотимические личности, по Леонгарду, "это люди, для которых характерна смена гипертимических и дистимических состояний. На передний план выступает то один, то другой из этих двух полюсов. ... Причиной смены полюсов не всегда являются внешние раздражители, иногда бывает достаточно неуловимого поворота в общем настроении" (там же, 124-125).

По мнению исследователя, "изменчивость (лабильность) подобного типа объясняется сугубо биологическими причинами, и потому мало располагает к созданию художественного образа. Следовательно, найти такой образ в художественной литературе нелегко (там же, 336). В качестве примеров он приводит Брайтунга (О.Людвиг "Мария") и Разумихина (Достоевский "Преступление и наказание").

Аффективно-экзальтированный темперамент Леонгард называет "темпераментом тревоги и счастья. Люди такого типа реагируют на них более бурно, чем остальные... одинаково легко приходят в восторг от радостных событий и в отчаяние от печальных" (там же, 127).

Герои Шекспира — Ромео ("Ромео и Джульетта"), Перси, носивший прозвище "Горячая шпора" ("Генрих IV"); Достоевского — Катерина Ивановна ("Братья Карамазовы"), Настасья Филипповна ("Идиот"), принц Гамбургский (Клейст "Принц Гамбургский"), Мортимер (Шиллер "Мария Стюарт"), Матильда де ля Моль (Стендаль "Красное и черное"), Николай Ростов (Л.Толстой "Война и мир") являются типичными примерами личностей этого типа (там же, 338-349).

Леонгард выделяет интровертированную акцентуированную личность, отмечая, что она "живет не столько своими восприятиями и ощущениями, сколько своими представлениями. Поэтому внешние события как таковые влияют на жизнь такого человека относительно мало; гораздо важнее то, что он о них думает" (там же, 161).

К числу литературных персонажей, обладающих интровертированностью, исследователь относит персонажей Достоевского — Ивана Карамазова ("Братья Карамазовы") и Ордынова ("Хозяйка"), Ганса Йоггели (И.Готхельф "Ганс Йоггели — богатый дядюшка").

"Подобно тому, как Дон-Кихот (Сервантес) представляет собой тип интровертированной личности, — пишет Леонгард, — Санчо Панса — личность типично экстравертированная. Он во всем является противоположностью своему господину, видит перед собой одну лишь объективную действительность. Именно поэтому Санчо олицетворяет практический подход к вещам, здравый рассудок, противостоящий оторванности от жизни Дон Кихота" (там же, 361). Экстравертированной личностью является, по мнению исследователя, Стресиад (в отличие от своего собеседника Сократа) в комедии Аристофана "Облака", а также Вильгельм Телль (Шиллер "Вильгельм Телль"). Фабрицио дель Донго (Стендаль "Пармская обитель"). Тони Будденброк (Т.Манн "Будденброки"), Алеша (Достоевский "Униженные и оскорбленные").

Конечно же, Леонгард дает описание и примеры смешанных случаев — "комбинации возбудимости и застревания" (или, говоря иначе, эпилептоидности и паранойяльности): комбинации "личности с преобладанием тревожности и личности застревающей" (там же, 317-320): дистимически-застревающие личности (сочетания депрессивности и паранойяльности — там же, 325-327); сочетание гипертимичности и демонстративности (там же, 331-333). Есть у него и примеры персонажей, "обладающих одновременно экзальтированным темпераментом и демонстративным характером" (там же, 349), а также "сочетания интровертированности и гипертимичности" (там же, 359-361).

Следует обратить внимание на важное, на наш взгляд, наблюдение психиатра, касающееся правдоподобия изображаемых характеров. В частности, он отмечает психологическую недостоверность в описании педантической личности в художественной



литературе. Так, приводя мнение Д.Мюллера о том, что А.Чехов в рассказе "Смерть чиновника" описывает "человека, страдающего неврозом навязчивых состояний", исследователь одновременно отмечает, что Червяков нисколько не сомневается в том, что его поведение оправдано и обосновано, в то время как невротики с навязчивыми состояниями неизменно мучаются такими сомнениями, ведущими к характерной внутренней борьбе" (там же, 284).

Аналогичным образом он полагает, что Гоголь в лице Акакия Акакиевича ("Шинель") "изображает человека, который внешне выполняет свою работу как ананкаст, но внутренне никаких анан-кастических черт не имеет" (там же, 287).

Работа Леонгарда представляет собой наиболее аргументированный и методологически четко выраженный подход, который позволяет увидеть скрытого за образом литературного персонажа реального (пусть и социально дезадаптированного) человека.

Другие современные психиатры также приводят квалификации героев художественного текста как психопатических личностей.

Так, поведение Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича (Гоголь — "Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем") может быть обозначено психиатром как сутяжничество (Семке 1991, 119); "имена Хлестакова ("Ревизор" Гоголя) и Барона Мюнхгаузена (Э.Распе "Барон Мюнхгаузен") стали нарицательными", — пишет М.И.Буянов (Буянов 1991), относя их, как и гоголевского Ноздрева (он же 1993, 43), к истерическим лжецам.

Чудик из одноименного рассказа В.Шукшина "по характерологическому облику" расценивается психиатром В.Я.Семке как "инфантильная (с чертами детской психики) личность с выраженным шизоидным радикалом" (Семке 1991, 114). Ряд других персонажей Шукшина (Моня Квасов из рассказа "Упорный"; Митька Ермаков из рассказа "Сильные идут дальше"; Николай Григорьевич Кузовников из рассказа "Выбираю деревню на жительство") являются, по мнению психиатра, паранойяльными психопатами (там же, 117) Аналогичным образом, поведение героя романа Достоевского "Игрок" может быть рассмотрено как процесс застревания, вызванный болезненной страстью (Kohan 1995).

Илье Ильичу Обломову ("Обломов" Гончарова) психиатр ставит диагноз депрессия (Буянов 1989, 114), герои Ибсена — "это психопатические личности .. чаще всего параноики и шизофреники" (там же, 174).

Такого рода примеров можно привести довольно много. Так, рассмотренные психологом Ф.Е.Василюком чувства и мысли Раскольникова (Достоевский "Преступление и наказание") до и после совершения преступления (Василюк 1984, 161-176) позволяют ему дать описание модели поведения, при котором нарастают внутренние противоречия и усиливается конфликт между личностью и обществом (там же, 167).

Для нас же в такого рода анализах принципиально важен вопрос о соотношении вымысла и реальности, точнее, вопрос о том, в какой степени реальность подвергается деформации в художественном тексте.

Оценивая "поведение" Раскольникова как "невыгодное", Василюк прекрасно понимает, что объектом его анализа является не реальный человек, а литературный персонаж. При этом он ставит ряд вопросов, которые являются актуальными и в плане настоящего исследования. "Какую доказательность имеют данные такого анализа. Может ли он (исследователь — В Б) в принципе рассчитывать на выявление реальных психологических закономерностей, например, в силу реализма изображения? Можно ли надеяться, что писатель, не выходя за пределы психологической достоверности в изображении действий и переживаний, не искажает нигде и психологических законов, т. е. что все, описанное им, в принципе возможно и как психологическая реальность? Занимаемся ли мы, исследуя психологические закономерности поведения персонажей, реконструкцией реальности или чаще всего лишь реконструкцией



скрытой концепции художника, его мнения об этой реальности? А, может быть, вообще пытаться изучать психологию реальных людей посредством анализа продуктов поэтического вымысла так же бессмысленно, как изучать гидрологию моря по полотнам маринистов?" (там же, 161-162).

По мнению психолога, такого рода вопросы будут еще долго ждать своего решения.

## 1.5. ПСИХОПАТОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРЫ

Психопатологический подход к личности писателя нашел выражение в периодическом издании "Клинический архив гениальности и одаренности (эвропатология), посвященный вопросам патологии гениально-одаренной личности, а также вопросам патологии творчества", который выходил под редакцией д-ра Г. В. Сегалина в Свердловске в 1925-28 годах. В нем представлена концепция связи феноменологии гениального (одаренного) человека с симптомами психопатического ряда (Клинический 1926, 3), подтвержденная исследованиями и материалами, касавшимися творческого процесса литературных шедевров и личности гения.

Своего рода эпиграфом к публикациям этого издания могут служить слова Э. Кречмера, автора книги "Гениальность и помешательство". "Душевно здоров тот, — говорил он в 1926 году в докладе на тему "Гениальность и вырождение", — кто находится в душевном равновесии и хорошо себя чувствует. Такое состояние не есть, однако, состояние, которое двигало бы человека на великие дела" (там же, 1927, 177).

Большинство материалов сборника "Клинический архив" посвящены психопатическим особенностям творческих людей, и речь в них идет о создании патографии ряда известных личностей. При этом, с одной стороны, привлекаются данные, касающиеся состояния психического здоровья родителей, братьев, сестер и других родственников великих людей. Среди этих родственников творческих личностей обнаруживается немало лиц с психическими отклонениями (там же, 1925, 93-110). С другой стороны, анализируется подверженность самих творческих личностей психическим заболеваниям.

Так, рассматривается связь этапов творчества Пушкина с наличием у него "депрессивных приступов, сопровождавшихся упадком духовных и телесных сил, и затем возбуждением" (там же, 1925, 35), т.е. маниакально-депрессивных состояний (там же, 38). У Лермонтова на основании анализа его стихотворений и свидетельств близких отмечается болезненная нервность (там же, 1926, 190), а также меланхолия (там же, 196).

Достаточно разнообразные выводы делаются и в отношении Гоголя. В частности, высказывались предположения о том, что у него были расстройства "ассоциативного аппарата и произвольного мышления" (там же, 1926, 269), и на основании свидетельств современников и медицинских документов делалось заключение о его шизофренической психике (там же, 1926, 263-305). В то же время приводятся наблюдения психиатра Чижа о циклофрении у этого писателя (там же, 23).

При рассмотрении творчества Максима Горького делается вывод о том, что во многих рассказах писатель "заставляет своих героев покушаться на самоубийство или кончать самоубийством", что в целом позволяет даже говорить о "литературной суицидомании Горького" (там же, 207). При этом приводятся свидетельства относительно нескольких попыток самоубийств у самого писателя. Кроме того, отмечается наличие у него острых галлюцинаций.

Аналогичному анализу подвергнуто творчество Леонида Андреева. "Страх и ужас, страх смерти, страх жизни — основные мотивы Леонидо-Андреевской меланхолии, не оставляющей его никогда и губящие его детство, отрочество и юность, — писал д-р Б.И. Галант в статье "Психопатологический образ Леонида Андреева" (там же, 1927, 148). Попутно отмечается наличие алкоголизма в юношеские годы, бесчисленные попытки самоубийств и интерес к Шопенгауэру. Делается вывод о наличии у Андреева тяжелой формы неврастении,



сопровождаясь страхом смерти. При этом исследователь связывает это с тяжелой травмой, которую писатель пережил в 16 лет, бросившись на рельсы и испытав страх смерти, находясь под проехавшим над ним поездом (там же, 236).

Принципиально важным для нас является утверждение авторов ряда публикаций журнала по эвропатологии о том, что лица, склонные к творчеству, подвержены эпилепсии. Во многих публикациях сборника говорится об аффекто-эпилептическом типе гениальности (там же, 3).

Так, приводятся свидетельства о наличии у Эдгара По эффективности и раздражительности эпилептического характера (там же, 1926, 153), об эпилептических припадках у Достоевского (там же, 173-177), Толстого (там же, 154-170), А.Блока (там же, 183-184), Флобера (там же, 172-173; там же, 1927, 123), Мюссе (там же, 1926, 181), Данте (там же, 183), Диккенса (там же, 184), Бальзака (там же, 1927, 122).

В материалах "Клинического архива..." анализ медицинских свидетельств и постановка писателям психопатологического и психиатрического диагнозов сопровождалась подробным анализом содержательной стороны произведений этих писателей. В целом же, анализ творчества проводился не только на психологических и психопатологических, но и на психофизиологических основаниях.

## **1.6. ПСИХИАТРИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ЛИЧНОСТИ АВТОРА**

Поскольку основой художественного текста является построение вымышленного мира, текст неизбежно оказывается объектом и такой дисциплины, как психиатрия, которая исследует не только специфику, но и "неадекватность субъективной отражательной деятельности" (Портнов, Федотов 1971, 5) человека.

Прежде, чем перейти к фактологическому материалу, остановимся на вопросе о патологии, акцентуации и норме в личности.

Патология личности — это значительное отклонение от нормы, проявляющееся в асоциальном поведении и нарушенном сознании. Акцентуированная личность отличается чрезмерной выраженностью отдельных черт характера и их сочетаний, представляя собой крайний вариант нормы. Акцентуированная личность, как правило, не адаптирована к окружающей среде или находится в конфликте с ней. Существенной чертой акцентуированной личности является также неадекватность ее отражательной способности. Реальное положение дел расходится с тем, как акцентуированная личность отражает его в своем сознании. При этом расхождение между реальностью и представлениями о ней углубляет конфликт с обществом и внешним миром.

Именно эти два фактора входят в определение психиатрической болезни. Первый — "нарушения произвольной адаптации человека к условиям внутренней и внешней среды". Второй фактор, являющийся в большинстве случаев причиной дезадаптации, — "неадекватность субъективной отражательной деятельности" (там же, 5).

С этой точки зрения, норма представляется крайне желательным состоянием личности. Однако, по мнению Леонгарда, абсолютно нормальный человек — это человек без всякого выражения собственной личности, человек, который ни к чему не стремится, ничего не хочет, а действует только по чужой указке. По его данным, 50% жителей Восточного Берлина имели в свое время черты акцентуированной личности (Леонгард 1981, 18).

В русской игровой речи встречается такая странная фраза: "В действительности все не так, как. на самом деле" (Белянин, Бутенко 1994, 27). Обращаясь к художественному тексту, можно тоже сказать, что и в нем все не совсем так, как на самом деле. Искаженное, нереалистическое, а порой и патологическое представление о мире (а тем более конфликт реального и вымышленного), существующее во многих художественных текстах, сближает вербализованные в них картины мира с представлениями о мире, характерными для акцентуированного сознания. Именно это делает возможным анализ литературы по психиатрическим критериям.

При этом, как полагал М.С.Роговин, следует иметь в виду, что природа психических заболеваний настолько сложна, а сама психическая симптоматика имеет настолько разнородную сущность, что не всегда можно поставить однозначный диагноз.

И все же есть все основания соглашаться с высказыванием Фрейда по этому вопросу: "Предмет психиатрии — болезненное в человеке, и, когда эта наука пытается исследовать гениальную личность, ее нередко обвиняют в стремлении "очернить великое и втоптать в грязь возвышенное", в том, что она с удовольствием принижает выдающихся людей до уровня обычных своих несчастных пациентов. Но в действительности, — продолжает Фрейд, — наши цели отнюдь не те, какие приписывают нам несведущие люди. Науке ценно все то, что доступно пониманию в любых объектах, и мы полагаем, что для великого человека вовсе не унижительно подчиняться некоторым законам, общим и для нормального, естественного, и для болезненного" (Фрейд 1990б, 3).

Следует, однако, отметить, что вопрос о постановке диагноза творческой личности представляется неоднозначным прежде всего с точки зрения общепринятой морали. Более глубоко подходит к этому вопросу известный отечественный психиатр М.И.Буянов. "Поэт Пушкин, — пишет он, — не может быть объектом психиатрического изучения, но человек по фамилии Пушкин может быть таким объектом, независимо от того, талантлив он или нет, но при условии, разумеется, что имеются основания для психопатологического исследования" (Буянов 1989, 187).

Мы разделяем эту позицию и считаем, что в ряде случаев исключительно в целях научного анализа можно говорить о наличии психического отклонения у творческой личности.

Так, основатель биосоциологической теории Ломброзо в книге "Гениальность и помешательство" (1892) приводил многочисленные свидетельства медицинского характера о наличии у ряда писателей психических отклонений. Продукты их творчества рассматривались ученым как подтверждение медицинских диагнозов.

Ломброзо писал: "Отсутствие равномерности (равновесия) есть один из признаков гениальной натуры" (Ломброзо 1990, 18), и "отличие гениального человека от обыкновенного ... заключается в утонченной и почти болезненной впечатлительности первого" (там же, 21). "Гений раздражается всем, что для обыкновенных людей кажется просто булавочными уколами, то при его чувствительности уже представляется ему ударом кинжала" (там же, 23).

Словно в подтверждение этих мыслей многие психиатры приводят немало фактов, свидетельствующих о "странном" поведении творческих личностей (Леонгард 1981, 129; см. там же, 19-20: Неплох 1991, 41-42; Семке 1991, 105-106, 108) и при этом обсуждают вопрос о квалификации этой особой психической организации всех творческих личностей.

Так, Моро де Тур считал, что "гений — это невроз" (цит. по: Гончаренко 1991, 355), а русский психолог П.И.Карпов писал: "... все гении ... суть циклотимики, мыслящие по шаблону, свойственному и больным циркулярным психозом" (Карпов 1926, 116).

Иную, хотя и сходную основу творчества, видит много пишущий на эту тему М.И.Буянов: "Хотя все творческие личности отличаются друг от друга бесконечным множеством разных личностных свойств, у большинства из них имеется одна общая особенность — все они печальны, тревожны, довольно мрачно смотрят на мир. Это свойство многих людей литературы и искусства.... Бенджамин Раш ... называл это "тристиманией" (от лат. слова *tristia* - грусть). Среди тех великих писателей, поэтов, живописцев, которые так или иначе попадали в поле зрения психиатра, преобладали люди с печальным взглядом на жизнь ... Одержимость художника безысходным чувством печали и есть одна из решающих особенностей душевной жизни выдающихся людей из мира искусства и литературы" (Буянов 1989, 236).

Ломброзо, отмечая, что творческая личность "во всем находит повод к глубокой, бесконечной меланхолии", указывал также и на ее "способность перетолковывать в дурную сторону каждый поступок окружающих, видеть всюду преследования" (Ломброзо, 1990, 24). Иными словами, он видел в писателе как депрессивность, так и паранойальность.

В свою очередь Моро де Тур (Tours 1859) утверждал родство между вдохновением и маниакальным состоянием, поскольку для того и другого характерны быстрые и непредвиденные ассоциации и представления, оригинальное воображение, чувствительность, превосходящая нормальную (Арнаутов 1970, 39), что свойственно не столько личности, которая творчески проявляется в обыденной жизни (это нормально), сколько личности, характеризующейся значительными творческими достижениями (Richards 1990).

В то же время наблюдения показывают, что поэты и художники отличаются прежде всего экзальтированным темпераментом (Леонгард 1981, 129), писатели тоже "часто обладают в известной мере порывистой, лабильной психикой" (там же, 339) и склонны к алкоголизму (Post 1996), а у поэтов чаще встречается маниакально-депрессивное состояние (bipolar affective psychoses — там же).

Такие высказывания свидетельствуют, на наш взгляд, не только о разном понимании феноменологии психической жизни (или о возможных терминологических расхождениях), но и о большом разнообразии внутренней жизни творческой личности, что требует более дифференцированного подхода к ее проявлениям в творчестве.

Правомерность такого подхода подтверждается и тем, что психиатры говорят о различных диагнозах у разных писателей.

Так, касаясь общих для всех творческих личностей отклонений, Ломброзо писал о том, что у ряда писателей врачи наблюдали эпилепсию. Он называет имена Мольера, Петрарки, Бальзака, итальянской поэтессы А.Милли (Ломброзо 1992, 16) Свифта (там же, 87-90; Арнаутов 1970, 45), Флобера (там же; Ломброзо 1992, 16). Общеизвестным фактом является эпилепсия Достоевского (Александровский 1977, 180-181; Буянов 1989, 183; Ломброзо 1892, 89-90; Неплох 1991, 42). Психиатры также говорят об эпилептической психопатии (Буянов 1989, 181), а также шизофрении и ипохондричности в юношеские годы этого писателя (там же, 181).

Достаточно частым является и диагноз депрессия. Его ставили молдавскому поэту М.Элинеску (там же, 215-221); японскому писателю Акутагава Рюноске (там же, 167); венгерскому поэту Аттиле Божеву, покончившему с собой в 32 года (там же, 139-142). Близкое к нему состояние ипохондричности — как склонности к озабоченности собственным здоровьем — было характерно, по мнению психиатров, и для Гоголя (там же, 167). Утрата смысла жизни и меланхолия, отраженная в романе Лермонтова "Герой нашего времени", несомненно находит свою корреляцию в "психологической инфраструктуре" личности самого автора (Axelrod 1993).

Относительно много конкретных указаний и на маниакально-депрессивный психоз. Так, наличие "острой мании с генерализованным бредом и депрессией" определяют у Ван Гога (Буянов 1989, 189-215; Александровский 1977, 178-179).

Достаточно часто в работах о творчестве встречается упоминание о шизофрении и шизотимии. Так, Кречмер считает шизотимиком Шиллера (Кречмер 1982, 244). Он же считал немецкого поэта И.Гёльдерлина шизоидом (там же, 232-233, 235), тогда как Буянов ставит ему диагноз шизофрении (Буянов 1989, 172-173), Ясперс отмечает его аутизм, а Леонгард причислял его к аффективно-экзальтированным личностям (Леонгард 1981, 128). По мнению же С. Цвейга (который, правда, был не психиатром, а литератором), Гелдерлин страдал неврастенической меланхолией (Цвейг 1992, 151). О том, что Бунин был "интровертом с сильным ощущением своего внутреннего "Я", пишет Д.И.Кирнос, подтверждая это анализом литературных текстов (Кирнос 1992, 40).

Норвежскому писателю Юхану Августу Стриндбергу Кречмер ставит диагноз шизофрения (Кречмер 1982, 233-235). Однако Леонгард на том основании, что тот "в зрелом возрасте страдал бредом преследования" (Леонгард 1981, 320), склонен считать это заболевание паранойей (о которой в целом значительно меньше упоминаний).

Мало упоминается и об истерии. Так Леонгард причисляет к демонстративным личностям только немецкого прозаика Карла Мея (там же, 58-61), утверждавшего, что он был лично знаком с героем своих романов Чингачгуком.

Проблеме ранимости психики и страданий творческой личности регулярно посвящаются дискуссии в листе интернета "Arco<sup>^</sup>Art & Literature, Psychology and Communication).

Большое количество фактического материала в отношении отклонения в сексуальной сфере писателей содержится в психоаналитической литературе. Упомянем лишь о Гёте (Шерток, Соссюр 1991, 131), Бальзаке (там же), Мопассане, у которого в самые продуктивные годы наступил прогрессивный паралич как следствие сифилиса (Буянов 1994, 31-33).

Следует отметить, что такое углубление в психику автора, на первый взгляд, кажущееся бесцеремонным, не является изобретением последнего времени, а ведет свои традиции от биографического метода в литературоведении, основателем которого считается французский литератор Ш.О.Сент-Бёв.

В "Литературных портретах" и критических этюдах Сент-Бёв стремился показать особенности творчества писателя через его биографию. В известном очерке "Пьер Корнель" (1829) он так сформулировал идею своего метода: "В области критики и истории литературы нет, пожалуй, более занимательного, более приятного и вместе с тем более поучительного чтения, чем хорошо написанная биография великих людей..., тщательно составленные, порою даже несколько многословные, повествования о личности и творениях писателя, цель которых — проникнуть в его душу, освоиться с ними, показать его нам с самых разных сторон" (Сент-Бёв 1970, 47).

Рассматривая биографические описания с психологической точки зрения, Г.Олпорт отмечал, что они "начались как описания жития святых и как рассказы о легендарных подвигах. Однако биография во все большей степени становится строгой, объективной и даже бессердечной. Биографии все больше походят на научные анатомирования, совершаемые скорее с целью понимания, чем для воодушевления и шумных возгласов. Теперь даже есть, — писал он в 1959 году, — психологическая и психоаналитическая биографии и даже медицинские и эндокринологические биографии" (Олпорт 1982, 214).

Выявление общих психологических и психиатрических закономерностей, проявляющихся в литературном творчестве, представляет определенную трудность, потому что у психологов и психиатров разных школ и стран приняты различные основания типологизации. Кроме того, ученые пользуются разными источниками, анализ которых приводит к противоречивым заключениям.

Так, И.Б.Галант, описывая суицидоманию (стремление к самоубийству) Горького, полагает, что она была вызвана *Erschopfung-psychose*, т.е. психозом изнурения или истощения. Известную же его страсть к бродяжничеству психиатр выводит не только из условий жизни и среды писателя, но и из нарушения психологического равновесия его личности (Клинический 1926). Один из современников, упоминающий о слезливости Горького (Анненков 1991, 28), также отмечает: "Веселость и юмор, общительность и склонность к широкому укладу жизни сохранились в Горьком навсегда" (там же, 27).

В некоторых случаях психиатры не дают точного диагноза, ограничиваясь либо метафорами, либо общими словами. К примеру, образы Манилова, Ноздрева и Собакевича (Гоголь "Мертвые души") трактуются Семке как "великолепные, исчерпывающее обобщение "небокопительства" — чувственного, активного, рассудительного" (Семке 1991, 110). О Ф.Кафке один из психиатров говорит, что он "страдал психическими нарушениями и обладал болезненным восприятием" (Неплох 1991, 42) и т.п.

Нередко бывает и так, что отклонения в психике творческой личности таковыми не считаются. Так, Б.И.Шубин на основании свидетельства А.П.Керн полагает, что те качества, которыми она характеризует Пушкина, "присущи циклотимическому складу личности" (Семке 1991, 108); Е.И.Каменева также относит его к гипоманиакальным личностям циклоидного склада. В то же время известный русский психиатр В.Ф.Чиж придерживается совсем иного мнения о Пушкине — его статья носит название "Пушкин как идеал психического здоровья" (см. Буянов 1989, 183).

Иными словами, творческая личность может преодолевать свое заболевание, и ее поведение может быть адекватным и создавать полное впечатление здоровой личности. Лишь скрытые от наблюдения процессы, протекающие в глубине психики, могут свидетельствовать о разладе со средой.

Проявляться же эти отклонения будут с достаточной очевидностью в художественном тексте, который может даже иметь такое определение: это текст, мир которого находится в принципиально альтернативном отношении к общепринятой версии мира реального (Beaugrande, Dressier 1972, 185).

Соглашаясь с этой позицией, все же сделаем одну существенную оговорку, касающуюся понимания нами различия между "альтернативным" и патологическим текстом. Тут мы разделяем мнение отечественных психиатров: "Патологическим следует считать текст, принадлежащий психически больному человеку и в котором отражаются симптомы психического заболевания данного человека. Наблюдения над речью пациента используются обычно как иллюстративное подтверждение того диагноза, который уже получен с помощью клинической, психологической, биохимической, инструментальной и других методик. Иными словами, лингвистический анализ никогда не предшествует клиническому, но продолжает его, а лингвистическая методика не имеет пока (! — В. Б.) самостоятельной объяснительной диагностической силы" (Пашковский и др. 1994, 51).

Таким образом, мы не в коей мере не претендуем на постановку автору психиатрического диагноза. Предлагаемый анализ носит психолингвистический, а не медицинский характер.

## 1.7. ПСИХИАТРИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА

Применение психиатрического метода анализа личности может дать неожиданный лингвистический результат

Так, Р.Якобсон, будучи лингвистом, сделал объектом своего анализа творчество упоминавшегося нами немецкого поэта Гельдерлина, который в зрелом возрасте страдал шизофренией. Исследователь установил, что стихи, написанные после начала болезни, существенно отличаются от предшествующего творчества этого поэта именно по языку. Якобсон писал: "В тяжело больном поэте нашла себе максимальное проявление утрата способности и воли к диалогической речи, и характернейший признак этой утраты — полное исчезновение "шифтеров", в частности грамматических лиц и времен (показателей 1 и 2 лица — В. Б.). Я убежден, — продолжает Якобсон, — что эта первая рекогносцировка должна положить начало последовательным лингвистическим разысканиям о психопатологической речи и поэзии и что такие сравнительные изыскания, в частности, необходимы для всестороннего понимания языка в роли инструмента взаимной коммуникации и личного познания" (Jakobson, Pomorska 1980, 132).

Тем самым, психиатрический анализ личности автора может стать инструментом, который позволяет дать представление не только об особенностях психического склада и глубинных основах его творчества, но и о языковых особенностях его произведений.

Существенным подспорьем в лингвистических изысканиях в этом направлении могут служить работы по психиатрической лингвистике. В них приводится много свидетельств того, как меняется речь под влиянием того или иного заболевания психической сферы.

Так, в частности, отмечается, что при паранойе человек чаще использует пассивные конструкции для выражения своих представлений и чувств; часто говорит о себе (в английском языке — это конструкции I alone, only me, just me, I work on alone, I did it myself, were it not for me); для его синтаксиса характерно некоторое нарушение связности (freestanding sentences).

При эпилепсии появляется сниженность стиля, вязкость речи, слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами. В состоянии депрессии человек может полностью отказаться от говорения (му-тизм), а при маниакальности его речи может быть присущ так называемый словесный понос, он может конструировать бредовые построения, громко говорить и петь. Речь



истероида может быть лжива, а шизофреника — абстрактна и псевдонаучна (см. серьезное исследование этой проблемы, Пашковский и др. 1994). В исследованиях языка истероидов (hysterical language) основное внимание уделяется механизмам переноса.

Общеизвестно и наличие количественных (статистически значимых) различий между текстами, написанными здоровыми людьми и душевнобольными (Zipf 1949).

В последнее время актуальным в том числе для психолингвистики стал анализ речи лиц с болезнью Альцгеймера. Исследования, однако, показывают, что основная проблема этих больных связана не с лингвистическими особенностями речи (что проявлялось бы, допустим, в понимании редких, длинных или абстрактных слов), а в нарушениях когнитивной основы памяти (MacDonald et al 1998, 66).

Эти и подобные наблюдения (прежде всего экспериментального плана) могут стать предметом особой дисциплины — патопсихолингвистики (Леонтьев А.А. 1997, 229-242).

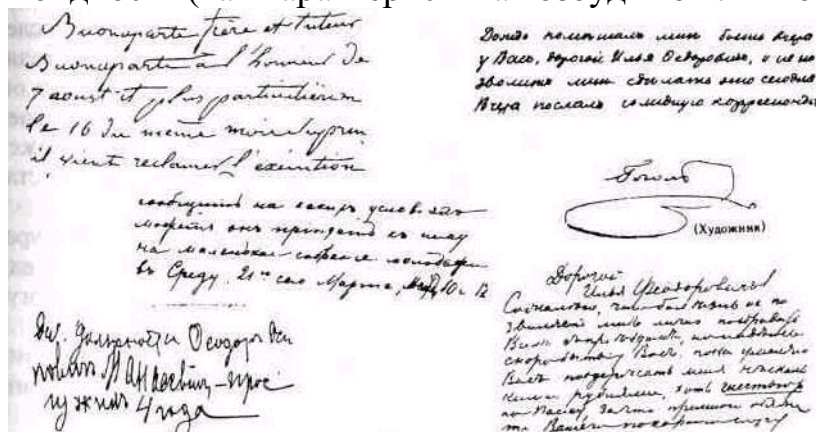
Последней значительной работой в области лингвистики измененных состояний сознания (как в разделе патопсихолингвистики) были исследования Д.Л. Спивака. Он доказал, что при экстремальных внешних условиях, при действии психических препаратов, в т.ч.

Пение мы, вслед за нашим коллегой из Тайваня Габриэлем Хонгом относим к пятому виду речевой деятельности

Говоря об идентификации личности по речи, нельзя не упомянуть о графологии. К сожалению, результаты графологического анализа не всегда могут быть однозначно подтверждены данными психологических исследований по причине размытости и несогласованности некоторых положений графологии (Super 1992).

Попытаемся привести в соответствие результаты графологического анализа с психологическим. Совершенно очевидно, что почерк как проявление речевой деятельности человека также зависит от акцентуации личности.

Паранойяльность (как склонность к образованию сверхценных идей) проявляется в преобладании слов с прописных букв (capitalisation), частом использовании красных строк. Эпилептоидность (как характеристика возбудимой личности, для которой может быть



характерно сужение интересов) проявляется в мелком почерке, знаках препинания с сильным нажимом. Истероидность (желание обратить на себя внимание) — это прежде всего завитушки, витиеватость (в том числе и в подписи), открытые буквы, волнистые линии. Депрессивность (сниженность настроения) — снижение линии строки к концу, слабый нажим, маленький межстрочный интервал и маленькое расстояние между буквами, словами и полями. Маниакальность (повышенное настроение) — крупные буквы и повышение линии к концу строки. Маниакально-депрессивные расстройства настроения — волнистые линии на письме.

Конечно, для проверки подобных гипотез нужны более серьезные изыскания, чем курсовые, дипломные или даже диссертационные работы моих студенток из Московского государственного лингвистического университета, но и эти наблюдения говорят о том, что корреляции явно позитивны.

Допустив возможность психиатрического подхода к тексту, следует согласиться с

соображениями Г.О.Винокура о возможности реконструкции личности автора художественного текста с помощью филологического анализа.

Рассматривая понятие языка писателя и отличие его от "языка литературных произведений" и "языка произведения", исследователь полагал, что оно "может быть применимо с целью раскрыть психологию писателя, его "внутренний мир", его "душу". Такая возможность основывается на том, что в языке говорящий или пишущий не только передает ... то или иное содержание, но и показывает, как он сам переживает сообщаемое" (Винокур 1991, 44).

Из этого высказывания явствует, что и филологический анализ может предполагать обращение к тому, что стоит за словом.

"... частные акты речи, — писал Винокур еще в 1946 году, — ... в той мере, в какой они поддаются наблюдению, ... могут дать исследователю возможность проникнуть в душевное состояние писателя, угадать его настроение, почувствовать, с печалью или радостью он говорит свое слово, с сочувствием или безразличием он рассказывает о событиях в жизни своих героев и т.д.; причем все это может находиться в том или ином соответствии с прямым смыслом текста" (там же, 46).

Наличие разных типов построения текста, по мнению Винокура, "не может не заинтересовать того, кто хочет увидеть в языке писателя отражение его внутреннего мира, так как разные построения... могут оказаться связанными с разными психологиями" (там же, 47).

Предлагая свою типологию художественных текстов по эмоционально-смысловой доминанте, мы расцениваем ее как реализацию этого положения.

## **ГЛАВА ВТОРАЯ**

### **2.1. ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ЛИТЕРАТУРНОМУ ТЕКСТУ**

В науке имеется немало концепций, обосновывающих типологический подход к художественному тексту. К их числу относится прежде всего жанровый подход (см. работы М.М.Бахтина, Б.Тома-шевского, Г.О.Винокура, В.В.Виноградова и мн. др.).

Психологизацией жанрового подхода является деление писателей на типы в соответствии с тем мироощущением, которое выражается в их произведениях. Такого рода типологизация встречается в работах многих писателей, литературных критиков, философов и психологов.

В частности, Д.Н.Овсянико-Куликовский, работавший в русле психологического направления в русском литературоведении, полагал, что существуют два типа творчества: объективный (который он называл также наблюдательным и неэгоцентрическим) и субъективный (экспериментальный, или эгоцентрический) (Овсянико-Куликовский 1989, Т.2).

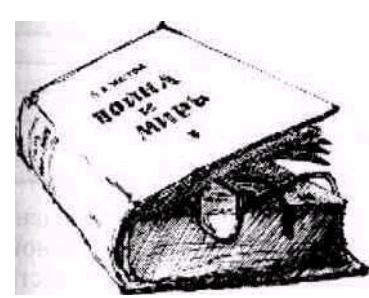
"Объективным я называю такое творчество, — писал он, — которое преимущественно (...) направлено на воспроизведение типов, натур, характеров, умов и т.д., более или менее чуждых или даже противоположных личности художника. Создавая такие образы, художник отправляется не от себя".

"Субъективным я называю такое творчество, — продолжает он, — которое преимущественно (...) направлено на воспроизведение типов, натур, характеров, умов и т.д., более или менее близких, родственных или даже тождественных личности самого художника. Создавая такие образы, художники отправляются от себя" (там же, 1, 435)

Гениальным выразителем субъективного творчества Овсянико-Куликовский считал Л.Н.Толстого, а И.С.Тургенева — одним из величайших представителей творчества объективного (там же)

Предлагая деление писателей по двум типам творчества, он, по собственному признанию, "заглядывал в "интимную лабораторию" художественной мысли, — в ее психологию, и это связывало работу художника с его натурой вообще, с укладом его ума в частности" (там же).

Предложенное деление, как справедливо полагает Н.В.Осьмаков, Овсянико-Куликовский производит "не от характера отражения реальной действительности в произведениях, а на почве



выяснения психологического "механизма", который по его мнению, заложен в самой натуре писателя. Он проводит разграничение писателей не по их художественному методу, а по характеру истоков их творчества, самой психологии процесса творчества, независимо от того, к какому направлению принадлежит писатель" (Осьмаков 1981, 59).

Общеизвестна концепция Шиллера, который при рассмотрении художественного метода выделял наивную и сентиментальную поэзию. По его мнению, если художник стремится к наиболее полной передаче действительности, то его поэзию можно назвать "наивной"

Поэзия другого рода дает непосредственное изображение идеала Шиллер называл ее "сентименталической". Если наивный поэт воспроизводит предмет, "сентименталический" передает свое впечатление от этого предмета.

"Все поэты, — писал он, — принадлежит либо к наивным, либо к сентиментальным — в зависимости от того, к чему склоняется эпоха, в которую они расцветают, и от того, как влияют на все их развитие и на преходящие состояния их души случайные обстоятельства" (Шиллер 1957, Т.6, 404).

При этом, как отмечают исследователи его эстетической концепции, "речь не идет о противопоставлении античного и нового искусства (...), не о различии по жанрам, а только о том, как (непосредственно или опосредованно) воплощаются в художественном произведении мировоззренческие идеи художника" (цит. по: Эстетика 1989, 401).

Взгляды, изложенные Шиллером в отношении типов текстов, развил позже французский эстетик Реми де Гурмон. "Есть два вида стилей, — писал он. — Они отвечают двум большим классам людей: визуальным и эмотивным. Визуальные создают воспоминание от увиденного в форме более или менее сложного образа; эмотивный будет вспоминать только чувство, возбужденное у него увиденным" (Gourmond 1902, 33).

Юнг в статье "Психоанализ и литература" определяет два типа художников — психологический и визионарный. Психологический тип, по его гипотезе, основывается лишь на сознательном отражении жизни через свой личный опыт. Визионарный тип художника отражает опыт коллективного бессознательного, или архетипа, и лежит вне чувственного и сознательного опыта, хотя и осуществляемого посредством индивидуального видения. Представление о творчестве визионарного художника могут дать, по мнению Юнга, такие произведения, как "Божественная комедия" Данте, вторая часть "Фауста" Гете, оперы Вагнера. "Визионарные" произведения как бы и не творятся художником, а "проходят над ним, как лавина": рука его "как бы захвачена, его перо пишет вещи, которые его дух обнаруживает с изумлением... Он сознает, что стоит под своим произведением, или по меньшей мере рядом с ним, словно вторая персона, попавшая в сферу влияния какой-то чужой воли" (цит. по: История 1986, Т. 5, 50).

В работах "Психология искусства" (1923) и "Поэтика" (1923) Р.Мюллер-Фрейнфельс исходил, с одной стороны, из фрейдистского представления о художественном произведении как явлении, родственном сновидению, с другой стороны, из предположения о соответствии психического типа писателя и его литературного стиля.

Вслед за многими другими исследователями Мюллер-Фрейнфельс указывал на существование двух типов художников слова — "поэта воплощающего" и "поэта выражения". Для воплощающего (или объективного) типа писателя материалом творчества служат переживания, при которых чувственный символ отходит на второй план. Читателя здесь пленяет произведение, а не его автор (таковы, по мнению исследователя, Шекспир, Шиллер, Бальзак, Золя, Мопассан). Поэт выражения (субъективный), по мнению исследователя, "насквозь пропитан субъективизмом" и никогда не создает истинного художественного произведения.

А.Прието разделял все романы на две большие категории — открытый и закрытый. Отмечая, что эти категории взаимосвязаны, к открытым романам он относит такие, где "преобладает внутренний мир человека и автор противостоит самому себе как объективной

структуре", а к закрытым романам — такие, где "преобладает социальное и где автор находится в постоянном конфликте с социальной действительностью, которую он стремится изменить" (Прието 1983, 373). Закрытыми текстами А.Прието считает произведения Кафки, Р.Музиля, Джойса, открытыми — Бальзака, Гальдоса, Т.Манна, Д.Верга (там же, 374-375).

Иной смысл в термины "открытый" и "закрытый" текст вкладывает известный итальянский исследователь чтения и писатель У.Эко Согласно его классификации, закрытые произведения — это тексты массовой культуры, созданные по готовым шаблонам мышления. Открытые работы предполагают максимум читательского домысливания (Есо 1979).

При всем разнообразии предлагаемых терминов, у описанных выше типологий есть одна общая черта. Дело в том, что их создатели исходят из наличия двух типов творческих личностей. Предполагается, что первые способны быть объективными и подчиняться требованиям объекта. У вторых преобладает субъективность и Желание подчинить себе объект (причем, скорее в мыслях, чем в реальности).

IS.ir говорит об этом "на языке психологии" как о двух типах личности — экстравертированном и интровертированном.

"Экстравертированная установка отличается покорностью субъекта перед требованиями объекта" (там же). "Для интровертированной установки характерно утверждение субъекта с его осознанными намерениями и целями в противовес притязаниям объекта" (Юнг. 1991, 275).

Во всех вышеприведенных типологиях можно выделить именно эти два класса:

	Экстраверсия	Интроверсия
Овсянко Куликовский	объективный	субъективный
	наблюдательный	экспериментальный
	неэгоцентрический	эгоцентрический
Шиллер	наивный	сентименталический
Гурмон	визуальный	эмотивный
Юнг	визионарный	психологический
Прието	открытый	закрытый
Мюллер Фрейнфельс	воплощающий	выражающий
	объективный	субъективный

Предлагаемая нами типология не ограничивается вышеприведенными критериями. Мы полагаем, что вся литература в той или иной степени интровертирована, в каждом литературном тексте есть интерпретация, "подгонка" действительности под представления автора. Вопрос заключается лишь в степени и характере такого рода "искажений". И тут можно пойти дальше по типологическому пути, обнаруживая иные основания классификации.

Когда автор "Поэтики" Мюллер-Фрейнфельс разделял писателей на субъективных и объективных, он считал, что различие проводится по типам мыслительной жизни. Вместе с тем, он видел и другие критерии для деления писателей по типам. Так, он говорил о том, что по темпераменту писатели делятся на статиков и динамиков'. По критерию "интеллигентность" он различал писателей народных, ученых, наивных, рефлектирующих.

Другим основанием классификации в работах этого исследователя был социальный план.



По социальному основанию он выделял "агрессивного" поэта, выражающего ненависть, гнев и злобу в форме сатиры (Рабле, Мольер, Франс. Ибсен, Шоу); "симпатического" поэта, испытывающего симпатии к человеку и природе и чувство сострадания (Диккенс, Достоевский, Гауптман); "жизнерадостного" поэта с осознанным самоутверждением (древнегреческий поэт Пиндар, поэты барокко и роко-ко); "депрессивного" поэта с сознанием мировой скорби (Ф.Шатобриан, Н.Ленау, Байрон, Гейне).

Анализируя типы художников по характеру их психики, он отмечал наличие типов поэтов подавленного и повышенного самочувствия. Писал

он и о том, что писатели различаются по характеру преобладания чувств — зрительных, слуховых, обонятельных.

А.Морье в работе "Психология стилей" (Morier 1959) приводит типологию литературных стилей на основе психологического разграничения типов характеров, которые связываются с личностью писателя. А.Морье выделяет восемь типов характеров по их общечеловеческим свойствам: 1. слабые, 2. несильные (деликатные), 3. уравновешенные, 4. положительные, 5. сильные, 6. смешанные, 7. утонченные, 8. ущербные (неполноценные).

Так, Франс отнесен исследователем к группе уравновешенных характеров ("аттический стиль"), Стендаль, Жорж Санд и Бальзак — в группу ущербных характеров, тогда как Флобер попадает в группу уравновешенных характеров ("академический стиль") и одновременно в группу положительных характеров ("реалистический прозаический стиль").

Внутри каждого типа Морье рассматривал несколько разновидностей стилей в зависимости от психологической дифференциации типа характера и с учетом особенностей литературных произведений, выявляющих личность писателя. К примеру, "уравновешенные

---

Л. Т. Ямпольский в частной беседе со мной в 1982 г высказал соображение о том что детектив отличается от произведения психологической прозы тем что в нем большее количество персонажей и количество действия на страницу текста.

---

характеры" создают "геометрический, аналитический, возвышенный", "аттический", "академический", "ювелирный", "пластический", "реалистическо-поэтический" стиль и стиль "эпического натурализма" (см. высокую оценку его типологии — Лосев 1994, 263-274).

Представляя свою типологию, Мюллер-Фрейнфельс отвергает позитивистские аналогии, и утверждает, что его типы — не "классы" зоологов, а только "средство как-нибудь упорядочить волнующийся жизненный поток, не принуждая его войти в берега неподвижных определений" (Мюллер-Фрейнфельс 1923, 82).

Еще французские символисты XIX века утверждали, что неповторимый мир человека — вот главный предмет изображения в искусстве. "Но одна новая мысль все же вошла в литературу и искусство, — отмечал в свое время Реми де Гурмон, — мысль вполне метафизическая и по внешности априорная. — это принцип идейности мира. По отношению к человеку, по отношению к мыслящему субъекту мир — все, что вне моего Я, — существует только в том виде, в каком мы его себе представляем... Сущность вещей недоступна нам. Вот идея, которой Шопенгауэр придал широкую популярность при помощи простой и ясной формулировки. "Мир есть мое представление" (История 1986, Т.4, 116).

В научном тексте денотативной основой являются предмет, явление или процесс внешнего мира, которые могут быть достаточно объективно описаны не только автором данного текста. В художественном же тексте такая объективная или событийная основа может составлять лишь часть внешней формы — ее тематику и сюжет. Композиция художественного текста и его образная система не имеют внешней опоры в реальности.

О субъективности вымышленных миров, о моделях и картинах мира написано немало работ (Гадамер 1990; Куаин 1986; Лурия 1975. Соколова 1980; Е.Ю.Артемьева, Д.А.Поспелов, Петренко 1997). Не рассматривая имеющиеся концепции, отметим, что под моделью мира обычно понимается "сумма знаний об окружающей субъекта среде и его месте в ней" (Модели 1997, 69).

В отношении художественного текста речь должна идти не столько о сумме знаний, сколько об образах сознания, вербализованных в тексте. При этом надо учитывать, что сама действительность настолько разнообразна, что описывая ее, даже один и тот же автор несколько раз может менять стиль, менять свое отношение к разным ее сторонам. Иными словами, разнообразие литературы отражает разнообразие жизни. Кроме того, нельзя не видеть и того, что автор изменяется: взрослеет, стареет. Меняется и его текст, отражая степень его зрелости, языковой опыт, знания. Мы не говорим уже о том, что сами условия существования могут

значительно меняться на протяжении жизни одного человека.

И все же, при анализе художественного текста нельзя не видеть, что имеется некоторый системообразующий фактор произведения, имеется определенная стереотипность в отражении действительности. Индивидуальная картина мира и является тем интегрирующим фактором, который связывает воедино все ощущения и восприятия личности.

"Способность художественного творчества имеет в основе не какой-либо психический момент, — писал Д.Н.Узнадзе, — а какую-то целостную личностную особенность. Действительность воздействует на личность и вызывает в ней определенную личностную реакцию — определенную установку, которая ложится в основу последующей деятельности человека" (Узнадзе 1940, 484).

По этому при анализе художественного текста следует ввести некоторое метаобозначение, некоторое ключевое понятие, а именно, — психологическое понятие доминанты, с помощью которой удобно анализировать его специфическое и общее. Для того, чтобы ответить на вопрос о том, какова доминанта текста по модальности, соматике и синтаксису, обратимся к краткому рассмотрению этого понятия в психологии.

## 2.2. ДОМИНАНТА В ПСИХОЛОГИИ

Слово доминанта происходит от латинского *dommare* — господствовать. В психологии доминанта обозначает временно господствующую рефлекторную систему, которая обуславливает работу нервных центров организма в данный момент времени и тем самым придает поведению определенную направленность.

Сам термин и представление о доминанте как общем принципе работы нервных центров были введены в 1923 году отечественным психофизиологом А.А.Ухтомским, развившим мысли Н.Е.Введенского и И.М.Сеченова о биологическом и системном характере нервно-психических актов.

Согласно Ухтомскому, каждое движение организма определяется характером взаимоотношения корковых и подкорковых центров, актуальными потребностями организма, а также историей жизни всего организма как целостной биологической системы.

"Организм мыслится как некая единица, реагирующая целиком, как интегральное целое, — писал Ухтомский в статье "Доминанта как фактор поведения". — Это уже не агрегат более или менее случайно связавшихся в пачку рефлекторных дуг, а это — единица, способная на текущие раздражители действовать целиком" (Ухтомский 1966. 82). При этом мозг рассматривался ученым как орган "предупредительного восприятия, предвкушения и проектирования среды".

Ухтомский полагал, что доминанта представляет собой не просто очаг возбуждения, а является организующим принципом поведения. "Всякий раз, когда имеется налицо симптомокомплекс доминанты, имеется и предопределенный ею вектор поведения" (там же, 300).

Важной в плане нашего исследования является мысль Ухтомского о том, что доминанта определяет не только поведение организма, но и характер восприятия мира. От доминанты, по его мнению, зависит "общий колорит, под которым рисуются нам мир и люди" (там же, 90) При этом доминанта, влияя на характер восприятия мира, в свою очередь имеет тенденцию отбирать в нем преимущественно такое познавательное содержание, которое способствовало бы ее подкреплению. "Человеческая индивидуальность ... склонна впасть в весьма опасный круг: по своему поведению и своим доминантам строить себе абстрактную теорию, чтобы оправдать и подкрепить ею свои же доминанты и свое поведение" (там же).

Иными словами, и поведение, и ход мыслей человека (его соображения, убеждения, доводы) оказываются в зависимости от некоторого интегрального состояния всего его существа. Воздействуя на образное и познавательное содержание психической жизни, отбирая и интегрируя его, определяя независимый от рефлексии поведенческий акт, доминанта

"вылавливает" (Ярошевский 1990, 43) в этом содержании те компоненты, которые способствуют укреплению уверенности субъекта в ее преимуществах перед другими доминантами.

Поскольку речевая деятельность человека — одно из проявлений его сущности, можно говорить о доминанте и речевого поведения, и доминанте текстовой деятельности. Но если, при анализе поведения человека речь может идти о доминанте физиологического и психологического (в том числе поведенческого) характера, то при анализе художественного текста следует иметь в виду лишь один из ее аспектов, а именно эмоционально-смысловой характер доминанты.

### **2.3. КОМПРЕССИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Одним из определений цельности текста является такое: текст является цельным, если его можно сократить без ущерба для содержания до объема одного высказывания. Поэтому говорить о доминанте текста можно тогда, когда есть возможность представить смысл текста в компрессированном виде, сжать текст до некоторого небольшого высказывания.

Существует два диаметрально противоположных взгляда на проблему компрессии текста. В соответствии с одним из них, компрессия неправомерна и недопустима, с другим — правомерна и необходима.

Так, в некоторых работах по эстетике утверждается, что, "в отличие от научного, в художественном произведении каждая фраза является как бы единственно возможной, в ней ничего нельзя изменить без ущерба для выразительности и смысла произведения" (Борев 1969, 313). Тем самым предполагается невозможность компрессии. В методике обучения иностранным языкам, в том числе русскому как иностранному, также неоднократно высказывалась мысль о нежелательности адаптации оригинальных произведениях художественной литературы.

Близкого к подобной точке зрения мнения придерживается и Л.Н.Толстой. Вот как трактует это Л.С.Выготский: "Для Толстого всякое произведение есть полнейшая формальная тавтология. Оно в своей форме всегда равно само себе. "Я сказал, что сказал" — вот единственный ответ художника на вопрос о том, что он хотел сказать своим произведением. И проверить себя он не может иначе, как вновь повторить теми же самыми словами весь свой роман" (Выготский 1987, 41).

Вместе с тем, существует настоятельная необходимость в таких жанрах, как аннотация, реклама, учебные адаптированные тексты для детей и изучающих иностранные языки. В частности, в области преподавания русского языка как иностранного разработаны достаточно продуктивные методики, связанные с "технологией" компрессии (см. Журавлева, Зиновьева 1984, 15-19; Печерица 1981), часть из которых реализует метод информационно-целевого анализа текста Т.М.Дридзе (Дридзе 1980).

Проблема компрессии может решаться путем описания повторяющихся в тексте структур. Соотнесение содержания текста и его синтаксиса позволяет представить текст в виде некоторой схемы действия персонажей, преследующих определенные цели, и тем самым, построить его модель.

Именно таким путем шел В.Я.Пропп, представляя сюжеты сказок как достаточно простые и наглядные схемы (Пропп 1928), в соответствие которым приводились реальные поведенческие ритуалы наших предков (Пропп 1986).

Как отмечал Н.И.Жинкин, в конечном итоге смысл любого текста можно всегда свести к одному высказыванию (Жинкин 1982). Сложность в отношении художественного текста состоит, однако, в том, что при представлении его в виде денотативной цепочки он превращается в подобие публицистического текста. Иными словами, при адаптации и компрессии текста может происходить утрата взгляда автора на действительность из-за того, что невозможно кратко передать многомерный и коннотативный смысл художественного текста.

Поскольку необходимость сокращенного представления содержания художественного

текста сегодня не подлежит сомнению (см. Все 1996), вопрос заключается лишь в том, как это сделать с наименьшими потерями и для смысла текста, и для эстетического воздействия.

В качестве иллюстрации к развиваемым положениям приведем два кратких описания содержания одного и того же известного произведения.

Первый пример. "Придавленный бедностью, озлобленный своим бессилием помочь людям, ... (герой романа - В.Б.) решается на преступление, на убийство отвратительной старухи-процентщицы, извлекающей прибыль из людских страданий".

Такая аннотация позволяет определить название текста со стопроцентной вероятностью, поскольку есть ключевые слова (преступление, убийство, старуха-процентщица), есть предикаты (озлобленный} и есть динамика (решается).

Возможен, однако, и иной пересказ содержания того же самого текста: "Молодой человек..., живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шаткости в понятиях, поддавшись некоторым странным, "недоконченным" идеям, ... решился, ... убить одну старуху, дающую деньги на проценты... Неожиданные вопросы встают перед ним. И он кончает тем, что принужден сам на себя донести...".

Первый вариант содержания — это передача, условно говоря, на уровне значений. Есть некий человек, и этот человек убил старуху. При этом причина (второй предикат) видится автору аннотации в том, что этот человек беден.

Второй вариант пересказа содержания текста может вызывать у читавшего "Преступление и наказание" некоторые возражения, поскольку представляет собой передачу содержания на уровне личностных смыслов. По этой версии Раскольников убил старуху потому, что поддался "недоконченным" идеям. Напрашивается вывод (второй предикат): "странные" теории опасны, а тот, кто поддается им, должен быть наказан.

Для того, чтобы прояснить ситуацию, следует сказать, что первый вариант взят из учебника по истории литературы (История 1974, 359), а второй принадлежит Достоевскому (цит. по: Михайлова 1982, 14). Причем пересказ содержания автором является не чем иным, как формулировкой замысла, лежащего в основе модели произведения.

Конечно, самых разных представлений смысла текста в сжатом виде и тем самым различных интерпретаций может быть много. Продолжая аналогию немецкого младограмматика Г.Пауля, полагавшего, что существует столько языков, сколько индивидов, можно сказать, что у художественного текста существует столько же интерпретаций, сколько читателей.

Вопрос, однако, заключается в том, насколько адекватной будет та или иная интерпретация авторскому смыслу текста, иначе говоря, как реконструировать истинный смысл текста.

## **2.4. ЭМОЦИОНАЛЬНО-СМЫСЛОВАЯ ДОМИНАНТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА.**

Социальные психологи отмечают, что люди, как правило, нередко интерпретируют поведение других в терминах своей системы координат.

"Старинная мысль, что мы пассивно отпечатлеваем на себе реальность, какова она есть, совершенно не соответствует действительности, — писал в этой связи А.А.Ухтомский. — Наши доминанты, наше поведение стоят между нашими мыслями и действительностью... Мы можем воспринимать лишь то и тех, к чему и к кому подготовлены наши доминанты, то есть наше поведение" (Ухтомский 1973. 253).

Из этого положения следует принципиальный для нашего исследования вывод: художественный текст представляет собой личностную интерпретацию действительности. Писатель описывает те фрагменты действительности, с которыми он знаком; развивает такие соображения, которые ему близки и понятны; использует языковые элементы и метафоры, которые наполнены для него личностным смыслом. И, забегая вперед, выскажем следующее положение: картина мира, отображенная в художественном тексте, является структуризацией и вербализацией картины мира автора как личности, обладающей акцентуированными



характеристиками.

В качестве иллюстрации можно привести следующее наблюдение психолога над художественной литературой: "В произведениях, созданных авторами-мужчинами, персонажи-мужчины в два раза чаще, чем персонажи-женщины, выступают главными героями". Кроме того, "авторы-женщины значительно чаще наделяют персонажей-мужчин отрицательными личностными качествами и поведением, чем персонажей-женщин" (Семенов 1985, 144). Соответствующие различия имеются и в восприятии литературы мужчинами, мотивом обращения к чтению которой чаще является деловой интерес, и женщинами, которые обычно читают для удовольствия (Бутенко 1997, 82).

Таким образом, персонажи художественного текста представляют собой определенных лиц, значимых в том или ином отношении для "жизненного пространства" автора (Rapoport et al. 1946). В своем творчестве писатель не может не опираться на собственные переживания (Vine 1895) и сознательно или бессознательно изображает собственные потребности и чувства в описаниях личности и характеров выдуманных героев (Murray 1938). Иными словами, писатель наделяет действующих в его тексте положительных персонажей теми качествами, содержание которых ему близко и понятно, а направленность деятельности которых соответствует его представлениям о правильном (норме) и должном (идеале).

Особую роль в создании художественного текста играет авторский стиль как устойчивая общность образной системы и средств выразительности, характеризующая своеобразие творчества писателя. Совершенно очевидно, что творческий стиль писателя также является проявлением психологических (когнитивных и эмоциональных) предпочтений писателя как личности и, в конечном итоге, — проявлением доминанты автора "Общий колорит, под которым рисуется нам мир и люди, в чрезвычайной степени определяются тем, каковы наши доминанты и каковы мы сами" (Ухтомский 1966, 90).

Если бы мы стали описывать те работы по эстетике и литературоведению, где упоминается понятие "доминанта", то нам пришлось бы, начав с Б Христиансена, который, по словам Л С Выготского (Выготский 1987, 152), ввел этот термин в литературоведение, не оставить в стороне трудов В.В.Виноградова, Р Якобсона (Якобсон 1976), Г Г Шпета, В.Соловьева, Б Эйхенбаума, Ю Н.Тынянова, Г А Гуковского, М М Бахтина, П П Потебни, Я Мукаржовского, Андрея Белого, М.Риффатера (Хованская 1988, 154) и многих других.

Мы отдаем себе отчет, что используемые нами термины "эмоционально-смысловая доминанта" и "модель мира" имеют в научной литературе немало синонимов и близких понятий: авторская картина мира, авторское видение мира, своеобразие художественного видения мира, система ценностей писателя, творческий стиль писателя (Б А Ларин), эмоциональный тон повествования (Поцепня 1997), эмоциональное содержание (Л.В.Щерба), художественная идеология (И.Анненский) и мн др. Поэтому мы ограничимся упоминанием о том, что доминанта может быть выделена по нескольким основаниям, в том числе — по идеологическому, образно-композиционному, жанровому, языковому (Владимирека 1995).

Из этих же соображений мы оставляем в стороне и проблему "образа автора", отсылая читателя к трудам В.В Виноградова и к работам, носящим обзорный характер (Рымаль, Скобелев 1994). Мы также не будем обсуждать проблему соотношения доминанты и детерминанты (Л А Новиков). В нашем исследовании основное внимание будет уделено той доминанте, которая обусловлена структурой личности автора и является, по нашему убеждению, первоосновой литературного текста.

При этом мы полагаем, что и сюжетное, и образное, и вербальное развертывание замысла осуществляется в соответствии с этой психологической доминантой, реализующейся в эмоционально-смысловой доминанте текста. Под эмоционально-смысловой доминантой нами понимается система когнитивных и эмотивных эталонов характерных для определенного типа личности и служащих психической основой метафоризации и вербализации картины мира и тексте. Указанное понятие — эмоционально-смысловая доминанта — связано с рядом других

научных понятии, имеющих в исследованиях, которые затрагивают проблему текста.

Так, И Р Гальперин, вводя понятие "текстовая модальность" (Гальперин 1981, 113 123), поясняет, что она "выявляется тогда, когда читатель в состоянии составить себе представление о каком то тематическом поле, т.е. о группе эпитетов, сравнении, описательных оборотов, косвенных характеристик, объединенных одной доминантой (выделено нами - В Б) и разбросанных по всему тексту или по его законченной части" (там же, 118) В качестве примера такого тематического поля он приводит эпитеты из поэмы "Ворон" Э. По (dreary— мрачный, bleak—хмурый, sad — печальный, uncertain неясный, fantastic фантастический, ominous зловеший, unmerciful безжалостный, melancholy — унылый, evil порочный, desolate — безднны), создающие атмосферу, которой поэт окружает факты и эпизоды содержательно фактуальной информации — стук в дверь, появление ворона, обращение к ночному гостю, воспоминания, мечты и т. п. (см там же).



"Задача лингвиста текстолога, — писал в этой связи Гальперин, — показать, систематизировать и обобщить эти "отголоски", а это значит, что он должен найти их в развернутом повествовании, проанализировать в лингвистическом аспекте и обобщить Субъективно оценочная модальность, — полагал он, — не проявляется в одноразовом употреблении какого либо средства. Эпитеты, сравнения, определения, детали группируются, образуя магнитное поле, к которому приковано внимание читателя, поля, в котором энергией текста эти детали обретают синонимичные значения"(там же, 119).

Обратим внимание на то, что используемые автором эпитеты в контексте всего произведения приобретают синонимическое значение. Если в отношении нейтрального по стилистике текста при его лингвистическом анализе можно говорить о функционально-речевой синонимии (Белянин 1982), то в отношении художественного текста правомерно говорить о психологических синонимах. При этом элементы семантических полей текста, определяя систему его образности, отражают его общую концепцию и замысел, напрямую зависят от эмоционально-смысловой доминанты текста.

Не отвечая на достаточно сложный вопрос о единицах анализа текста, отметим, что есть все основания использовать понятие символа, который мы, вслед за В.В.Виноградовым, считаем "простейшей стилистической единицей" (Виноградов 1980, 244) и "предельной структурной единицей литературного произведения" (там же. 94).

Виноградов отмечал, что "основные проблемы изучения символа — это проблемы значения" (там же, 248) и проблема связи символов между собой (там же, 246). Он также отмечал, что "природа символа оригинальна" (там же, 248) и его "семантическое лицо вырисовывается нечетко" (там же), поскольку символ подчиняется "культурно-историческим и гносеологическим нормам" (там же), сущность которой связана с своеобразной "музыкой", экспрессивными атрибутами и направленностью чувственного тона" (там же, 47) художественной речи.

Введение понятия символа, точнее, выведение символов из текста, позволяет, по мнению Виноградова, объединить текст и автора. Однако выделить символы в тексте не просто: "Эти элементы не есть данность; их необходимо отыскивать путем анализа художественного произведения" (там же, 244). При этом символы "могут совпадать со словами, фразами, предложениями, ... с комплексами синтаксических групп".

И в тексте они объединяются в "логическую картину" (там же), а не выстраиваются "прямолинейно" (там же). Они соединены "благодаря случайной комбинации ассоциаций" (там же, 246). Так, символом, по Виноградову, может быть образ:

Но я другому отдана

И буду век ему верна (там же, 245)

Или отдельные выражения типа: "весь Петербург пахнет хлебами" (там же, 246).

Вычленение символа происходит благодаря тому, что между скрепами и ними существуют "эмоционально-смысловые переходы" (там же). И символы сами выполняют "эмоционально-смысловые функции" (там же, 249).

Архетипы как регулярно воспроизводимые особые формы образного сознания носят предельно обобщенный характер (Брудный 1998, 60-61). Данные же символы по преимуществу узко-групповые и отражают черты глубинной психологии акцентуированного характера. Особенность их, однако, в том, что обращены они к сознанию всех людей.

В нашем исследовании мы в значительной степени опирались на эти соображения.

Говоря об эмоционально-смысловой доминанте, мы, к сожалению, вынуждены оставить в стороне вопрос о собственно семантическом истолковании эмоций. Он может быть решен либо путем описания того, как эти слова приобретают свое значение в реальном ситуационном взаимодействии людей (Bamberg 1997), либо путем перевода слов, обозначающих эмоции, на "естественный семантический метаязык" (Wierzbicka 1995 и др.).

Предлагаемый нами подход к пониманию семантики эмоции, которые имеются в художественной литературе, основан на проникновении в контекст, создаваемый художественным текстом. "Чтобы понять часть, мы должны прежде всего сосредоточить внимание на целом" — писал А.Тойнби (1991). Чтобы понять смысл эмоции, на которых основаны те или иные действия литературных персонажей, надо понять сущность доминанты. Обычно такая деятельность носит в значительной степени интуитивный характер. Наш же подход дает ключ к пониманию других субъективных миров, лежащих в основе литературы

Проведенный нами психолингвистический анализ разных текстов — художественных и публицистических — показывает, что в текстах встречаются повторяющиеся сюжеты, общие идеи и, самое главное, при этом многие тексты оказываются схожими по своим стилевым особенностям.

Применение метода морфологического анализа В.Я.Проппа (Пропп, 1928) к художественному тексту позволило построить модели текстов, выявить некоторые их классы, каждый из которых создает свой, вполне определенный мир идеального. Подчеркнем еще раз, что такая типологизация текстов стала возможной не только благодаря выявлению преобладающих в них эмоционально-смысловых доминант, но и пониманию их психопатологической природы.

Психолингвистический анализ в целом показал, что каждому типу текста соответствует определенный тематический набор объектов описания (тем) и определенные сюжетные построения. В рамках каждого типа текста можно выделить семантически довольно ограниченный список предикатов, которыми характеризуются выбранные объекты материального, социального, ментального и эмоционального мира человека. В свою очередь, этим предикатам соответствуют наборы лексических элементов, которые встречаются наиболее часто в текстах одного типа, а в текстах других типов, входя в другие семантические пространства, имеют иные смыслы.

Определенные повторы наблюдаются в семантических и фонетических структурах элементов ономастического пространства некоторых типов текстов (иными словами, есть закономерность в использовании имен собственных). Различными оказываются не только синтаксические и стилистические особенности строения типов текстов, но и их ритм.

Тем самым, каждый тип текста (из выделенных нами) обладает своей структурной, семантической и языковой системностью.

При создании списка типов текстов, мы следовали совету Л.В.Щербы относительно того, что типология текстов должна быть близка интуитивному, читательскому делению текстов на типы.

В этой связи уместно также привести следующее высказывание Питера Гартмана: "Если считать, что наука о языке должна представлять свои выводы в распоряжение общества для

возможно более широкого применения, тогда следует ввести очень важное понятие "доступная технология".

Это не значит, что иная технология или же теория хуже доступной, это значит, что подлинная научная теория, создаваемая учеными, должна быть так изложена, что не специалисты и не теоретики могли бы успешно пользоваться этой теорией и ее выводами" (Цит по: Parret 1974, 136).

Нами были выделены типы текстов, которые получили следующие названия: "светлый", "активный", "темный", "печальный", "веселый", "красивый", "сложный".

Положенный в основу построения типологии принцип определения эмоционально-смысловой доминанты позволяет достаточно однозначно отнести тот или иной текст к определенному классу. При этом речь идет не только об исследователе или о людях, обученных выявлять эмоционально-смысловую доминанту в тексте, а о том, что семантические и стилистические особенности текста могут быть настолько очевидны, что, оказывая воздействие на читателя, позволяют и ему самостоятельно атрибутировать текст.

Следует, однако, сделать ряд оговорок. Во-первых, типология не является всеобъемлющей — имеется большое количество текстов, не вписывающихся в нее. Это связано с рядом моментов. Один из них обусловлен спецификой лежащего в основе типологии психиатрического подхода, который не охватывает и не может охватить все

---

Отметим, что А М Пешковский, Б В Томашевский, Ю Н Тынянов рассматривали ритм в неразрывной связи со смысловым анализом текста как общеязыковую систему, формируемую всеми языковыми средствами (фонетическими, синтаксическими лексико семантическими).

---

многообразие типов личности. Другой связан с возможностью дальнейшей детализации и углубления типологии (некоторые типы текста еще предстоит описать).

Во-вторых, значительная часть текстов (в особенности, так называемых высокохудожественных) может нести в себе несколько доминант. Наблюдения показывают, что здесь также существуют закономерности сочетания доминант, которые имеются в "чистом" виде в других текстах. Мы будем именовать такие тексты "смешанными" и выделим их в особую группу.

Эмоционально-смысловая доминанта является, на наш взгляд, основанием для достаточно строгой и в то же время вполне операциональной типологизации художественных текстов. Построение такой типологии дает, в свою очередь, возможность углубить имеющиеся представления о структуре текста и его семантике, о психологии автора и читателя. Кроме того, она может быть использована в переводоведении и при адаптации текстов для иноязычных читателей, а также позволяет дать рекомендации в отношении повышения эффективности речевого воздействия в сфере массовой коммуникации, рекламы и идеологических текстов.

Особую роль играет наша типология для решения проблемы идентификации личности по речи.

Высказав такого рода соображения, перейдем к описанию основных результатов проделанного нами психолингвистического анализа.

## **ГЛАВА ТРЕТЬЯ "СВЕТЛЫЕ" ТЕКСТЫ**

В этой и следующих главах представлена психолингвистическая типология текстов по эмоционально-смысловой доминанте. Описание текстов дано в их соотнесенности с акцентуированным сознанием их авторов. Подчеркнем, что в основе типологии лежат критерии психиатрического порядка.

Необходимо сразу же сделать оговорку в отношении возможной неточности самой психиатрической терминологии. Дело в том, что выявление общих психологических и психиатрических закономерностей, проявляющихся в литературном творчестве, представляет дополнительную трудность, поскольку среди психиатров существуют расхождения в подходе к

предмету своих исследований (обоснование см. Голдстейн, Голдстейн 1984, 122-194). Поэтому мы будем приводить все известные нам психиатрические наименования описываемых явления психического порядка, не претендуя на упорядочение терминов в этой смежной с патопсихолингвистикой области знания.

Описание типологии текстов построено следующим образом. Сначала приводится наиболее типичный, по нашему мнению, текст того или иного типа и краткое описание его специфики. Затем предлагается описание затекстовой основы данного типа текстов — психиатрическое описание той психопатии, на которой базируется присущая ему эмоционально-смысловая доминанта.

Сводная картина типов текстов и психиатрической основы их эмоционально-смысловой доминанты представлена в таблице:

Название типа текста	Акцентуация
"светлые"	паранойяльность
"активные"	паранойяльность
"темные"	эпилептоидность
"веселые"	маниакальность
"печальные"	депрессивность
"красивые"	истероидность

Разбор характеристик текста сопровождается лингвокогнитивным и психостилистическим анализом наиболее показательных. Фрагментов анализируемого типа. Особое место занимают списки символов как "предельных структурных единиц литературного произведения" (Виноградов 1980, 94), которые мы выносим в приложения.

В качестве примера "светлого" текста приведем стихотворение поэта-футуриста Василия Каменского (род. 1884) "Развесенье" (1918).

Развесенились весны ясные  
На весенних веснях  
Взголубились крылья манные  
Заискрились мысли тайные  
Загорелись незагасные  
На росистых зеленях  
Зазвенело сердце зовами  
Поцелуями бирюзовыми  
Пролегла дорога дальняя  
Лучистая  
Пречистая.  
Стая хрустальных ангелов  
Пронеслась в вышине.  
Уронила  
Веточку — веточку  
Мне.

В тексте со всей очевидностью выделяются следующие семантические компоненты: 'я' (мне); 'сердце'; 'чистота' (ясные, заискрились, незагасные, зазвенело, лучистая, пречистая, хрустальных); 'пространство' (дорога дальняя, в вышине); 'природа' (весны, роса, веточка), 'идея' (мысли тайные, ангелы, веточка}. Именно эти слова особенно характерны прежде всего для "светлых" текстов.

Основное содержание текста можно свести к тому, что "лирическому герою" (автору) ангел приносит весть.

## ТИПИЧНЫЙ СВЕТЛЫЙ ТЕКСТ

В качестве примера переходного текста от "светлого" к "активному" приведем начало романа Ю.Трифонова "Обмен".

"В июле мать Дмитриева Ксения Федоровна тяжело заболела, и ее отвезли в Боткинскую, где она пролежала двенадцать дней с подозрением на самое худшее. В сентябре сделали операцию, худшее подтвердилось, но Ксения Федоровна, считавшая, что у нее язвенная болезнь, почувствовала улучшение, стала вскоре ходить, и в октябре ее отправили домой, пополневшую и твердо уверенную в том, что дело идет на поправку Вот именно тогда, когда Ксения Федоровна вернулась из больницы, жена Дмитриева затеяла обмен: решила срочно съезжаться со свекровью, жившей одиноко в хорошей, двадцатиметровой комнате на Профсоюзной улице.

Разговоры о том, чтобы соединиться с матерью, Дмитриев начинал и сам. делал это не раз. Но это было давно, во времена, когда отношения Лены с Ксенией Федоровной еще не отчеканились в формы такой окостеневшей и прочной вражды, что произошло теперь, после четырнадцати лет супружеской жизни Дмитриева. Всегда он наталкивался на твердое сопротивление Лены, и с годами идея стала являться все реже. И то лишь в минуты раздражения. Она превратилась в портативное и удобное, всегда при себе, оружие для мелких семейных стычек. Когда Дмитриеву хотелось за что-то уколоть Лену, обвинить ее в эгоизме или в черствости, он говорил: "Вот поэтому ты и с матерью моей не хочешь жить". Когда же потребность съязвить или надавить на больное возникала у Лены, она говорила: "Вот поэтому и я с матерью твоей жить не могу и никогда не стану, потому что ты — вылитая она, а с меня хватит одного тебя. "

Он упрямо пытался сводить, мирить, селил вместе на даче, однажды купил обеим путевки на Рижское взморье, но ничего путного из всего этого не выходило. Какая-то преграда стояла между двумя женщинами, и преодолеть ее они не могли. Почему так было, он не понимал, хотя раньше задумывался часто. Почему две интеллигентные, всеми уважаемые женщины ..., горячо любившие Дмитриева, тоже хорошего человека, и его дочь Наташку, упорно лелеяли в себе твердевшую с годами взаимную неприязнь ?

Мучился, изумлялся, ломал себе голову, но потом привык. ... И успокоился на той истине, что нет в жизни ничего более мудрого и ценного, чем покой, и его-то нужно беречь изо всех сил. Поэтому, когда Лена вдруг заговорила об обмене с Маркушевичами .... Дмитриев испугался. Кто такие Маркушевичи? Откуда она их взяла? Двухкомнатная квартира на Малой Грузинской. Он понял тайную и простую мысль Лены, от этого понимания испуг проник в его сердце, и он побледнел, сник, не мог поднять глаз на Лену."

Сюжет романа разворачивается вокруг попытки жены лирического героя съехаться с его больной раком матерью, чтобы в результате увеличить жилплощадь, и, тем самым, поступить нечестно. аморально.

Подчеркнутые в тексте слова могут быть разбиты на следующие группы: 'я' (Дмитриев, хороший человек}, 'близкие люди' (мать, жена Лена); 'единство' (соединить, мириться); 'вражда' (вражда, сопротивление, стычки, перепалки, озлобление, преграда, неприязнь, обвинить, оружие); 'зло' (эгоизм, черствость); 'идея' (идея, истина, в жизни. ценного); 'обман' (обмен ), с подозрением, уверенную, затеяла, тайную мысль, испуг проник в сердце, не мог поднять глаза).

Группировка лексических смыслов вокруг тем 'единство' и 'борьба' является ядром эмоционально-смысловой доминанты "активных" текстов и в рамках предлагаемой нами концепции может быть объяснено следующим образом: в основе их концепта находится паранойяльная акцентуация. Рассмотрим ее сущность.

### 3.2. ПАРАНОЙЯЛЬНАЯ АКЦЕНТУАЦИЯ

Паранойяльная акцентуация характера личности — это повышенная подозрительность и болезненная обидчивость, стойкость отрицательных аффектов, стремление к доминированию, неприятие мнения другого и, как следствие, высокая конфликтность (Психология 1990, 16).



В тесте ММРІ этому соответствует шкала паранойяльности Ра (Мельников, Ямпольский 1985, 91-92), в тесте Р.Б.Кэттэла - шкала подозрительности L (там же, 46-47). Лиц с этими чертами называют не только параноическими или паранойяльными психопатами (Практический 1981, 141), но и застревающими личностями (Леонгард 1981, 75) в силу стойкости доминирующего в их поведении аффекта.

Говоря о паранойяльной личности, П.Б.Ганнушкин отмечает, что "самым характерным свойством параноиков является их склонность к образованию так называемых сверхценных идей, во власти которых они потом и оказываются; эти идеи заполняют психику параноика и оказывают доминирующее влияние на все его поведение. Самой важной такой сверхценной идеей параноика обычно является мысль об особом значении его собственной личности. Соответственно этому, основными чертами психики людей с параноическим характером являются очень большой эгоизм, постоянное самодо-

---

I Связь названием романа "Обмен" со словом "обман" неоднократно подчеркивали и автор, и критики.

---

вольство и чрезмерное самомнение. Это люди крайне узкие и односторонние: вся окружающая действительность имеет для них значение и интерес лишь постольку, поскольку она касается их личности; все, что не имеет близкого, интимного отношения к его "я", кажется параноику мало заслуживающим внимания, малоинтересным.

Параноика не занимает ни наука, ни искусство, ни политика, если он сам не принимает ближайшего участия в разработке соответствующих вопросов, если он сам не является деятелем к этих областях; и наоборот, как бы ни был узок и малозначащ сам по себе гот или иной вопрос, раз им занят параноик, этого уже должно быть достаточно, чтобы этот вопрос получил важность и общее значение" (Ганнушкин 1984, 266-269).

Всех людей, с которыми параноику приходится входить в соприкосновение, он оценивает исключительно по тому отношению, которое они обнаруживают к его деятельности, к его словам; он не прощает ни равнодушия, ни несогласия. Кто не согласен с параноиком, кто думает не так, как он, тот в лучшем случае — просто глупый человек, а в худшем — его личный враг.

Для поведения паранойяльной личности характерны лидерство и эгоизм.

Лидерство — это умение организовать деятельность и направить других людей на осуществление какой-либо общественно значимой цели. Паранойяльные личности в наибольшей степени подходят для фигуры лидера. Они стеничны (способны преодолевать препятствия), умеют увлечь людей своим примером и в отличие от истероидных личностей целенаправленны.

Сопутствующий лидерству эгоизм проявляется в желании организовать всю деятельность вокруг себя. Недаром другое название для паранойи — мания величия. Считать себя самым главным человеком, приписывая себе все заслуги, — вот характерная черта паранойяльной личности.

"Что касается эмоциональной жизни параноиков, — писал П.Б.Ганнушкин, — то уже из всего предыдущего изложения со всей ясностью вытекает, что это люди односторонних, но сильных аффектов: не только мышление, но все их поступки, вся их деятельность определяются каким-то огромным аффективным напряжением, всегда существующим вокруг переживания параноика, вокруг его "комплексов", его "сверхценных идей"; лишнее добавлять, что в центре всех этих переживаний всегда находится собственная личность параноика. Односторонность параноиков делает их малопонятными и ставит их по отношению к окружающей среде первоначально в состояние отчуждения, а затем и враждебности. Крайний эгоизм и самомнение не оставляют места в их личности для чувства симпатии, для хорошего отношения к людям, активность побуждает их к бесцеремонному отношению к окружающим людям, которыми они пользуются как средством для достижения своих целей; сопротивление, несогласие, борьба, на

которые они иногда наталкиваются, вызывают у них и без этого присущее им по самой их натуре чувство недоверия, обидчивости, подозрительности" (там же).

В психодиагностическом опроснике Р. Б Кеттела этот фактор так и назван — подозрительность (Мельников. Ямпольский 1985, 46-47). Это, пожалуй, самая важная черта личности параноика, проявляющаяся в межличностных взаимоотношениях.

Параноики "неуживчивы, агрессивны: обороняясь, они всегда переходят в нападение, и, отражая воображаемые ими обиды, сами, в свою очередь, наносят окружающим гораздо более крупные; таким образом, параноики всегда выходят обидчиками, сами выдавая себя за обиженных. Всякий, кто входит с параноиком в столкновение, кто позволит себе поступать не так, как он хочет этого и требует, гот становится его врагом, другой причиной враждебных отношении является факт непризнанный со стороны окружающих дарования и превосходства параноика. В каждой мелочи, в каждом поступке они видят оскорбление их личности, нарушение их прав Таким образом, очень скоро у них оказывается большое количество "врагов", иногда действительных, а большей частью только воображаемых" (Ганнушкин 1984, 267).

При этом мания величия может переходить в манию преследования.

Говоря о параноиках, П.Б.Ганнушкин отмечает, что такого рода отношения с другими людьми "делают параноика по существу несчастным человеком, не имеющим интимно близких людей, терпящим в жизни одни разочарования. Видя причину своих несчастий в тех или других определенных личностях, параноик считает необходимым, считает долгом своей совести — мстить; он злопамятен, не прощает, не забывает ни одной мелочи" (там же).

Лица с паранойяльной акцентуацией отличаются склонностью не только к аффективному истолкованию ситуации, подозрительностью, недоверчивостью, но и эгоцентрической убежденностью в своей правоте, искаженному пониманию справедливости; не выносят возражений и чужого мнения, склонны к образованию сверхценных идеи и к ревности. При этом, как подчеркивает психиатр, сверхценные доминирующие идеи — это комплексы суждений, отличающиеся аффективной насыщенностью и носящие стойкий характер (Блейхер, Крук 1995, 213).

Для таких лиц характерны крайне выраженная энергичность, самодовольство, самомнение, кипучая деятельность При этом они проявляют честолюбие и даже враждебность по отношению к тем, кто стоит на их пути. Они никому не доверяют, считают своих друзей способными на нечестность и обман (Леонгард 1981, 75-89, Мельников, Ямпольский 1985, 46-47, 91; Практический 1981, 141, Пула тов. Никифоров 1983, 148)

Вот, к примеру, что говорил подросток с подобным паранойяльным состоянием, которому мать пыталась угодить, готовя его любимые блюда "Мать стремится задобрить меня, чтобы я ей верил, хотя на самом деле она меня не любит и может, войдя в доверие, принести вред. даже отравить" (Ковалев 1985, 95)

"В борьбе за свои воображаемые (' — В Б.) правд параноик часто проявляет большую находчивость очень умело отыскивает он себе сторонников, убеждает всех в своей правоте, бескорыстности, справедливости и иной раз, даже вопреки здравому смыслу, выходит победителем из явно безнадежного столкновения, именно благодаря своему упорству и мелочности

Но потерпев поражение, он не отчаивается, не унывает, не со знает, что он не прав, наоборот, из неудач он черпает силы для дальнейшей борьбы" (там же)

Справедливости ради надо добавить, что "пока параноик не пришел в стадию открытой вражды с окружающими, он может быть очень полезным работником; на избранном им узком поприще деятельности он будет работать со свойственным ему упорством, систематичностью, аккуратностью и педантизмом, не отвлекаясь никакими посторонними соображениями и интересами" (там же)

Анализируя психику параноиков, П.Б Ганнушкин отмечает среди них подгруппу фанатиков "Этим термином, — пишет он, обозначаются люди, с исключительной страстностью



посвящающие всю свою жизнь служению одному делу, одной идее, служению, совершенно не оставляющему в их личности места ни для каких других интересов Таким образом, фанатики, как и параноики, люди "сверх ценных идей", как и те, крайне односторонние и субъективные"

"Отличает их от параноиков то, что они обыкновенно не выдвигают так, как последние, на передний план свою личность, а более или менее бескорыстно подчиняют свою деятельность тем или другим идеям общего характера Центр их интересов лежит не в самих идеях, а в претворении их в жизнь - результат того, что деятельность интеллекта чаще всего отступает у них на второй план по сравнению с движимой глубоким, неистощимым аффектом волей"(там же, 268)

Ганнушкин упоминает и "о довольно многочисленной группе", как он выражается, фанатиков чувства. К ним он относит "восторженных приверженцев религиозных сект, служащих фанатикам-вождям слепым орудием для осуществления их задач. Тщательное изучение таких легко внушаемых и быстро попадающих в беспрекословное подчинение людям с сильной волей показывает, что они почти не имеют представлений о том, за что борются и к чему стремятся. Сверхценная идея превращается у них целиком в экстатическое переживание преданности вождю и самопожертвования во имя часто им совершенно непонятого дела.

Подобная замена (отодвигание на задний план) сверхценной идеи соответствующим ей аффектом наблюдается не только в области фанатизма и религиозного изуверства, но является также характерной особенностью, например, некоторых ревнивцев, ревнующих не благодаря наличию мысли о возможности измены, а исключительно вследствие наличности неотступно владеющего им беспредметного (' — В Б) чувства ревности" (там же, 269).

Итак, природа паранойяльности заключается в наличии сверхценной идеи, в оценке себя как основного центра вселенной.

Говоря о когнитивной установке паранойяльной личности, следует отметить, что она неоднородна, как у любой акцентуированной личности. Если у неакцентуированной личности возникает, к примеру, мотив получения выборной должности, то он понимает, что другие люди тоже стремятся к этому и будут мешать ему, у акцентуированной же личности вторая часть деятельности — та, что обусловлена взаимодействием с другими людьми, — становится подчас ведущей. Видя, что ему мешают, акцентуированная личность придает этому такую сверхценность, что борьба с другими превращается для нее в самостоятельную деятельность.

И тем самым когнитивная установка словно раздваивается, она сама становится конфликтной, двухплановой. С одной стороны, параноик полагает, что он "несет свет истины" другим людям, с другой стороны, он насаждает свое представление о действительности и о делах. Он требует от других подчинения ему и его программе, пытаясь объединить всех под одним знаменем. Естественно, что при этом его действия вызывают противодействие. Именно это и рождает вторую часть когнитивной установки "меня не понимают, меня хотят предать не только враги, но и друзья".

Предпочитаемые роды деятельности паранойяльной личности — политика, религия и наставничество.

Политика в наибольшей степени соответствует доминанте личности с паранойяльной акцентуацией. Наличие идей, необходимость поиска людей, которые вступили бы в ту или иную партию и при этом поддерживали бы эту идею, — все это словно подпитывает паранойю. Можно даже утверждать, что сама идея политики как особого вида человеческой деятельности в определенной степени паранойяльная.

Что касается религии, то при интересе паранойяльной личности к религии, возможно появление фанатизма в отношении своих идей и нетерпимости к другим мнениям. Характерно, что от призывов "возлюбить ближнего своего как самого себя" (!) фанатики религии переходят к проклятиям с пожеланиями врагу гореть в "геенне огненной".



Что касается интересов паранойяльной личности, то по преимуществу, они направлены на классику, реалистическое искусство и в целом на традиционную культуру. Неприятие авангарда, нетрадиционного искусства очень велико. Что касается литературных предпочтений, то максимальное неприятие вызывает научная фантастика. Причина этого, на наш взгляд, лежит в том, что в фантастике реализована совершенно противоположная установке паранойяльной личности к целостности установка на разорванность мышления, т.е. шизоидная установка (Белянин, Ямпольский 1985).

Консервативность убеждений паранойяльной личности связана с приверженностью к, так сказать, "истинным ценностям" и к уважению традиций. Возможные предпочтения в музыке — И.С.Бах, Л.Бетховен, духовная музыка, религиозная литература.

Если говорить о внешности, то, чаще всего паранойяльная личность имеет крупное телосложение и "представительный вид", обладает громким голосом.

В речи паранойяльной личности преобладают три семантических квантора.

Первый квантор: 'за' — 'против'. Он реализуется, например, в таком высказывании, как "Кто не с нами, тот против нас".

Второй квантор: 'истина'— 'ложь'. Иллюстрацией может служить тавтологичное высказывание: "Марксистская теория верна, потому что она истинна".

Третий квантор— 'доверять'— 'подозревать'. Он проявляется, к примеру, в поговорке "Доверяй, но проверяй".

### 3.3. ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ "СВЕТЛЫХ" ТЕКСТОВ

Содержание "светлых" текстов может быть сведено к двум следующим мыслям. Первое: "Все живое уникально, неповторимо и самоценно". Вторая: "Я" знаю истину и несу свое понимание жизни другим людям".

В основе картины мира "светлых" текстов лежит описание мира личности и того природного мира, который окружает эту личность. "Я" выступает как субъект жизнедеятельности и получает следующие предикаты: 'честный', 'чистый', 'неповторимый', 'уникальный'.

К "светлым" текстам могут быть отнесены многие тексты, касающиеся природы, в том числе религиозные, прежде всего дзен-буддистские (см. Абаев 1989). "Уважение к природе, будь то объективный мир или внутренняя природа человека, — вот то основное, из чего исходит дзен ... в своих положениях", — пишет одна из исследовательниц дзен-буддизма (Николаева 1975, 67). Примерами "светлых" текстов могут служить многие японские танка (пятистишия) и хокку (трехстишия).

"Светлые" тексты достаточно часто посвящены актуальным проблемам общества, истории, культуры и религии,

Стиль "светлых" текстов нередко бывает публицистичным, журналистским, динамичным и назидательным. Для них характерны призывы к добру, милосердию и чести; их авторы часто обращаются к этическим и моральным (нормативным) представлениям.

Так, автор многих очерков на темы морали и нравственности, публиковавшихся в 70-е гг. в "Литературной газете", Евгении Богат писал о том, что один из читателей подсчитал, какие слова тот употребляет в своих статьях наиболее часто. Ими оказались следующие: сострадание (оно встретилось в обследованной выборке 233 раза), удивление (145), сопереживание (84), восхищение (70), волнение (25). Среди частотных лексических единиц оказались также слова чудо, святыня, кощунство. Приводя эти данные, Богат, правда, спорит с читателем, который приписал ему "веру в Бога", но, касаясь "безрелигиозной нравственности, нравственности

коммунистической, наследующей все лучшее, что содержится в этическом опыте человечества", пишет он, по сути дела, в религиозном ключе. Показательна в плане принадлежности текстов Евг. Богата к "светлым" аннотация к его книге "Ничто человеческое...", изданной в серии "Личность Мораль. Воспитание". Она начинается с фразы "Нет ничего более ценного в мире, чем сам человек".

К "светлым" следует отнести и тексты лауреата Нобелевской премии мира (1952) А.Швейцера, который "оставил преподавание в Страсбургском университете, игру на органе и литературную работу, чтобы поехать врачом в Экваториальную Африку... с великой гуманистической задачей" ("Письма из Ламбарене"). Одна из его книг носит название, раскрывающее его отношению к миру, — "Учение о благоговении перед жизнью" (Швейцер 1989).

К "светлым" следует отнести и такие произведения, как "Эта странная жизнь" Д.Гранина об энтомологе А.А.Любищеве, "Дом на набережной" и "Обмен" Ю.Трифонова, "Дети Арбата" А.Рыбакова (герои последнего романа Саша Панкратов - юноша с чистым взором).

Для "светлых" текстов характерно обращение к предметам и явлениям, в которых может быть усмотрена "целостность". Характерно, однако, что под это обозначение могут попадать предметы или поступки, отнюдь не целостные. Так, в рамках одного из исследований по эстетике (кстати, многие собственно искусствоведческие тексты также оказываются "светлыми"), проводился эксперимент по номинации разных объектов материального мира (Крупник 1985). Испытуемым предъявлялся неровный корень дерева, которому они должны были дать название. Среди ответов были и "Сгусток всего ушедшего из мира", и "Эволюционное дерево", и "Потусторонний мир", и даже "Хаос". Однако все эти названия охарактеризованы автором исследования как такие, для которых характерно "видение мира во всей его целостности" (там же, 153).

В тесной связи с семантикой "светлых" текстов находится их стиль. Он эмоционально приподнят, возвышен и соответствует описанию благородных целей, к которым стремятся персонажи "светлых" текстов.

При описании неблагоприятных, нечестных поступков или недобрых идеи в "светлых" текстах появляется пафос гневного разоблачения. Иногда возможна ритмизация текста (А.Салынский "Ной и его сыновья").

Синтаксис "светлых" текстов характеризуется частыми красными строками (т. наз. *freestanding sentences*).

Вот как, к примеру, располагает свой текст В.Шкловский-

"Жизнь течет обрывистыми кусками, принадлежащими разным системам.

Один только наш костюм, не тело, соединяет разрозненные миги жизни.

Сознание освещает полосу соединенных между собой только светом отрезков, как прожектор освещает кусок облака, море, кусок берега. лес, не считаясь с этнографическими границами.

А безумие систематично, во время сна все связано.

(Шкловский)

(См. также: Шкловский В. О теории прозы, где почти каждая фраза написана с красной строки — Шкловский 1983, 3-8, 64-381)

"Светлые" тексты описывают мир идей и поступков, которые могут быть названы возвышенными.

И лексика "светлых" текстов в полной мере отражает их стиль. Особое место среди средств создания выразительности "светлых" текстов занимает возвышенная лексика старинного русского литературного языка, пришедшая из языка богослужебных книг, обрядов, песнопений, языка религиозной речи, отличающаяся "особенно значительным и величественным содержанием" (Введение 1976. 239).

Прилагательные в "светлых" текстах большей частью группируются вокруг смысла

'уникальный':

"Он не был красив в общепринятом смысле этого слова, но и простоватым она тоже бы не назвала его. Ни то, ни другое определение не подходило к нему. В нем таилось что то такое, чему нет названия... (Уоллер Д. Мосты округа Мэдисон)

Кроме того, этот ведущий семантический компонент в текстах получает следующую языковую реализацию, прямой, честный, искренний, чистосердечный; с душой; чистый, ясный, звонкий, прозрачный, светлый; самоценный, несравнимый, отличающийся от всего другого.

Подобные слова следует назвать психологическими синонимами. т.е. словами, которые, независимо от их общеязыковой несинонимичности, передают сходное психологическое содержание

Рассмотрим в качестве примера такой отрывок.

"Илья Ильич Обломов, — пишет Овсяннико-Куликовский, — на редкость хороший и чрезвычайно симпатичный человек. Недаром так любит и ценит его Штольц, недаром полюбила его Ольга. Вспомним его характеристику, сделанную Штольцем в конце романа:

"Ни одной фальшивой ноты не издало его сердце, не пристало к нему грязи. Не обольстит его никакая нарядная ложь, и ничто не совлечет на фальшивый путь; пусть волнуется около него целый океан дряни. зла, пусть весь мир отравится ядом и пойдет наыворот — никогда Обломов не поклонится идолу лжи, в душе его всегда будет чисто, светло, честно... Это хрустальная, прозрачная душа; таких людей мало; они редки; это перлы в толпе!..

(Овсяннико-Куликовский, Т 2, 243)

Ведущей в произведении Н.А Гончарова "Обломов" является "светлая" эмоционально-смысловая доминанта (а сопутствующей — "печальная"). В этом фрагменте психологическими синонимами "светлого" типа будут следующие лексические элементы: 1) фальшивый, грязь, дрянь, зло, яд; 2) душа, сердце; 3) чисто, светло, честно, хрустально, прозрачно.

В качестве еще одного примера "светлого" текста приведем повесть Ричарда Баха "Чайка по имени Джонатан Ливингстон", считающуюся литературным манифестом дзен-буддизма 60-х годов.

Чайка по имени Джонатан Ливингстон начинает осознавать, что смысл жизни состоит не в том, чтобы искать пропитание и воспитывать детей, но в том, чтобы летать высоко в чистом небе. Джонатан Ливингстон начинает совершенствовать технику своего полета, поднимаясь все выше в небо. Другие чайки относятся к нему с непониманием и враждебностью, но Джонатан Ливингстон летает все быстрее и все выше. И вскоре он оставляет стаю, чтобы приобщиться к избранным чайкам, которые "сияли как звезды и освещали ночной мрак мягким ласкающим светом", то есть обретает "единомышленников" Эти лучезарные чайки учат его летать еще быстрее, со скоростью мысли, учат жить без пищи, без потребностей ради чистого и светлого неба. Этот "путь к свету", это обучение происходит достаточно своеобразно. Согласно одному из постулатов дзен-буддизма, "истина должна быть пережита, а не преподана" (Завадская 1977, 91). И Чайка Джонатан Ливингстон переживает истину на пути к свету.

"Суть в том, — говорят ему учителя, эти сияющие создания с ласковым голосом, — чтобы понять: истинное "я", совершенное как ненаписанное число, живет одновременно в любой точке пространства в любой момент времени "

А кроме того, необходимо не только достигнуть совершенства, не только глубже понять всеобъемлющую невидимую основу вечной жизни. но и рассказать об этом другим.

Конечно же, стая, к которой принадлежал Джонатан, оказывается враждебной по отношению к нему: кто-то считает его Сыном Великой Чайки, а кто-то дьяволом. Но Джонатан видит в каждой чайке истинно добрую чайку.

Кончается рассказ смертью героя. Но смерть эта не совсем смерть — Чайка по имени Джонатан Ливингстон просто растворяется в просторах неба, чтобы никогда не вернуться.

Что касается смерти в "светлом" тексте, следует отметить, что "светлые" тексты довольно часто завершаются гибелью главного героя. В них присутствует элемент депрессивности (см.

ниже о "печальных" текстах). Однако при этом смерть в них как таковая не описывается, она как бы отсутствует, поскольку жизнь представляется в рамках этого мироощущения бесконечной и вечной. Смерть здесь не является прекращением бытия, это продолжение движения к вечности. Прошлое обладает статусом единственного, безальтернативного пути, настоящее — это движение по дороге жизни; будущее видится бесконечным.

То, что "смерть принимала формы пространственного передвижения" (Пропп 1986, 93), известно еще из фольклора. Но сохранение в настоящее время этого компонента как символа смерти трудно обосновать только фольклорными традициями. Тут, очевидно, имеются и какие-то психологические предпосылки, лежащие в основе определенного мироощущения и диктующие именно такое завершение текста.

Возможно, это покажется парадоксальным, но наиболее ярко подобного рода мироощущение представлено в таком жанре, как некролог советской прессы 80-х годов.

### ГЛАВА ТРЕТЬЯ "СВЕТЛЫЕ" ТЕКСТЫ

Стандартный некролог разворачивался на трех уровнях. Первый уровень чисто биографический. Тут описывается фактологическая сторона дела, реальные жизненные события. В нем преобладает денотативная основа, формирующая его логико-фактологическую цепочку (терминология Т.М.Дридзе).

Второй уровень — и по стилю, и по содержанию — максимально публицистичен. Он описывает политическую или общественную деятельность человека, которому посвящен текст.

Третий уровень — мировоззренческий, включающий в себя оценку всей жизни умершего человека. Это уровень оценочный — он формирует коннотацию текста, которая сопряжена с эмоциональной моделью его порождения. На этом уровне текста-некролога дается оценка всей жизни человека, оценка смысла жизни вообще и делается заключение о том, что его дело и жизнь будут жить в веках. Именно на этом уровне представлены соображения обобщенного характера, которые напрямую связаны с эмоционально-смысловой доминантой "светлого" текста.

К примеру, текст, кончавшийся фразой "Его дела и мысли живут в наших сердцах", начинается так: "История всегда хранит имена людей, которые...". Это тот контекст, в который помещается жизнь "человека с большой буквы". Так например, газетный текст о лауреатах Ленинской премии "За укрепление мира между народами" начинается фразой "Как бы ни была богата наша земля дарами природы, самое драгоценное на ней — это человеческая жизнь" ("Правда" 01.05.1985) (подробнее см. Белянин 19906).

"Светлыми" являются и многие тексты Аркадия Гайдара. Его сказка "Горячий камень", провозглашая уникальность и неповторимость жизни, не может не оставить именно такое ощущение.

Содержание текста можно свести к следующему. Мальчик Ивашка находит камень, на котором написано, что тот, кто занесет этот камень на гору и разобьет его там, получит возможность заново прожить жизнь. Ивашка предлагает этот камень старику, явно прожившему трудную жизнь и покрытому шрамами. Но тот отказывается от другой жизни, объясняя, что его жизнь, прошедшая в борьбе, ему нравится больше любой другой. Тем самым в рассказе жизни утверждается предикат 'неповторимый', 'уникальный'.

Показательным в этом плане является и "светлый, как жемчужина" (Детская 1985, 389) рассказ "Чук и Гек" (правильное название этого рассказа — "Телеграмма"), заканчивающийся мелодичным звоном кремлевских часов.

Как образец "светлого" текста можно рассмотреть и рассказ "РВС", в котором вообще много света: отсвечивает блеском речка, блестят звезды, блестят глаза у Жигана, блестит звездочка и наган у раненого командира, герои говорят с сердцем и т.д.

Как уже отмечалось, в рамках того же паранойяльного мироощущения находятся тексты



"активные", которые очень близки "светлым" текстам. В ряде случаев провести разделение текстов на "светлые" и "активные" бывает достаточно трудно, поскольку "светлые" тексты являются разновидностью "активных" текстов, их более "слабым" вариантом.

Так, в ряде текстов Гайдара присутствуют шпионы ("Судьба барабанщика", "Маруся"). К примеру, герои рассказа "РВС" (что расшифровывается как Революционно-Военный Совет) с тревогой ожидают опасностей, они должны быть осторожны, внимательно осматриваться вокруг, даже если не замечают ничего подозрительного. В конце рассказа "Чук и Гек" фраза, выделенная в отдельный абзац, звучит так:

"И, конечно, задумчивый командир бронепоезда, тот, что неукротимо ждал приказа от Ворошилова, чтобы открыть против кого-нибудь бой, слышал этот звон (кремлевских часов — В. Б.) тоже".

А вот кульминационная сцена повести "Судьба барабанщика", где герой стреляет в шпиона, выдававшего себя за его дядю (выполняя тем самым функцию умершего отца, о котором часто говорится в "светлых" и "активных" текстах): "Раздался звук, ясный, ровный, как будто кто-то задел большую певучую струну, и она, обрадованная, давно никем не тронутая, задрожала, зазвенела, поражая весь мир удивительной чистотой своего тона.

Звук все нарастал и креп, а вместе с ним вырастал и креп я.

"Выпрямляйся, барабанщик." — уже тепло и ласково подсказал мне все тот же голос. — Встань и не гнись! Пришла пора!".

1. Мы не рассматриваем идеологический аспект этого текста, полностью соответствовавшего своему времени. Естественно, что отношение к нему явно изменилось после начала советской перестройки (1984-1991).

2 Интересной представляется задача проведения количественного анализа выявления степени распространенности того или иного типа текстов в литературе. Наши исследования показывают, что "активные" тексты встречаются гораздо чаще, чем "светлые", причем количество тех и других (довольно значительное в советской литературе) после распада СССР существенно уменьшилось.

Такой переход в целом достаточно типичен для "активных" текстов. Вот пример из песни к многосерийному телеспектаклю по "активному" роману О.А. и А.С.Лавровых "Следствие ведут знатоки":

"Если кто-то кое-где у нас порой

Честно жить не хочет.

Значит с ними нам вести незримый бой"

В том случае, если в "светлом" тексте появляется субъект с отрицательными чертами характера, то возможна слабая оппозиция между положительным и отрицательным персонажами.

Отрицательному герою могут быть приписаны следующие характеристики. стремящийся все объяснить, планирующий жизнь, ищущий выгоду, делающий карьеру, копающий под себя, не видящий красоты жизни, недобрый, злой.

Это в полной мере относится к произведениям Гайдара, которые несут не только лексически подтвержденное ощущение "светлости", но и призывают к борьбе за идеалы. Анализируя творчество этого "активного (sic! — В.П.) участника жизни" (Детская 1985, 311), С.Маршак писал, что он "превосходно умел сливать воедино светлую (sic! — В.П.) романтику, возвышенную мечту с самой сущностью нашей действительности. Он умел увлечь юного читателя разговором на ... "взрослые" темы — о защите Родины, о ненависти к врагам (sic! — В.П.), о добрых людях... Но разговор это был особый — необыкновенно ясный (sic! — В.П.), поэтический, очень близкий ребячьим сердцам" (там же).

Вышеизложенное свидетельствует о сходстве проявления этих двух типов отношения к миру в художественной литературе и позволяет отнести тексты Гайдара к "смешанным" текстам "светло-активной" разновидности.

### 3.4. ОСОБЕННОСТИ АКТИВНЫХ ТЕКСТОВ

"Активные" тексты - это такие тексты, которые описывают борьбу положительного персонажа и его единомышленников с противостоящими силами.

Стиль "активных" текстов энергичный, динамичный и местами резкий.

Содержание эмоционально-смысловой доминанты "активных" текстов связано с тем, что все события (реальные или вымышленные) описываются как борьба честного человека, любящего свою родину и объединившего вокруг себя друзей, с людьми нечестными, которые предали идеалы добра, честности и справедливости.

В "активном" тексте герой, обладающий рядом достоинств, пытается реализовать свои идеи, которые представляются ему чрезвычайно ценными и важными для всех членов общества. Он организует вокруг себя единомышленников, друзей, помощников, которые верят в его идею, в его бескорыстие и честность. Враги же, по его мнению, это — злые, подлые, коварные люди, которые не только мешают ему, но и часто пользуются его наивностью, доверчивостью и неосведомленностью во многих темных и грязных делах, которые творятся вокруг него.

В "активных" текстах возможны два финала. Первый — "победа добра над злом" и развенчивание врагов и предателей. Другим возможным финалом активных текстов является смерть главного героя от рук организованных в систему убийц.

Эта эмоционально-смысловая доминанта реализована в большом количестве детективов. Вот, к примеру, как начинается приключенческий роман З.Каменковича и Ч Хачатуряна "Его уже не ждали":

"Из темноты, в клубах белого пара, словно разъяренный буйвол, преследуемый роем оводов, под высокую стеклянную аркаду ворвался локомотив. ... Из открытого окна вагона второго класса настороженно выглянул Кузьма Гай". В аннотации к этому роману сказано, что это произведение о людях, "чья жизнь полна тревог и опасностей, о самоотверженной борьбе, любви и верности". Даже локомотив в этом произведении — это разъяренный буйвол, преследуемый роем оводов. Все пронизано идеей борьбы, движения, активности. Героев преследуют за их убеждения и предают те, кто притворялся верными друзьями. Роман максимально реалистичен и политизирован. Все эпитеты, метафоры и сравнения подчинены именно этой, "активной" доминанте, в основе которой лежит паранойяльная акцентуация.

На мотиве подозрения всех действующих лиц в совершении убийства построены многие детективы А.Кристи ("Десять негрят", "Убийство в восточном экспрессе", "Азбука убийств").

Детектив Р.Макдоналда с характерным названием "Вокруг одни враги", где лейтмотивом звучат слова о предательстве и изменах, о совести и порядочности, начинается так:

"Как всегда ранним утром, машин на Сепульведе было немного. Когда и миновал по шоссе нижний перевал, из-за синих гор ... поднялось плюющее огнем солнце. Минуту, другую, пока не начался обычный день, все выглядело таким новым, свежим, вызывающим чувство благоговения, словно только что сотворенный мир".

Как отмечает литературный критик, главные черты героя — частного детектива Арчера — "предельная честность и бескорыстие" (Анджапаридзе 1987, 13).

Счастье в соответствии с эмоционально-смысловой доминанте "активного" текста заключается в служении идее, в борьбе за счастье. Смерть героя "активного" текста — это, с одной стороны, победа зла над добром, но, с другой стороны, это символ для тех, кто будет продолжать борьбу за правое дело борца, погибшего от руки злодея.

Прошлое в "активном" тексте является чередованием светлых и темных периодов, в нем много несправедливости. В настоящем — борьба. Будущее представляется светлым и справедливым.

В качестве "активного" текста показателен роман Э.Л.Войнич "Овод". В нем две доминанты (в том числе "темная"), но преобладает доминанта "активного" текста.

Здесь две параллельно развивающиеся темы — политика и религия. Обе они характерны

для "активных" текстов.

Содержание романа заключается в том, что молодой человек по имени Артур Бертон, обучаясь в духовной семинарии, заинтересовался политикой и вступил в организацию "Молодая Италия". Его идеал — честность, откровенность, доверие и порядочность. Ложь, обман, недоверие, предательство и клевета неприемлемы: совесть должна быть чиста.

В организации "Молодая Италия" Артур знакомится с девушкой Джеммой и ревнует ее к другому члену кружка — к своему соратнику по борьбе Болле. Во время отъезда его наставника и духовника епископа Монтанелли Артур, явившись на исповедь к другому священнику, признается в своей ревности, попутно упоминая и об обстоятельствах, при которых он встречается с девушкой и своим соперником. Священник доносит полиции о тайной организации, и Артура арестовывают. Но из тюрьмы Артура отпускают как информатора. Друзья отворачиваются от него. И вскоре его постигает новое разочарование: он узнает, что Монтанелли является его отцом, то есть он обманывал его всю жизнь. Артур исчезает, симитировав самоубийство. Через несколько лет, явившись под псевдонимом "Овод", пишет разоблачительные статьи в адрес католической церкви. Джемма к этому времени уже замужем за Боллой.

Во время операции по перевозке оружия повстанцам Овода арестовывают. К нему в камеру приходит потрясенный Монтанелли, ставший уже Кардиналом. Овод призывает его бежать с ним за границу. Он говорит: "Я уведу вас в светлый мир. Заря близко. Неужели вы не хотите, чтобы солнце вышло и над вами?". Монтанелли отказывается. Тогда Овод пытается бежать из тюрьмы, но болезнь подкашивает его, и побег не удается. Овода расстреливают.

Герой романа обладает высоким представлением о ценности человеческой жизни. Это представление противостоит пониманию человека как машины или как игрушки и орудия в чьих-то руках. Благоговение перед жизнью и вера в высокие нравственные идеалы пронизывает мысли героев романа.

Вокруг Овода обилие подслушивающих, выслеживающих врагов и шпиков. Это делает его очень подозрительным: "Постоянное напряжение этой борьбы начинало заметно сказываться на нервах Артура. Зная, как зорко за ним наблюдают (в тюрьме — В. Б.), и вспоминая страшные рассказы о том, что арестованных опаивают незаметно для них беладонной, чтобы подслушать их бред, он почти перестал есть и спать. Когда ночью мимо него пробежала крыса, он вскакивал в холодном поту, дрожа от ужаса при мысли, что кто-то прячется в камере и подслушивает, не говорит ли он во сне".

Овод постоянно испытывает тревогу, недоверие и страх перед опасностью. Появляется даже неприязнь, раздраженность и ярость, вызванная необходимостью борьбы против несправедливости.

При этом в тексте постоянно встречаются чистые звуки, ясные, серебристые и красивые голоса героев, лица героев озаряет вдохновение.

При всем том, что в модели порождения текста первичны именно субъективные переживания, в тексте в качестве первопричины предстают обоснования "внешнего" (сюжетного) характера: "Жандармы старались поймать его на слове и уличить... И страх попасть нечаянно в ловушку был ... велик...

Такого рода ссылки на реальность делают текст убедительным и достоверным, а художественность достигается за счет верного перевода с языка чувств на язык слов.

Интересным в этом плане является вопрос о природе описываемых в тексте психологических состояний. Сама Э.Войнич говорила так же, как и многие другие писатели: "Если бы меня спросили, почему я решила (писать — В.Б.) моим единственным ответом было бы, что я не могла иначе. Я знаю только, что на протяжении всей моей долгой жизни бесплотные создания моего духа, некоторые в человеческом образе, другие в форме музыкальных звуков, приходили и уходили, не спрашивая моего разрешения, и мне оставалось лишь одно — по мере сил своих поспевать за ними" (Войнич 1945, 330).



Подобные высказывания подтверждают обусловленность процессов художественного творчества бессознательными процессами. При этом очевидно, что часть аспектов, относимых к эстетике художественного текста, обусловлена возможностью построения текста по законам индивидуальной психологии и в рамках индивидуального семантического пространства, ограниченного акцентуацией авторского мироощущения.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ "ТЕМНЫЕ" ТЕКСТЫ

По нашим наблюдениям, "темные" тексты встречаются в современной литературе наиболее часто. Именно поэтому в работе им уделено так много внимания.

### 4.1. ТИПИЧНЫЙ ТЕМНЫЙ ТЕКСТ

Начало повести Валентина Катаева "Сын полка" дает наглядное представление о "темном" тексте:

"Была самая середина глухой осенней ночи. В лесу было очень сыро и холодно. Из черных лесных болот, заваленных мелкими коричневыми листьями, поднимался густой туман.

Луна стояла над головой. Она светила очень сильно, однако ее свет с трудом пробивал туман.

Лес был смешанный. То в полосе лунного света показывался непроницаемый черный силуэт громадной ели, похожий на многоэтажный терем; то вдруг в отдалении появлялась белая колоннада берез; то на прогалине, на фоне белого, лунного неба, тонко рисовались голые ветки осин, уныло окруженные радужным сиянием.

И всюду, где только лес был пореже, лежали на земле белые холсты лунного света.

В общем, это было красиво той древней, дивной красотой, которая и заставляет воображение рисовать сказочные картины: серого волка, несущего Ивана-царевича, огромные лапы лешего, избушку на курьих ножках — да мало еще что!

Но меньше всего в этот глухой, мертвый час думали о красоте чащи три солдата, возвращавшиеся с разведки.

Больше суток провели они в тылу у немцев, выполняя боевое задание. А задание это заключалось в том, чтобы найти и отметить на карте расположение неприятельских сооружений.

Работа была трудная, очень опасная. Почти все время пробирались ползком. Один раз часа три подряд пришлось неподвижно пролежать в болоте — в холодной, вонючей грязи, накрывшись плащ-палатками, сверху засыпанными желтыми листьями.

Обедали сухарями и холодным чаем из фляжек. Но самое тяжелое было то, что ни разу не удалось покурить. Луна тоже сильно мешала. Идти приходилось очень медленно гуськом, метрах в тринадцати друг от друга, стараясь не попадать в полосы лунного света, и через каждые пять шагов останавливаться и прислушиваться.

Впереди пробирался старшой, подавая команду осторожным движением руки: поднимет руку над головой — все тотчас останавливались и замирали; вытянет руку в сторону с наклоном к земле — все в ту же секунду быстро и бесшумно ложились: махнет рукой вперед — все двигались вперед; покажет назад - все медленно пятились назад.

Хотя до переднего края уже оставалось не больше двух километров, разведчики продолжали идти все так же осторожно, осмотрительно, как и раньше. Пожалуй, теперь они шли еще осторожнее, останавливались чаще. Они вступили в самую опасную часть своего пути". Необходимо отметить следующее. При всем сходстве с "активными" текстами, где герои также должны проявлять осторожность, эмоциональный ореол "темных" текстов оказывается значительно более "мрачным". Сопутствующая тексту 'озлобленность' является производной от иного психологического состояния, нежели 'кон-фликтность' "активного" текста.



В тексте нами подчеркнуты слова следующих семантических категорий:

- 1) 'большой' (громадный, огромный, многоэтажный, большая точность, не больше двух километров);
- 2) 'маленький' (мало, словечко, ножки, меньше всего думать о);
- 3) 'дело' (выполнить задание, опасный!);
- 4) 'замирание' (останавливаться, замирать, мертвый лес);
- 5) 'низ' (ложиться, лежать, неподвижно пролежать, ползком, пробираться, земля, леший);
- 6) 'вода' (сыро, болото, чай, грязь);
- 7) 'луна' (лунное небо. лунный свет),
- 8) 'сумрак' (туман, осенняя ночь, черный, унылое,
- 9) 'запах' (вонючая грязь)

Каждый их этих элементов закономерен для "темных" текстов и получит объяснение в последующих параграфах.

Смысл жизни, представленный в "темном" тексте, состоит в том, чтобы делать свое дело и бороться с врагами, которые умны и опасны. Жизнь тяжела и неприятна. Человек нередко становится игрушкой в руках враждебных сил. Он, возможно, не все понимает, но может многое заметить и многое умеет делать своими руками.

Для "темного" текста характерно наличие более жесткой, чем в "активном" тексте, оппозиции добра и зла. Если в "активном" тексте враг — это бывший друг, предатель, то в "темном" тексте враг — умный и опасный. Враг несет зло, которое может состоять в том, что он обижает маленького, соблазняет невинную, изобретает смертоносное оружие, проводит опасные опыты над людьми и т.п. Добро состоит не только в том, чтобы делать свое дело, но и убить умного (очень умного, ум которого несет вред) и опасного врага. В "темном" тексте могут быть и антигерои — существа без памяти, марионетки, зомби, подвластные чужой (как правило, злой) воле.

Время в "темных" текстах "импульсивно"; пространство обладает способностью сжиматься.

Среди "темных" текстов можно выделить несколько подвидов. "собственно темные", "простые"), "жестокие", "вязкие", "щемящие", "вычурные", "разорванные". Они несколько отличаются друг от друга, однако не так значительно, как от других типов текстов.

Для того, чтобы логика дальнейшего изложения была ясна, следует сказать, на какой доминанте психологического порядка базируется эмоционально-смысловая доминанта "темного" текста.

Еще Ломброзо полагал, что в целом "мания писательства есть не только своего рода психиатрический курьез, но прямо особая форма душевной болезни" (Ломброзо 1892, 6). По его мнению, вся художественная литература создается людьми упорными, настойчивыми, способными на длительное и подчас многократное переписывание своего текста, людьми, готовыми к мелочной и детальной проработке каждого своего абзаца, каждого написанного предложения (там же, 21, 27). А это, в свою очередь, коррелирует с определенной мрачностью и угрюмостью характера, с некоторыми другими характерологическими чертами личности писателя.

---

В нашей монографии (Белянин 1988) и докторской диссертации (Белянин 1992) "темные" тексты имели название "простые". Название "темные" как более адекватное было предложено Марией Санчес Пуиг в 1995 г.

---

Вряд ли можно согласиться с тем, что в основе всего литературного творчества лежит только одна личностная особенность. Разнообразие типов литературных направлений, жанров и школ соответствует такое же разнообразие психологических типов личностей писателей.

Эмоционально-смысловая доминанта "темных" текстов базируется на психических состояниях, схожих с теми, которые возникают при эпилепсии. В психиатрической литературе

(Жариков и др. 1989, 474-484; Портнов, Федотов 1971, 182-204; Практический 1981, 79-88 Справочник 1985, 108-122 и др.) отмечается, что при эпилептическом заболевании возможны изменения как в церебральных процессах, так и в общесоматических (Справочник 1985, 109). Приступообразно возникающие расстройства сознания сопровождаются зрительными, слуховыми и обонятельными галлюцинациями (там же, 110).

Развиваемый в исследовании подход основан на том, что особенности прежде всего церебральной деятельности человека служат базой для изменений в когнитивных процессах, В свою очередь, когнитивная структуризация мира в речевых текстах реализуется в их сюжетах и композиции. Соматические процессы личности лежат в основе мироощущения человека. Они опосредовано являются основой языковой образности создаваемых текстов, порождаемых авторским сознанием.

## 4.2. ЭПИЛЕПТОИДНАЯ АКЦЕНТУАЦИЯ

Являясь эндогенным заболеванием, эпилепсия относится к числу трудноизлечимых болезней. Даже если лечение проходит успешно, у человека сохраняются черты характера акцентуированной личности. Тем самым, эпилепсия проявляется и как тяжелое заболевание, и как личностная особенность в виде эпилептоидности.



Эпилептические припадки протекают следующим образом. Человек, подверженный им, внезапно испытывает перемену настроения, потом наступает "особое состояние", он падает, начинает биться в конвульсиях, затем замирает, и происходит релаксация (вплоть до мочеиспускания), затем обычно наступает сон. Именно эти судорожные припадки и определили старое название болезни — "падучая".

Эпилептическому припадку сопутствуют помрачение и спутанность сознания, сумеречные состояния. Спутанность сознания характеризуется следующими признаками: оторванность от реальности, дезориентация в месте и времени и утрата способности к абстрактному мышлению (Сараджишвили, Геладзе 1977, 167).

Возможна и такая разновидность автоматизма, как фугизм (от лат. fuga — бегство, бег), который проявляется в форме стремительных движений и действий (человек сдирает с себя одежду, пытается куда-то бежать). По окончании эпизода расстроенного сознания отмечается амнезия (Блейхер, Крук 1995, 570).

Перед припадком человек может ощущать различные предвестники или ауры (от греч. aura — ветерок): дуновение ветерка, он может слышать смех, различные шорохи, ему может казаться, что все вокруг стало либо маленьким, либо, наоборот, большим. Припадок может быть спровоцирован внешними условиями. Так, эти может быть нахождение в темноте, яркий свет, вспышки, появление низкочастотного гула либо определенного ритма, нахождение в воде. Судорожная готовность усугубляется нарушениями в водном и со левом обмене организма.

Характер эпилептоидной личности следует назвать тяжелым. Такой человек нередко испытывает гнев, негодование, ярость. При совершении преступления личность, находившаяся в таком состоянии, обычно признается недееспособной.

Эпилептоидная личность характеризуется снижением интеллекта, возбудимостью. Однако после вспышек гнева и страсти, приступов злобного настроения возможны раскаяние, обещания исправиться, угодливость, слащавость, льстивость. "Отсюда, — пишет Д.Е.Мелехов, — определение старых учебников эпилептика как человека с камнем за пазухой и молитвенником в кармане" (Мелехов 1992, 72).

Это скорее стеничная, чем астеничная личность. Направленности на конкретное дело соответствует ориентация на "природу" человека, в том числе и на секс. Эпилептоидная личность занимает определенные ниши в человеческой деятельности: физический труд; счет мелких предметов (например фишек, денег), работа руками с мелкими предметами (печатанье на

машинке, вязание и т.п.): организация чужой работы, секс (проституция). Возможна работа с детьми (в планах князя Мышкина из "Идиота" Достоевского была работа по воспитанию детей, организация клуба для них) " преподавание (как правило, "с нуля").

Психиатры считают установленным, что "нормально организованная физическая умственная нагрузки подавляют эпилептическую активность" (Сороджишвили, Гелолз 1977,272).

Что касается творческих аспектов деятельности, то тут преобладает "вторичное" творчество и трансляция результатов чужого умственного труда. Нередко использование чужого сюжета, пересказ известных произведений.

По внешнему виду такие личности достаточно узнаваемы. Они либо худощавы (в том числе лица) и у них борода клинышком (как у Ф.Дзержинского, В.Ульянова), челка на лоб, либо коренасты (особенно женщины) и носят бороду с усами. Говорят и поют резко, с хрипотцой.

Когнитивная установка эпилептоидной личности основана на противопоставлении "я" — человека простого, природного, делающего свое дело, и "он" — умного и потому опасного.

Справедливости ради необходимо упомянуть, что в современных американских психиатрических кодификаторах расстройств поведения и психики эпилептоидность включена в класс органических психических и неврологических расстройств (Carson 1988, 450) и не считается психиатрическим заболеванием в полном смысле этого слова. Это, однако, не меняет кардинально сути дела, если говорить о "темных" текстах.

#### **4.3. ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ "ТЕМНЫХ" ТЕКСТОВ**

Героями "темных" текстов, как правило, являются люди так называемых опасных профессий. Это пограничники и разведчики (В.Богомолов "Момент истины"); солдаты (Б.Лавренев "Сорок первый") и достаточно часто моряки (Вс.Вишневский "Оптимистическая трагедия"; В.Пикуль "Моонзунд").

Действия в "темных" текстах происходят, как правило, в суровых природных условиях — на море, на корабле (Ю.Крымов "Танкер "Дербент"), в тылу у врага (В.Тельпугов "Парашютисты"), в шахте, на севере, в замкнутом пространстве одной комнаты (пьеса П.Шено "Будьте здоровы"), космического корабля (М.Пухов "Семя зла")<sup>1</sup> или психиатрической лечебницы (К.Кизи "Полет над гнездом кукушки"<sup>2</sup>; W.Blatty "The Exorsist" ) и т.п.

Тем самым, "темные" тексты описывают действия простого человека в трудных условиях.

---

Это произведение в Московском клубе любителей фантастики (КЛФ) (где моими учителями были В.Гопман и М.Ковальчук, писавший под псевдонимом Вл. Гаков) считалось в 80-е гг образцом антифантастики. Частично это было связано с неприятием идеологических установок в отборе для публикаций научной фантастики издательством "Молодая гвардия", именовавшейся в КЛФ "белой (т.е. антисоветской и, тем самым, антигуманистической — В.Б.) молодой гвардией".

---

Кинематографическая версия романа "One Fiew over Cocco's Nest" известно в России под названием "Полет над гнездом кукушки" с Джеком Николсоном в главной роли.

"Темные" тексты достаточно часто встречаются в публицистике (например, документальная повесть Л.Якушенко "Линия напряжения" написана сниженным языком с обилием бранной лексики о строителях высоковольтной линии напряжения); они могут быть также посвящены политической тематике (Ф.Нибел, Ч.Бейли "Семь дней в мае"; Л.Уайт "Рафферти", Н.Велтистов "Ноктюрн пустоты"), что делает их близкими "активным" текстам.

"Темные" тексты существуют и в жанре научно-художественной литературы. В центре их находится описание конкретных, приносящих пользу действий. Примером могут служить книги для детей Б.Житкова ("Очерки") и А.Маркуши ("А.Б.В...", "А я сам..."), "Мужчинам до 16").

Много "темных" текстов среди произведений о животных (Э.Сетон-Томпсон "Рассказы о

животных"; Ф.Зальтен "Бемби"; Б.Житков "Мангуста"), а также среди сказок для детей (Б.Брагин "В стране дремучих трав", братья Гримм, Р.Киплинг, Я.Корчак, С.Ла-герлеф, Н.Носов, Д.Свифт, К.Чуковский, С.Маршак и мн. др.).

Жанр, в котором достаточно распространены "темные" тексты, — это детективы (А.Конан-Доил "Приключения Шерлока Холмса", С.Жапризо "Ловушка для Золушки"; П.Буало, Т.Нарсежак "Волчицы") и научная фантастика (Г.Дж.Уэллс "Машина времени", "Человек-невидимка", А.Толстой "Аэлита", "Гиперболоид инженера Гарина").

Для лучшего понимания сущности "темного" текста рассмотрим некоторую ментальную ситуацию, когнитивной моделью которой он является.

Граница между двумя государствами. С одной стороны — наши ребята, с другой — хитрый и опасный противник. Противник строит коварные планы, он в любой момент готов напасть на нас, захватить врасплох, а затем превратить нас в своих рабов, оболванить, одеть в одинаковую форму, заставить нас забыть свою историю, заставить выполнять только ему понятную работу. Что мы должны делать, чтобы избежать плена, захвата, порабощения? Понимая, что противник может оказаться умнее нас или сильнее даже в чисто физическом плане, мы должны быть готовы к неожиданному нападению. По незначительным, мелким деталям мы должны разгадать его возможные шаги; наблюдая за ним, догадаться о готовящемся нападении. А уж если нападение совершено, то мы должны противопоставить ответные действия и, конечно, уничтожить врага.

---

В аннотации к этой книге отмечается, что она "учит школьников умению мастерить простейшие (sic! — В.Б.) вещи для дома и школы". Показательно для нас также многократное в названии этой и предыдущей книг.

---

Именно такова "референциальная основа когнитивной интерпретации" (Дейк 1989, 141) ряда ментальных ситуаций в "темных" текстах. В данном случае это соответствует "наиболее рациональному поведению при силовом задержании", называемому контрразведчиками приемом "качание маятника" (В.Богомолов "Момент истины").

Эта базовая ситуация может обрастать большим количеством мелких подробностей и деталей. Например, противника можно угадать по различным звукам (по шороху листвы под ногами, по шуршанию одежды, по скрипу обуви и т.д.). Противник может ударить по голове или даже в пах, у защитника может потемнеть в глазах, он может даже упасть, причем противник засмеется злобным смехом.

Рассмотрим более подробно характеристики героев "темных" текстов, систему их образности, стилистические особенности и их рецептивный аспект, с опорой на их психофизиологическую основу.

## **ПЕРСОНАЖИ "ТЕМНОГО" ТЕКСТА ПРОСТОЙ ГЕРОЙ**

Как правило, положительный герой "темного" текста — это ПРОСТОЙ человек, который хорошо знает свое дело, а еще лучше делает свое дело. Он нормальный, естественный человек, с простыми желаниями и устремлениями. Он звезд с неба не хватает, "академии не кончал", но при этом он не глупый, когда надо, он может понять, а самое главное — сделать. Этот простой человек работает, как правило, своими руками в большей степени, чем головой, он занят ежедневным физическим трудом, что подчеркивает его простоту и естественность, его негероизм.

Чисто герой "темного" текста бывает маленького роста (или ниже других персонажей). Это своего рода "психологический комплекс" главного героя, который хочет все время вырасти, стать большим и взрослым. При этом он страшно не любит, когда с ним обращаются как с маленьким, не проявляют к нему должного уважения, не считаются с его человеческим достоинством.

Вот как, например, характеризуется героиня повести Б.Лавренева "Сорок первый" Мария Басова — Марютка:

"Круглая рыбацья сирота Марютка, из рыбацкого поселка ... С семилетнего возраста двенадцать годов просидела верхом на скамье, вспарывая серебряно-скользящие сельдяные брюха. А когда объявили набор добровольцев в Красную гвардию, встала и пошла записываться в красные гвардейцы. Сперва выгнали, после, видя неотступно ходящей каждый день, погоготали и приняли красногвардейкой.

Марютка — тоненькая тростиночка прибрежная .... Главное в жизни Марюткиной — мечтание. Очень мечтать склонна и еще любит выводить косо клонящимися в падучей (sic! — В.Б.) буквами стихи.

Несла стихи в редакцию ... (В редакции стихи читали — В. Б.) и рот (секретаря — В. Б.) расползался от несдерживаемого гогота, и сотрудники (тоже — В. Б.) ... катались по подоконникам.

Стихи Марютке не удавались, но из винтовки в цель садилась с замечательной меткостью."

Как известно, благодаря своему умению стрелять она и убила своего возлюбленного — гвардии поручика Говоруху-Отрока.

В сказке для детей Р.Киплинга "Слоненок" рассказывается о маленьком слоненке, который был необычайно любознателен и приставал ко всем с вопросами. В частности, его интересовал вопрос о том, что едят на обед крокодилы. Вместо ответа на этот вопрос, он постоянно получает колотушки. Попав с помощью птицы Колоколо в то место, где живут крокодилы, слоненок не узнает крокодила, цветом и формой похожего на бревно, и задает ему свой обычный вопрос. И здесь вместо ответа (коммуникативный провал, также частый в "темных" текстах) крокодил хватается за нос и пытается втолкнуть его в воду. Слоненок отчаянно упирается. Обретя таким образом хобот, слоненок расправляется со своими обидчиками:

"И так разошелся этот сердитый слоненок, что отколотил всех до одного своих милых родных. Он выдернул из хвоста у долговязой тетки Страусихи чуть не все ее перья, он ухватил длинноногого дядю Жирафа за заднюю ногу и поволок его по колючим терновым кустам; он разбудил громким криком свою толстую тетку Бегемотиху, когда она спала после обеда, и стал пускать ей прямо в ухо пузыри, но никому не позволял обижать птичку Коло-коло".

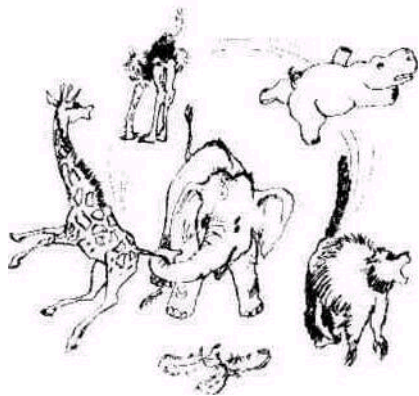
Тем самым, простой герой, испытавший унижения, готов мстить тем, кто его унижал. Отметим в этой связи, что именно по такой модели построено множество сценариев популярных кинобоевиков.

Достаточно часто целью такой борьбы является стремление уничтожить врага. Характерно, что модель борьбы реализуется тут иначе, чем в "активных" текстах, более жестко: 'бороться против сильного надо с помощью обмана, хитрости и жестокости'.

В качестве примера приведем эпизод из романа В.Дудинцева "Белые одежды", когда один из персонажей (академик Светозар Алексеевич Посошников) советует главному герою (Федору Ивановичу Дежкину), как бороться с врагом — академиком Касьяном:

"Касьян ... ночью нападает. Какую дилемму он ставит! Сдавай научные позиции. Капитулируй на милость сатаны. Или — бери в руки его же оружие и падай, как будто убит, притворись. И когда рогатый, приученный к нашей искренности, подойдет, чтоб пописать на тебя, пнуть ногой, восторжествовать — поражай его в пах. И если есть возможность повторить выпад — повтори".

Если в "активных" текстах борьба идет за истину высшего, так сказать, порядка, то "в темных" текстах борьба связана преимущественно с экзистенциальной истиной, сущностно физиологической.



## ОПАСНЫЙ УМНИК

Простой герой не любит, когда над ним смеются, когда ему в лицо ухмыляются. Кто же этот человек, который смеется и тем самым издевается над ним? Кто этот отрицательный герой?

Противник простого и маленького героя большого роста, иногда даже великан, верзила, громила. Но самое опасное состоит в том, что он наблюдает за простым героем, что-то знает такое, чего не знает простой герой, что-то хочет понять, но не для того, чтобы принести пользу, а для того, чтобы причинить зло человечеству и главному герою в том числе.

Оппозиция 'простой'- 'чужой и опасный враг' играет в "простых" текстах существенную роль. В них очень подробно, даже с некоторым смакованием, рассказывается, как 'враг' замышляет недоброе дело, как он готовится к нему и как нападает на положительного героя. Складывается впечатление, что автор не разоблачает зло, а смакует его, любит им, хотя и описывает отрицательного героя как 'жестокоего'. Сам же положительный герой тоже нередко прибегает (по логике автора, вынужден прибегнуть) к жестокости. Весь мир враждебен герою "темного" текста, и он отвечает враждебностью.

Вот, например, что утверждает один из персонажей рассказа Р.Бредбери "Здесь могут водиться тигры". Этот научно-фантастический рассказ начинается со слов главного героя:

— Надо бить планету ее оружием, — сказал Чаттертон. — Ступите на нее, распорите ей брюхо, отравите животных. Запрудите реки, стерилизуйте воздух, протараньте ее, поработайте как следует киркой, заберите руды и пошлите ко всем чертям, как только получите все, что хотели получить. Не то планета жестоко отомстит вам. Планетам доверять нельзя. Все они разные, но все враждебны нам и готовы причинить вред, особенно такая отдаленная, как эта, — в миллиарде километров от всего на свете. Поэтому нападайте первыми, сдирайте с нее шкуру, выгребайте минералы и удирайте живее, пока эта окаянная планета не взорвалась вам прямо в лицо. Вот как надо обращаться с ними."

Тем самым отрицательный персонаж, (в данном случае это планета) вызывает аналогичное злобное отношение у положительного персонажа. Однако при этом, по логике автора, положительный персонаж не превращается в отрицательный.

Отрицательный герой "темного" текста — 'умник', который замышляет злое дело, его ум злой, недобрый, коварный. Его ум порой приносит ему самому же несчастье: этот "умник" (именно в кавычках) нередко погибает от своего изобретения первым.

Очень часто в "темных" текстах угроза исходит от "маньяков, совершивших страшное научное открытие, грозящее уничтожением планеты, полным истреблением людей" (Парнов 1978). В научной фантастике большое распространение получила тема "mad scientist" — тема сумасшедшего ученого. Можно назвать немало произведений на эту тему, где фигурирует ученый, осуществивший или намеревающийся провести антигуманный эксперимент.

Как считается, первым произведением на эту тему был роман М.Шелли "Франкенштейн, или современный Прометей". В нем идет речь о высоком человеке-роботе, созданным ученым из трупа и вышедшим из-под его контроля (он убегает от своего создателя и делается врагом и убийцей людей).

К "темным" следует отнести и текст о необыкновенном и губительном эксперименте Гриффина — героя произведения Г.Уэллса "Человек-невидимка". Гриффин ищет средство, которое делало бы невидимой органическую ткань. Он проводит эксперимент на самом себе и делается невидимым, но увы! он не может вновь стать видимым — и это обстоятельство озлобляет его и делает "злым гением". Он крушит все вокруг и становится убийцей.

Похож на Человека-невидимку и инженер Петр Петрович Гарин, создавший смертоносное оружие (А.Толстой "Гиперболоид инженера Гарина). Гарин тоже зол на весь мир,



он грозитя его уничтожить или стать диктатором Земного шара. И лишь всеобщее восстание предотвращает гибель Земли.

Итак, отрицательный герой "темного" текста — человек, который замышляет злое дело, его ум злой, коварный. Это именно умник, профессор, названный так со злой усмешкой. Отрицательному персонажу в "темном" ("простом") тексте как бы приписывается предикат 'сложный', который имеет следующее значение: очень умный, заумный, много знающий, наблюдающий, злой. Знания этого врага — это вредные знания, позволяющие ему делать его дела-делишки.

Приведем пример, иллюстрирующий такой тип взаимоотношений.

Товарищи ученые, доценты с кандидатами!

Замучились вы с иксами, запутались в нулях.

Сидите разлагаете молекулы на атомы.

Забыв, что разлагается картофель на полях.

Товарищи ученые, кончайте поножовщину.

Бросайте ваши опыты, гидрит и ангидрит:

Садитесь в полуторки, валяйте к нам к Тамбовщину.

А гамма-излучение денек повременит. ...

Товарищи ученые, не сумлевайтесь. милые:

Коль что у вас не ладится. — ну там, не тот эффект.

Мы мигом к вам заявимся с лопатами и вилами.

Денечек покумекаем — и выправим дефект!

(Вл.Высоцкий "Товарищи ученые").

Ироническое отношение к отрицательному герою проявляется в обзывании его умником, профессором (В.Тельпугов "Парашиотисты"), беззлобным подшучиванием. Но гораздо чаще встречается злобное отношение.

Это связано с тем, что положительному герою "темного" текста непонятны эти идеи, он ненавидит их и ненавидит того, кто их выражает. Эта своего рода психологическая несовместимость вызывает борьбу "темного" героя со "сложным", а смысл этой борьбы состоит в том, чтобы доказать, что умные теории вредны.

Вот как эта мысль звучит у Конан Дойла: "Ох, сколько зла на свете, и хуже всего, когда злые дела совершает умный человек!..", — говорит писатель устами Шерлока Холмса в рассказе "Пестрая лента". Или, описывая своего главного врага — высокого (sic! — В. Б.) и тощего профессора (sic! — В. Б.) Мориарти, он дает ему убийственную характеристику (рассказ называется "Последнее дело Холмса").

"У него наследственная склонность к жестокости. И его необыкновенный ум не только не умеряет, на даже усиливает эту склонность и делает ее еще более опасной... Он организатор половины всех злодеянии и почти всех нераскрытых преступлений в нашем городе. Это гений, философ, это человек, умеющий мыслить абстрактно. (Вспомним об умении Холмса обращать внимание именно на мелочи — В.Б.). У него первоклассный ум. Он сидит неподвижно. словно паук в центре своей паутины, но у этой паутины тысячи нитей, и он улавливает вибрацию каждой из них. Сам он действует редко. Он только составляет план. Профессор хитро замаскирован и великолепно защищен".

Так описывается опасный враг знаменитого сыщика — скромный учитель математики.

Если отрицательный герой — это враг, солдат вражеской армии, представитель банды, нарушитель границы, то отношение к нему очень злобное. Такого рода отрицательные персонажи описываются как люди, которые много знают и в силу этого убеждены в своей победе. Поэтому задача положительного героя состоит не только в борьбе с ними, но и в





раскрытии нечеловеческих замыслов врагов, которые оказываются извергами, изуверами. В этом случае борьба может идти не на жизнь, а на смерть.

Приведем пример такой "злой" характеристики из газетного очерка об одном из организаторов фашистских концлагерей: "Изощренный убийца с университетским образованием, доктор общественно-политических наук, христианского вероисповедания" (Тарасенко "Набатный зов" 1985). Обратим здесь внимание лишь на эмоциональный тон характеристики, на языковые средства ее выражения, которая несет большой заряд язвительности и злости.

При всей парадоксальности нижеследующего утверждения приходится сказать, что образ 'умного и опасного' в рамках эпилептоидного мироощущения близок образу дьявола, сатаны, черта. В любом случае в "темных" текстах речь нередко идет о грехе человека (примерами могут служить брошюры против СПИДА) и о его искуплении (В.П.Блетти "Экзорцист"; Д.Зальтцер "Знамение" и другой инфернальной тематике (К.Кастанеда "Дверь в иные миры")).

Характерно, что "неожиданное наступление припадков, ... вызывающих впечатление какого-то постороннего, чужого для личности воздействия в прежние времена, — пишет Д.Е.Мелехов, — давало основание расценивать эти приступы (эпилепсии — В.Б.) как результат вмешательства злой силы, одержимости бесами" (Мелехов 1992, 74).

Нередко деятельность злого умника связана с порошком: у Достоевского в "Двойнике" врач-немец дает какой-то порошок настоящему Голядкину, после чего у того появляется двойник; Урфин Джюс у А.Волкова также пользуется порошком, чтобы оживить деревянных солдат-зомби.

Особым типом отрицательного героя является герой-красавец. Он красив, но развратен, за его красотой и непорочной внешностью скрывается такая бездна зла, которую только можно представить.

Таков герой упоминавшегося выше "Знамения" (Зальтцер), который является дьяволом в образе ребенка. Таков герой О.Уайлда Дориан Грей ("Портрет Дориана Грея"). Он очень красив, самовлюблен. Лорд Генри заражает Дориана ядом цинизма и развращает его книгой, где красивыми словами и сложными фразами оправдывается разврат. Продав душу дьяволу, Дориан Грей обретает вечную молодость и красоту. Он становится причиной смерти чистой Сибиллы Вэйн, убивает своего друга Бэзила Холлуорда, но это не отражается на его физическом облике — следы порока остаются только на его портрете. Но он все-таки наказан. Дориан Грей встречает в деревне простую невежественную девушку, обладающую всем тем, что он утратил, и решает покончить со своим прошлым — он пронзает ножом свой роковой портрет — но убивает себя. Так реализуется идея того, что "развратник должен быть наказан".

## **'ПРОМЕЖУТОЧНЫЙ' ПЕРСОНАЖ**

В "темных" текстах может присутствовать, кроме положительного и отрицательного героев, и "промежуточный" герой, которого мы назвали так, поскольку он занимает несколько неопределенное положение между ними. Он выполняет, как минимум, две функции.

1 В кинематографическом варианте — "Омен".

2 О том, что содержание зрительных галлюцинаций при эпилепсии может быть "мистическим (борьба добра и зла, ангелов и дьяволов и т.д.)" см. справочник 1985, 110.

Так, промежуточный герой может быть проводником идей зла, может быть марионеткой, которой манипулирует злой гений, и таким образом также нести зло.

Примерами таких персонажей являются спутники главного героя упоминавшейся мистической повести Зальтцера "Знамение" — гувернантка, помогающая ребенку столкнуться со своей матерью с балкона, офицер военной школы, сообщающий мальчику-дьяволу об Откровении, где говорится о его дьявольском предназначении.

В других случаях "промежуточный" персонаж может быть пассивным и не выделяться как личность. Нередко таких персонажей много, и они организованы в стаю, свору, толпу. Они

страшны не сами по себе, а тем, что они нелюди, нечеловеки или даже недочеловеки, которые потеряли человеческий облик, которые забыли все святое, не помнят своего прошлого, потеряли всякое уважение к другим людям.

Поэтому они противостоят положительному герою "темного" текста не прямо, а, являя собой пример того, каким не должен быть человек, но каким он может стать, если попадет под влияние умного и злого или не будет бороться за свои права.

Вот такая характеристика дается Бандер-Логам, Обезьяньему народу, похищающему Маугли:

"Они жили на вершинах деревьев, а так как звери редко смотрят вверх, то обезьянам и Народу Джунглей не приходилось встречаться. Но, когда обезьянам попадались в руки больной волк или раненый тигр, или медведь, они мучили слабых и забавы ради бросали в зверей палками и орехами, надеясь, что их заметят. Они поднимали вой, выкрикивая бессмысленные песни, звали Народ Джунглей к себе на деревья драться, заводили из-за пустяков ссоры между собой и бросали мертвых обезьян где попало, напоказ всему Народу Джунглей. Они постоянно собирались завести и своего вожака, и свои законы и обычаи, но так и не завели, потому что память у них была короткая, не дальше вчерашнего дня. В конце концов они помирились на том, что придумали поговорку:

"Все джунгли будут думать завтра так, как обезьяны думают сегодня", и очень этим утешались".

(Р.Киплинг "Маугли").

1 Лозунг "Не быть Иванами, не помнящими родство!", помимо прочего, отражает страх потери памяти в связи с возможной амнезией.

2 О возможном ощущении "трупного запаха" при эпилептических припадках см Карлов 1990, 118,

Схожими характеристиками наделены и Морлоки из повести Г.Уэллса "Машина времени". В этом фантастическом романе Путешественник во Времени попадает в 802701 год и является свидетелем того, как мир разделился на Верхний Мир и мир людей, которые жили под землей (о понятиях 'верх' — 'низ' см. ниже). Описание этого "второго рода людей", ведущих подземный образ жизни, которых автор называет Морлоками, очень похоже на описание Бандер-Логов.

Герой произведения падает в колодець и лежит, весь дрожа. "Воздух был наполнен гулом и жужжанием машины, накачивавшей в глубину воздух. Его привело в себя мягкое прикосновение чьей-то руки. ощупывавшей его лицо". Он вскакивает и видит Морлоков, "которые проводили свою жизнь в темноте, и потому глаза их были ненормально велики". Затем герой видит "небольшой стол из белого металла, на котором лежали куски свежего мяса. Оказалось, что Морлоки не были вегетарианцами". Позднее герой догадывается, что это человеческое мясо.

"Все кругом было очень неясно: тяжелый запах, большие смутные контуры, отвратительные фигуры, притаившиеся в тени и ожидающие темноты, чтобы снова напасть на меня! ... меня поразил какой-то особенно неприятный запах. Мне казалось, что вокруг себя я слышал дыхание целой толпы этих ужасных маленьких существ они приблизились снова, издавая странные звуки, похожие на тихий смех. Морлоки жужжали и шелестели в тоннеле, словно листья от ветра.

В одно мгновение меня схватило несколько рук. Морлоки пытались оттащить меня назад. Я зажег новую спичку и помахал ею прямо перед их ослепшими лицами. Вы едва ли можете себе представить, как омерзительно, нечеловечески они выглядели, эти бледные, как бы обрубленные лица. с большими лишенными век красновато-серыми глазами! Как они дико смотрели на меня в своем слепом замешательстве!"





---

О компоненте 'падение' см ниже.

---

Похожи на Морлоков и Бандер-Логов и бараны с Дурацкого острова из повести Н.Носова "Незнайка на Луне". Целыми днями катаясь на качелях и каруселях, они из "обычных" коротышек медленно, но верно превращаются в баранов.

Близки к ним и пролы, в которых Уинстон — герой романа Д.Оруэлла "1984" писал: "Тяжелый физический труд, заботы о доме и детях, мелкие свары с соседями, кино, футбол, пиво и, главное — азартные игры — вот и все, что вмещается в их кругозор. Управлять ими несложно.

В фантастическом рассказе С.Гансовского "День гнева" тоже есть некие существа (отарки), ставшие мутантами в результате научного эксперимента, которые загнаны в особые резервации и поедают своих мертвых сородичей, не знают своей истории, имеют короткую память, желают навязать свои мысли другим, но при этом владеют устным счетом.

Очевидно, что и йеху (Д.Свифт "Путешествия Гулливера") — эти "грязные, эгоистические, с животными инстинктами человекообразные существа" (Детская 1985, 146) — в противопоставлении жителям идеальной страны гуингнмов — попадают в эту же группу. Любопытно, что животные (обезьяны) противопоставляются одичавшим людям как более умные в антиутопии "Планета обезьян" П.Буля.

В повести Ч.Айтматова "Буранный полустанок: И дольше века длится день..." также есть существа, которые выполняют функцию противопоставления человеку. Это манкурты, не помнящие своего прошлого, превращенные жуаньжуанами в чучело прежнего человека.

Очевидно, такую же роль выполняет Полиграф Полиграфович Шариков — результат эксперимента профессора (sic! — В. Б.) Преображенского (М.Булгаков "Собачье сердце").

Иными словами, приведенные здесь характеристики оказываются достаточно типичными для построения многих, на первый взгляд разных, художественных текстов<sup>4</sup>.

- 1 Об ощущениях, схожих с теми, которые возникают при этом, см ниже
- 2 Этот достаточно известный в свое время любителям фантастики рассказ экранизирован российскими кинематографистами. В 1992 г издан сборник научно-фантастических произведений под этим же названием.
- 3 Счет является эквивалентом абстрактного мышления в "темном тексте".
- 4 В современном кинематографе этот архетип психического плана (недочеловеки) реплизуется в теме зомби — оживленных мертвецов ("Dead Policemen", "Robocop"). Как пишет В Я.Пропп, "аналогия здесь слишком велика, чтобы быть случайной" [Пропп 1986,267)

## ДВОЙНИК

В "темных" текстах у главного героя нередко имеется двойник. Не рассматривая проблему "двойника" в ее полном объеме (alter ego, романтический двойник и т.д.), отметим только те ее стороны, которые явно просматриваются в "темных" текстах. Здесь двойник выполняет две функции:

1. Во-первых, двойник является помощником положительного персонажа или даже выступает с ним в одной роли.

Таковы Сашка и Колька из повести А.Приставкина "Ночевала тучка золотая". Братья-близнецы очень похожи друг на друга, чем постоянно сбивают с толку окружающих. Такую же функцию выполняет и двойник изобретателя Гарина (А.Толстой "Гиперболоид инженера Гарина"), спасающий его от разъяренной толпы, желающей смерти опасного для человечества инженера. Для того, чтобы не быть убитым, делает себе восковую фигуру Шерлок Холмс,

имеющий помощника доктора Ватсона (Конан Доил "Приключения..."). В рамках эпилептоидного мироощущения такого рода раздвоение может быть индикатором недостаточной способности личности генерировать идеи, а быть лишь способным на осуществление чужих.

2. Во-вторых, двойник может быть антагонистом положительного персонажа.

Именно такую функцию выполняет Голядкин-младший в повести Достоевского "Двойник", где он появляется для того, чтобы занять место персонажа, появившегося первым. Портретное изображение Дориана Грея, будучи наделенным его душой, стареет, отражая все злодеяния, совершенные "оригиналом" (Уайлд "Портрет Дориана Грея"). Естественным финалом становится убийство Дорианом Греем своего почти живого двойника, что приводит к его собственной смерти. Мистер Хайд из романа .Стивенсона ("Странная история доктора Джекила и мистера Хайда"), появляясь на свет в результате эксперимента, приведшего к раздвоению личности, становится убийцей своего создателя —доктора; есть двойник и у героя Э.Гофмана ("Эликсир сатаны").

Наличие мотива двойника в сказках (напр., "Белоснежка и Ало-цветик" бр. Гримм) а также двух братьев — умного и глупого — и раздвоение "на серьезного культурного героя и его демонически-комический нарративный вариант" (Мелетинский 1994, 37-38) вполне укладывается в нашу концепцию.

В рамках эпилептоидного мироощущения разделение личности на "положительную" и "отрицательную" части может быть проявлением двойственного отношения к себе, имеющему как бы две ипостаси — до припадка (спокойный, нормальный) и во время наступления припадка (возбудимый, гневливый)'. "Такие сочетания, — отмечает Д.Е.Мелехов, — одновременно проявляющихся или сменяющих друг друга противоположных полярных признаков производят тяжелое впечатление двойственности, двойниковости, противоречивости" (Мелехов 1992, 74).

Подчеркнем, что названные функции положительных, отрицательных и "промежуточных" персонажей и двойников существуют исключительно как включенные во всю образную систему "темных" текстов.

Еще раз отметим, что проблема двойника в литературе не исчерпывается теми характеристиками, которыми он наделен в "темных" текстах. Рассмотрение же этого вопроса в культурологическом плане является самостоятельной проблемой.

#### **4.4. СИСТЕМА ОБРАЗНОСТИ В ТЕМНЫХ ТЕКСТАХ**

"Темные" тексты очень колоритны по образности и насыщены повторяющимися семантическими компонентами, являющимися по функции психологическими предикатами. Они встречаются при описании почти всех действий героев "темного" текста, создавая вполне определенный коннотативный ореол.

По содержанию эти семантические компоненты связаны с обращением к физиологической и психофизиологической стороне жизни человека, к ощущениям, коррелирующим с дисфорией, сумеречными и другими состояниями, характерными для эпилептоид-ной личности.

В частности, в них много описаний эмоциональных состояний 'злобы' и 'тоски', проприоцептивных ощущений, ощущений равновесия, всевозможных зрительных, слуховых и обонятельных ощущений").

Перейдем к описанию их вербальной реализации в литературных текстах.

1 Вместе с тем, как не без оснований полагает Филипп Хендерик, явление двойниковое может быть связано и с шизофренией.

2 Мы оставим в стороне вопрос о более глубоком проникновении в семантику этой лексики т.к. "определить ощущения и эмоции ... очень трудно" (Остин 1987,89).

### **ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ СОСТОЯНИЯ**

В "темном" тексте преобладает такой семантический компонент, как 'тоска'. Она отличается от печали и грусти в "печальном" тексте (см. ниже). Здесь 'тоска' не только сопровождает события, разворачивающиеся в "темном" тексте, она давит, заставляет героя активно действовать, избавляться от нее.

По модальности и семантике 'тоска' в "темном" тексте близка к интериоцептивным ощущениям (см. о сфере "темных чувств" Лурия 1975, 13). Однако, в рамках нашей типологии эквивалентом этого психосоматического компонента является дисфория как возникающее при некоторых психических заболеваниях, и прежде всего при эпилепсии, такое расстройство настроения, которое сопровождается чувством тоски, злобы и страха'.

На следующий день после совершения убийства Раскольников "шел, смотря кругом рассеянно и злобно" (Достоевский "Преступление и наказание"). Тоска и неудовлетворенность преследуют героя романа Ф.Кафки "Замок".

Безысходная, невыносимая, нарастающая тоска охватывает персонажей романа Ч.Айтматова "Плаха".

"Ночью у зека Абарчука, — пишет В.Гроссман в "вязком" по эмоционально-смысловой доминанте тексте "Жизнь и судьба", — был приступ тоски. Не тон привычной и угрюмой лагерной тоски, а обжигающей, как малярия, заставляющей вскрикивать, срывать с нар, ударять себя по вискам, по черепу кулаками".

## **СМЕНА ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ**

Тесно связан с предыдущим и семантический компонент 'смена эмоционального состояния'. Психологическое состояние персонажа "темного" текста меняется быстро, неожиданно, резко, вдруг, сразу. Но кроме того, возможен также переход от тоски к ярости и от состояния удовлетворения к злобе. Так, "в течение всего января ... сограждане (Орана, где была чума — В. Б.) воспринимали происходящее самым противоречивым образом. Точнее, от радостного возмущения их тут же бросало в уныние".

(Л.Камю "Чума").

В психиатрической литературе дисфория определяется как "угрюмое, ворчливо-раздражительное, злобное и мрачное настроение с повышенной чувствительностью к любому внешнему раздражителю, ожесточенностью и взрывчатостью" (Справочник 1985,47; см. также Практический 1981,82; Пулатов, Никифоров 1983,145).

Психическим эквивалентом этого явления оказывается неожиданное изменение настроения при эпилепсии, при котором возможно как "состояние злобной тоски и тревоги" (Портнов, Федотов 1971, 188), так и "состояние экзальтации, беспричинная восторженность" (там же).

## **СМЕХ**

В "темных" текстах важную роль играет смех. Наиболее часто встречаются такие глаголы и существительные, как улыбаться, улыбки, усмешка, ухмыльнуться, насмешка, хохот, ухмылка, хохотать, захохотать, разразиться смехом (хохотом).

Положительный герой "темного" текста не любит, когда над ним смеются, насмеваются, когда в лицо ухмыляются, он ненавидит ухмылки, которыми его может вывести из себя отрицательный герой. Он считает смех издевательством, унижением своего достоинства, и он вызывает у него ярость.

К примеру, постоянно преследуют смех и ожидание смеха, ухмылки и насмешки Артура — героя романа Войнич "Овод": "Это у него навязчивая идея: ему кажется, будто люди над чем-то смеются. Я так и не понял — над чем", — говорит товарищ Овода Мартин.

Даже улыбка врага вызывает у Овода бешенство: "Артур поднял глаза на улыбающееся лицо полковника. Им овладело безумное желание наброситься на этого щеголя... и вгрызться ему в горло".

Однако на очень многих страницах романа сам Овод смеется и хохочет над другими. В конце романа говорится о том, что Овод заболел и вот как описывается его состояние во время болезни:

"Он смеялся непрерывно во время приступа весь день, и смех его, звучащий резко и монотонно, стал к вечеру почти визгливым".

Обычно смех героя "темного" текста связан не с радостью, а со злорадством:

"... Теперь мы его поймали, Уотсон, теперь мы его поймали! И клянусь вам, завтра к ночи он будет биться в наших сетях, как бьются его бабочки под сачком. Булавка, пробка, ярлычок — и коллекция на Бейкер-стрит пополнится еще одним экземпляром.

Холмс громко расхохотался и отошел от портрета (Беспутного Гуго Баскервиля — В. Б.). В тех редких случаях, когда мне приходилось слышать его смех, я знал, что это всегда предвещает какому-нибудь злодею большую беду".

(Конан Дойл "Собака Баскервилей").

С одной стороны, смех является следствием разрядки напряженности для персонажа: "Опять сильная, едва выносимая радость овладела им (Раскольниковым после преступления — В. Б.) на мгновение.

Все кончено! Нет улики! — и он засмеялся. Да, он помнил потом, что засмеялся нервным, мелким, неслышимым долгим смехом, и все смеялся все время, как проходил через площадь".

(Достоевский "Преступление...").

Появление и этого компонента не случайно в "темных" текстах. Оно связано с явлениями физиологического уровня — с судорогами в лицевых мышцах во время эпилептических припадков (Сараджишвили, Геладзе 1977, 142-143), со слуховыми галлюцинациями со смехом (там же, 222), с возможностью возникновения припадка под влиянием смеха (Портнов, Федотов 1971, 188).

Говоря об этом, необходимо отметить, что сам по себе смех как выражение удовольствия или радости возникает, когда человек видит какое-либо несоответствие и это несоответствие не представляется ему опасным, т.е. он не связан ни с какой личностной акцентуацией (Белянин, Лебедев 1991).

М.М.Бахтин в книге "Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса" (первое изд. 1940) посвятил первую главу проблеме смеха, назвав ее "Рабле в истории смеха" (Бахтин 1990, 69-158). Эпиграфом к этой главе он поставил слова А.И.Герцена "Написать историю смеха было бы чрезвычайно интересно". Придерживаясь культурологического подхода, исследователь пишет: "Отношение к смеху в Ренессансе можно предварительно и грубо охарактеризовать так: смех имеет глубокое мирозерцательное значение, это одна из существеннейших форм правды о мире в его целом, об истории, о человеке; это особая универсальная точка зрения на мир; видящая мир по-иному, но тем не менее (если не более) существенно, чем серьезность; поэтому смех так же допустим в большой литературе (притом ставящей универсальные проблемы), как и серьезность; какие-то очень существенные стороны доступны только смеху" (там же, 78).

Бахтин справедливо подчеркивает "неразрывную и существенную связь" (там же, 102) смеха со свободой. Он пишет, что средневековый смех был абсолютно неофициален (там же) и предполагает преодоление страха (там же, 104). (О страхе смерти в "темном" тексте см. ниже).

Возвращаясь к "темному" тексту, отметим, что смех в нем связан с высвобождением физического, природного в человеке, смех тут является манифестацией простоты, естественности героя, его погруженности в быт, приземленности. Характерно, что и у Бахтина мы можем найти указание на связь смеха и физического начала: "Смех на празднике дураков (в средние века — В.Б.) вовсе не был, конечно, отвлеченной и чисто отрицательной насмешкой над христианским ритуалом и над церковной иерархией. Отрицающий насмешливый момент был глубоко погружен в ликующий смех материально-телесного возрождения и обновления. Смеялась "вторая природа человека", смеялся материально-телесный низ, не находивший себе

выражения в официальном мировоззрении и культе" (там же, 88).

Такая интерпретация категории 'смех' вполне укладывается в предлагаемую здесь концепцию в той части, которая относится к "темным" текстам.

## АВТОМАТИЗМЫ

Во многих "темных" текстах встречается описание повторяющихся действий. Так, постоянно играет на пианино (до изнеможения) герой кинофильма "Shine", бегают герои "Forest Gump", считает предметы герой "Rain Man".

Неслучайно появление жевунов в сказочной повести А.Волкова "Волшебнике изумрудного города", так как одной из разновидностей эпилептических припадков является жевательный, который характеризуется ритмическими жевательными движениями и слюноотделением на фоне нарушенного сознания (Блейхер, Круг 1995, 409).

## ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОЩУЩЕНИЯ

Семантические группы слов, содержание которых связано с пространственными а также проприоцептивными ощущениями (обеспечивающими сигналы о положении тела в пространстве — Лурия 1975, 14), занимают значительное место в создании образности "темных" текстов.

В них можно выделить ряд подгрупп.

## РАЗМЕР

Такие характеристики персонажей, как большой, крупный, высокий, громадный, с одной стороны, а с другой — маленький, короткий, невысокий, небольшой, тонкий, чрезвычайно частотны в "темных" текстах.

Приведем пример из повести А.Кэрролла "Приключения Алисы в стране чудес", одной из доминант которой мы считаем эпилептоид-ность'. В этом произведении очень много жестокостей. Алиса периодически проваливается в ямы, колодцы, она постоянно не узнает никого из окружающих, в тексте неоднократно появляются призывы отрубить кому-либо голову. Кроме того, сама Алиса то уменьшается то увеличивается в размере:

---

Одновременно в нем присутствует и шизоидность, что делает текст "сложно-темным" (см далее).

---

Вот самое первое уменьшение Алисы:

— Какое странное ощущение! — воскликнула Алиса. — Я верно складываюсь, как подзорная труба.

И не ошиблась — в ней сейчас было всего десять дюймов росту.

За уменьшением последовало увеличение:

'— Все страннее и страннее! — вскричала Алиса. ... — Я теперь раздвигаюсь, как подзорная труба. Прощайте, ноги!

В эту же минуту она взглянула на ноги и увидела, как стремительно они уносятся вниз. Еще мгновение — и они скроются из виду.

...В эту минуту она ударилась головой о потолок: ведь она вытянулась футов до девяти, не меньше ....

Алису беспокоят эти изменения в росте, и она обсуждает их с другими персонажами:

Наступило молчание.

— Ах мне все равно, — быстро сказала Алиса, — Только, знаете, так неприятно все время меняться... \

— Не знаю, — отрезала Гусеница. ...

— А теперь ты довольна? - спросила Гусеница.

— Если вы не возражаете, сударыня, — отвечала Алиса, — мне бы хотелось хоть капельку подрасти. Три дюйма — это такой ужасный рост!"



В других местах текста также встречаются нелогичные, кажущиеся даже неуместными, не связанные с содержанием всего текста разговоры о росте.

Наличие этого семантического комплекса 'большой'-'маленький' обусловлено так называемой психосенсорной аурой, которая "сопровождается ощущением увеличения или уменьшения размеров собственного тела или его частей" (Портнов, Федотов 1971, 183), с ощущениями, возникающими при микропсиях (Справочник 1985, 49), макропсиях (там же), метаморфопсиях (там же) и другими изменениями "схемы тела", происходящими в акцентуированном сознании при эпилепсии (Практический 1981, 81). В этих случаях

---

Характерно добавление многоточия, отсутствующего в оригинале (о синтаксисе "темных" текстов см. ниже).

Перевод Н.М. Демуровой "a little" как "капельку" вполне соответствует эмоционально-смысловой доминанте "темного" текста, в котором семантический компонент 'вода' играет важную роль (см. ниже). У Бориса Заходера "o little" переводится как "чутьочку".

---

человеку "вдруг начинает казаться, что все крутом изменилось. предметы удаляются, становятся меньше, или же, наоборот, приближаются, валяются (на него — В.Б.), ... части тела ... увеличиваются, уменьшаются, исчезают" (Гуревич, Серейский 1946, 298). Характерно, что для описания таких состояний существует и соответствующий термин — "Алисы в стране чудес синдром" (Блейхер, Круг 1995, 484), который наблюдается, в частности, при эпилепсии.

Возвращаясь к противопоставлению 'большой'—'маленький', отметим, что главный герой, как правило, бывает маленького роста, а враг — большой, высокий.

Так, большинство противников Шерлока Холмса (из "Приключений Шерлока Холмса" Конан Дойла) — высокие люди. Перечислим некоторых из них. Это Тэнер из рассказа "Тайна Боскамской долины", Аб Слени, пишущий записки не словами, а крошечными пляшущими человечками (рассказ "Пляшущие человечки"); Пэтрик Кэрнс — убийца из рассказа "Черный Питер"; дворецкий Брантон из рассказа "Обряды дома Масгейвов", который хотел похитить ценности, — рослый мужчина; Гилкрест, который пытался переписать экзаменационный текст до экзамена — высокий и стройный (рассказ "Три студента"); Джеффо Рукасл, угрожавший Вайолетт Хантер, — толстый- претолстый человек ("Медные буки") и к тому же обладатель огромного, величиной с теленка, дога: Гримсби Ройлотт из рассказа "Пестрая лента" — владелец болотной гадюки — субъект колоссального роста; капитан Кроукер из рассказа "Убийство в Эбби-Грейндж", совершивший убийство, выше Шерлока Холмса на три фута, хотя Шерлок Холмс сам высокий (об этом говорится в рассказе "Пустой дом") и у него длинные ноги (об этом упоминается в рассказе "Медные буки").

Отметив, что главный герой бывает тут во многих случаях маленького роста, а тот, кто ему угрожает — большого, следует в то же время привести и примеры обратного характера.

В частности, некоторые противники Шерлока Холмса — маленького роста. И они тоже несут угрозу сыщику. К примеру, маленькие и гибкие преступники пытаются ограбить банк ("Союз рыжих"). Маленький краснолицый человечек украл драгоценный камень ("Голубой карбункул"); гибкая темная фигурка, быстрая и подвижная, как обезьяна, принадлежит похитителю жемчужины Борджиев (рассказ "Шесть Наполеонов").

Можно увидеть некоторую закономерность в том, что герои большого роста угрожают персонажам рассказов о Шерлоке Холмсе, а герои маленького роста — самому Шерлоку Холмсу. Но для более точного вывода необходимы дальнейшие исследования. Здесь же важно другое — рост героев постоянно автором "темного" текста подчеркивается.

Интересно, что подобного же рода закономерность в отделении положительных персонажей от отрицательных путем указания на их "размер" имеется и "в одном из самых сложных романов в мире" (Вайль, Генис 1991, 162) — "Преступлении и наказании" Достоевского. Исследователи, считая этот факт поразительным, отмечают:

"Плохие всегда толстые, хорошие — тонкие. Если, скажем, в описании дурака



Лебезятникова мы отмечаем "худосочность", то неизбежным становится и благородный поступок ... именно он спасает Соню от навета Лужина.

Напротив, если Лужин появляется в романе без указания на комплекцию, то перед окончательным его посрамлением автор делает замечание о его "немного ожиревшем за последнее время обличье" (там же).

Такое постоянное переключение с большого на маленького и с маленького на большого характерно для "темных" текстов.

Например, в сказке братьев Grimm "Мальчик-с-пальчик" самый маленький герой выручает своих братьев и побеждает злого и большого великана. Тем самым маленький герой — положительный, и он несет угрозу большому великану. В сказке "Волк и семеро козлят" спасителем оказывается также самый маленький по росту козленок, который спрятался в часах и благодаря этому спасся. Во многих других сказках братьев Grimm также побеждают герои маленького роста ("Храбрый портняжка", "Великан и портной" и др.).

Очень интересно развивается отношение 'маленький' — 'большой' в тексте "Полет над гнездом кукушки" (К.Кизи)<sup>3</sup>. Повествование ведется от лица индейца, которому все говорят о его слишком высоком росте. По ночам он слышит голос своего отца, утверждающего, что он еще маленький. Герою произведения Мак-Кларфи постоянно кажется, что главная врач психиатрической лечебницы слишком умная и использует свой ум во вред. Он подстрекает индейца к бунту против властей больницы. Индеец убеждает себя, что он уже большой и начинает бороться со своими врагами. Таким образом, наличие оппозиции 'маленький' — 'большой' служит одним из исходных моментов для развертывания конфликта произведения, являющегося по своей эмоционально-смысловой доминанте "темным".

Соглашаясь с этой характеристикой, мы тем не менее относим его к "темным" по эмоционально-смысловой доминанте.

Понимая всю ответственность за обращение к "вторичным" текстам (фольклорным и к тому же переводным), мы тем не менее считаем возможным рассмотрение подобных текстов как существующих самостоятельно. Удачным с точки зрения сохранения эмоционально-смысловой доминанты представляется перевод названия "One Flew over Cooco's Nest" в русском кинопрокате "А этот выпал из гнездо (о семантическом компоненте 'падение' см. ниже).

Не затрагивая проблему личности автора, отметим тем не менее, что в данном случае показательна биография Кена Кизи, который много бродяжничал (ср. описания побегов - фуг при эпилепсии — Справочник 1985, 110) и сам лечился в психиатрической лечебнице.

В России достаточно популярен такой жанр городского фольклора, как "черный юмор", где особое место занимают стишки про "маленького мальчика". Приведем показательный в плане данного анализа пример:

Малые дети в песочке играли,  
Умному дяде думать мешали.  
Жалобно пули в воздухе выли.  
Гробики только по метру и были.

Обращение текстов в этом жанре к физиологии и к смерти позволяет относить их к "темным" (подробнее см. Белянин, Бутенко 1996, 1-5).

На небольшом или уменьшенном росте действующих лиц построены сюжеты многих книг для детей. Можно было бы это объяснить тем, что сами дети маленького роста, но, говоря о типе текста, следует отметить не только наличие одного признака (в данном случае — рост героя), сколько комплекс сопутствующих элементов, которые позволяют относить текст к определенному типу.

Так, в книге "Чудесные путешествия Нильса с дикими гусями" (С.Лагерлеф) есть и уменьшение в результате колдовства лесного гнома, и восстановление роста, есть нежелание учиться, и злая бронзовая статуя-великан (не человек), которая ходит только по ночам, и серые крысы, которых Нильс уводит в озеро. В "Путешествиях Гулливера" (Свифт) есть и лилипуты

("Путешествия в Лили-путию"), и великаны ("Путешествие в Бробдигнег"), и глупые ученые ("Путешествия в Лапуту"). Главный герой книги Я.Корчака "Король Матиуш Первый" невысокого роста, и его преследует тоска и неудовлетворенность. В книге Н.Носова "Приключения Незнайки и его друзей" герой-коротышка многого не знает, зато многое умеет делать, а затем попадает на Луну ("Незнайка на Луне")<sup>4</sup>. В книге Б.Брагина "В стране дремучих трав" уменьшенный рост героев помогает понять простые истины в отношении природы.

Можно вспомнить и о "простом" тексте "Дядя Степа" Маршака, где именно рост героя играет основную роль:

С постовым такого роста спорить запросто не просто. Интересующиеся могут найти немало примеров, связанных с ростом (а также весь клинический набор) в повести Джин Вронской "...И один высокий карлик", где речь идет о пребывании в сумасшедшем доме (в предисловии эта повесть сравнивается с романом Кена Кизи "Полет над гнездом кукушки").

У этой писательницы есть и другие произведения, герои которых маленького роста "Тролли и люди", "Гномы и люди".

Сам Свифт утверждал: "Я пишу для простого (! — В.Б.) народа, а не для ученых людей (Зарубежная 1974,34.О категории 'знание и 'незнание' см. ниже, О Луне как символе "темных" тестов см. далее.

К подгруппе слов, связанных с размером, примыкают слова, в том числе имена собственные, с уменьшительно-ласкательными суффиксами: пятнышко, ларчик, слоненок, елочка, зайчишка, серенький, лошадка, мужичок, корешок, детишки'. Наличие их в тексте однозначно указывает на то, что текст "темный".

## **ПАДЕНИЕ СОБСТВЕННО ПАДЕНИЕ**

"Темный" текст может начинаться (Л.Кэрролл "Приключения...") или заканчиваться (В.Липатов "И это все о нем", где в результате расследования гибели главного героя высокого роста оказывается, что он выпал из вагона поезда) семантическим компонентом 'падение'.

Говоря о корреляции с эпилепсией, уместно вспомнить, что сам термин происходит от греческого слова *epilepsia*, что означает "внезапно падать, неожиданно быть охваченным".

Вот как описывается у Конан Доила имитация Шерлоком Холмсом падения, напоминающего внешне эпилептический припадок:

"Мы думаем, что если бы нам только удалось найти... Боже! Мистер Холмс, что с вами?"

Мой бедный друг внезапно ужасно изменился в лице. Глаза закатились. все черты свело судорогой, и, глухо застонав, он упал ничком наземь. Потрясенные внезапностью и силой припадка, мы перенесли несчастного в кухню, и там, полулежа на большом стуле, он несколько минут тяжело дышал. Наконец он поднялся, сконфуженно извиняясь за свою слабость".

(Конан Доил "Реигетскис сквайры")

Иногда в качестве эквивалента 'падения' выступает компонент с общим смыслом 'резкая остановка' (об "оцепенении, застывании, замирании" при эпилепсии см. Карлов 1990, 161). Например: "Опять передо мной та глухая стена, которая вырастает на всех моих путях к намеченной цели".

(Конан Доил "Собака Баскервилей").

## **ДВИЖЕНИЕ ВНИЗ**

Также достаточно регулярно наравне с падением и спотыканием в "темном" тексте встречается 'спуск вниз', в подвал, в подземелье, в нору.

Мы не случайно привели именно эти лексические единицы из детской песенки про елочку (автор слов Е. Кудашева), вокруг которой прыгал зайчишка до тех пор, пока на лошадке мохноногой не приехал мужичок, который срубил ношу елочку под самый корешок В финале этой песенки елочка все же к нам но праздник пришло и принесла детишкам много-много

радости, но и тут есть корреляция с состоянием экзальтации, возможным при эпилепсии.

2 Например, если фраза "Полка в купе поезда было ему мала" встречается на первой странице детектива, то вероятность того, что текст будет "темным", очень велика.

В частности, большое количество таких "движений вниз" (Бахтин 1990, 438) можно встретить в тексте "Алиса в стране чудес" (Л. Кэрролл)

"Алиса успела заметить, что он (кролик — В. Б.) юркнул в нору под изгородью.

В этот же миг Алиса юркнула за ним следом .... Нора сначала шла прямо, ровно, как туннель, а потом вдруг круто обрывалась вниз. Не успела Алиса и глазом моргнуть, как она начала падать, словно в глубокий колодец".

Для того, чтобы попасть к коротышкам-селенитам (жителям Луны), должен был провалиться в яму и Незнайка (Н.Носов "Незнайка на Луне"); попадает в темный и теплый чулан, который называется желудком кита, моряк из рассказ Р.Киплинга "Отчего у Кита узкая глотка"; попадает в подземную пещеру к Белой Кобре и Маугли.

К этим примерам можно добавить и эпизоды со спуском героя и преисподнюю (Бахтин 1990, 418-421) из книги "Гаргантюа и Пантагрюэль" (Ф.Рабле). По словам Бахтина, ведущий образ "Пантагрюэля" — разинутый рот, то есть, в конце концов, та же gueulle d'enfer (преисподняя — В. Б.) средневековой мистерийной сцены. Все образы Рабле проникнуты движением в низ (en bas) (низ земной и телесный), все они ведут в преисподнюю" (там же, 438).

Бахтин рассматривает падение, опускание вниз как некоторый литературный прием, основа которого усматривается им в традициях культуры. "В средневековой картине мира, — пишет он, — верх и низ, выше и ниже, имеют абсолютное значение как в пространственном, так и в ценностном смысле. Поэтому движение вверх, путь восхождения, или обратный путь нисхождения, падения играли в системе мировоззрения исключительную роль. Таковую же роль они играли и в системе образов искусства и литературы, проникнутых этим мировоззрением. ... Та конкретная и зримая модель мира, которая лежала в основе средневекового образного мышления, была существенно вертикальной" (там же, 444).

В рамках же нашей концепции, ориентированной на соотнесение текстовых символов с мироощущением автора, возможна иная трактовка. Допуская возможность сходства в описании падения с психологическим описанием ощущения равновесия (Лурия 1975, 15), свойственного всем людям, мы полагаем, что появление в "темных" текстах лексики с общей семой 'низ' (внизу, дно, дыра, колодец, нора, подвал, подземелье, яма и др.) обусловлено существованием в клини-

I Характерно, что первоначальное название рассказу об Аписе Л.Кэрролл лоп "Приключения Аписы под землей" (Кэрролл "Алиса..." с.25 примечание)

ческой картине эпилепсии "припадков головокружения, связанных с ощущениями поднимания и опускания, как это наблюдается и лифте" (Сараджишвили, Геладзе 1977, 155).

## **ПАДЕНИЕ В ВОДУ**

Достаточно часто компонент 'падение', имеет вид 'падение и воду'. Функцию воды при этом может выполнять озеро, река, море, лужа и др. Вода в любом виде просто преследует персонажа:

— Поди-ка сюда, вождек говорят высокому индейцу черные санитары. — В. Б.. Суют мне тряпку, показывают, где сегодня мыть, и я иду. Один огрел меня сзади по ногам щеткой: шевелись!"

(Кизи "Полет над гнездом кукушки").

— Час от часу не легче! — подумала бедная Алиса. — Такой крошкой я еще не была ни разу! Плохо мое дело! Хуже некуда. Тут она поскользнулась и бух! — шлепнулась в воду.

(Кэрролл "Приключения...").

Нам бы только ()о взморья добраться, Дорогая моя! - "Молчи..." И по лестнице стали спускаться, Задыхаясь, искали ключи.

(А.Ахматова "Побег").

## **ВОДА**

Очевидно, что вода имеет несколько функций в культурных текстах. Так, Ф.Ленц трактует падение волка в колодец в сказке "Волк и семеро козлят" братьев Гримм следующим образом: "Вода колодца, образ оживляющего созидательного начала, не может утолить его жажду (частый мотив в "темных" текстах — В. Б.), она несет ему смерть" (Ленц 1995, 63). З.Фрейд толкует падение в воду во сне как символ рождения (Фрейд 1990, 14).

В "темных" текстах достаточно часто идет дождь ("Shine"), герои оказываются на море, под водой, падают в лужи, пьют алкоголь. Иногда 'вода' встречается и в названиях текстов ("Rain Man"). Не заметить навязчивости этого образа нельзя.

Как бы все это ни звучало неприлично или кощунственно, но в рамках психиатрического литературоведения близость этих двух компонентов ('падение' и 'вода') не случайна, что подтверждается наличием в психиатрической литературе сведений о возможности возникновения эпилептического припадка при погружении тела в воду (Справочник 1985, 118), поскольку "судорожная предрасположенность возрастает прямо пропорционально количеству жидкости в мозге" (Сараджишвили, Геладзе 1977, 266). Есть данные и о том, что при эпилепсии имеется нарушение водно-солевого обмена (Жариков и др. 1989, 481) и о том, что после припадка возможно мочеиспускание (см. Портнов, Федотов 1971, 183; Практический 1981, 80; Карлов 1990, 241, 243. 55-56; Сараджишвили, Геладзе 1977, 130, 188).

## **ЗРИТЕЛЬНЫЕ ОЩУЩЕНИЯ**

Важным признаком "темного" текста является наличие в них описания зрительных ощущений с семантическим компонентом 'сумрак'. Относя этот компонент формально к зрительным ощущениям, отметим его близость как к органическим ощущениям (Рубинштейн 1989, Т.1, 221-227), так и к эмоциональным состояниям в силу ярко выраженного эмоционального тона (там же, 226), который ему сопутствует.

Можно также отметить, что среди лексики, связанной со зрительными ощущениями, выделяются две подгруппы слов. Первая из них отражает резкое изменение световых ощущений (блеск, блики, вспышка, мерцание, пятно), вторая — постепенное, связанное также и с изменением цвета {позеленеть от злости, покраснеть, побледнеть, измениться в лице}.

## **СУМЕРКИ**

Дым, мрак, сумрак, туман, тучи, тьма нередко встречаются при описании обстановки, которая представляется положительному персонажу "темного" ("простого") текста угрожающей.

На наш взгляд, внешнее (сюжетное) обоснование появления того или иного семантического компонента является вторичным. Так, в рассказе Конан Дойла "Собака Баскервилей" Шерлока Холмса постоянно окружают туман и сумерки'. Нарративно это обусловлено пребыванием героя на болотной местности, однако, можно утверждать, что в модели порождения (психологически) первична именно модальность мироощущения, а описываемые в тексте реалии вторичны.

В целом, сталкиваясь с угрожающей его жизни ситуацией, герой "темного" текста оказывается в ее эпицентре, как бы стремясь к собственной смерти, к аутодеструкции (саморазрушению). Мир для героя "темного" текста враждебен, он словно физически ощущает, что вокруг него сжимается пространство, замыкается или сжимается кольцо врагов или вокруг него становится темно. Сюжетно это, как уже отмечалось, связано с тем, что он спускается вниз (в подземелье, в нору, в пещеру, в шахту и т.п.). Но факт остается фактом — сумрак и ограниченное пространство наиболее часто встречаются именно в "темном" тексте.

## **ОГОНЬ**

Появление этих лексических элементов в "темных" текстах объясняется наличием при

эпилепсии галлюцинаторной ауры, во время которой видятся пожары (Справочник 1985, 112; Портнов, Федотов 1971, 183-187), зрительных аур со всевозможными зрительными припадками — фотопсиями (Справочник 1985, 11), фотогениями (Сараджишвили, Геладзе 1977, 246-247, 249-251) и паропсиями в виде фосфенов (там же, 154), а также с возможностью припадка "под влиянием световых мельканий" (Карлов 1990, 20, 204-205, 208, 247).

Кроме того, в "темном" тексте возможно появление слов, связанных семой 'огонь' (пожар, гореть, поджигать, загореться, вспыхнуть), причем, 'огонь' может играть как ключевую роль в тексте, так может быть и фоном'

## **ЛУНА**

Любопытно, что наравне с видением предметов во время сумерек, в сумраке, во тьме, иногда описывается, что герой видит предметы при лунном свете (о сомнамбулизме, снохождениях или лунатизме при эпилепсии см. Портнов, Федотов 1971, 186-187; Карлов 1990, 240, 242-243). Встречается слово Луна и в названиях "темных" текстов (Н.Носов "Незнайка на Луне"; С.Павлов "Лунная радуга": К.Циолковский "На Луне").

Появление Луны нередко связано с возбуждением злых, низменных начал:

Трещит заискренним забором  
Сухой рождественский мороз:

И где-то ветер вертким вором  
Гремит заржавленным запором;

И сад сугробами зарос.

Нет. лучше не кричать, не трогать

То бездыханное жерло:

К примеру, в полном жестокостей натуралистическом фильме с элементами порнографии "Калигула" (реж. Ф.Коппола) почти все действия происходят на фоне дыма (см. выше) из горящих жертвенников. (Склонность к пиромании — поджигательству — также возможна при эпилепсии).

Оно черно, — как кокс. как деготь... И по нему, как мертвый ноготь, Луна переползает зло. (Л.Белый)

## **СЛУХОВЫЕ ОЩУЩЕНИЯ**

В "темных" текстах много лексических элементов со значением 'неприятный звук': треск, шорох, шуршание; грохнуть; затрещать, зашелестеть, зашуршать, хрипеть и др.

Так, в повести Айтматова "Плаха" многократно встречается описание воя, который может быть длительным, тягостным, заунывным; горестным, яростным и злобным; гула, который может быть мощным, странным; грохота выстрелов и поездов', стоны, который может принадлежать зверю, быть печальным и тяжким, все может гудеть (голова, поезд, земля) и громыхать (гроза, поезда).

Психологическим коррелятом этого явления оказываются "ложные слуховые ощущения (паракузии), которые выражаются в ощущении различных звуков, шумов, звона, непрерывного или прерывистого" (Сараджишвили, Геладзе 1974, 154).

## **ОБОНЯТЕЛЬНЫЕ ОЩУЩЕНИЯ**

Если для "печальных" текстов характерны прежде всего приятные запахи, то достаточно часто в "темных" текстах встречается описание того, как герой почувствовал запах горелой резины, резкий запах, ему пахнуло, ударило в нос.

Вот пример из повести о "прирожденном разведчике": "Непрерывный 'звенящий гул стоял как стена вокруг орудий. Едкий, душный запах пороховых газов заставлял слезиться глаза, как горчица. Даже во рту Ваня чувствовал его кислый запах".

(Катаев "Сын полка")

Или аналогичный пример из поэтического произведения:

Тлеет КііwК. ноги ооченели;

Пахнет тряпьем, позабытой баней.

(И.Бродский)

Коррелятом этих семантических компонентов является обонятельная аура, при которой ощущается "неприятный, зловонный запах гнили, дыма, паленого, горелого" (Портнов, Федотов 1971, 183; см. также Справочник 1985, 110-111; Сараджишвили, Геладзе 1977, 176).

## ДРУГИЕ СЕМАНТИЧЕСКИЕ КОМПОНЕНТЫ ТЕМНОГО' ТЕКСТА

Не приводя дополнительных развернутых примеров, число которых может быть велико, отметим наличие в "темных" текстах ряда других символов акцентуированного сознания. ГАДЫ

Достаточно регулярно в "темных" текстах встречаются мыши (Гофман "Щелкунчик и Мышиный Король"; Стейнбек "О людях и мышах"), гусеницы (Кэрролл "Алиса..."), змеи, муравьи. Похож на паука Крошка Цахес (Гофман). Есть тараканы и в "Роковых яйцах", и в "Белой гвардии" Булгакова, Особую роль играет таракан, как известно, у Чуковского в стихотворении "Тараканище":

Вдруг из подворотни

Страшный великан.

Рыжий и усатый

Та-ра-кан!

Таракан. Таракан. Тараканище!

От него и звери задрожали, в обморок упали, и быки и носороги дрожат, и каракатица пятится, и грозится он съесть детушек.

Можно, конечно, свести образ насекомого, в которого превращается Грегор Замза (Кафка "Превращение"), к таракану (Елистратов 1996, 33-37), но факт остается фактом — это насекомое.



Наиболее частотны крысы (С.Лагерлёф "Чудесное..."). Так, эпидемия чумы (мрак чумы) в Оранже началась с того, что "доктор Бернар Риз, выйдя из квартиры, споткнулся (sic! — В.Б.) на лестничной площадке о дохлую крысу" (Камю "Чума").

В кульминационной сцене главному герою романа Дж.Оруэлла "1984" Уитсону Смитсу угрожают тем, что на его лицо оденут маску и приблизят к нему клетку с крысами: "Гнусный затхлый запах зверей ударил в нос. Рвотная спазма подступила к горлу, и он почти потерял сознание. Все исчезло в черноте. Черная паника накатила на него. Он был слеп, беспомощен, ничего не соображал".

## УВЕЧЬЕ

Нередко в "темных" текстах описывается герой, обладающий каким-либо физическим недостатком, из которых наиболее часто встречается хромота. (К примеру, хромает Адыгей из "Буранного полустанка" Айтматова или напарник главного героя в к/ф "Midnight kowboy"). Свойственна "темным" текстам умственная отсталость персонажей (Стейнбек "О людях и мышах", Кизи "Полет над гнездом кукушки", Фолкнер "Шум и ярость", к/ф "Rain Man", "Forest Gump").

## ДНО ОБЩЕСТВА

Достаточно часто описывается так называемое 'дно общества': трущобы, пивнушки, проститутки, бандиты и пр. При этом описание злодеяний превалирует над описанием борьбы с ними.

В этом легко прослеживаются корреляции с "неупорядоченностью жизни" (Карлов 1990, 142) как личностной особенностью или с бродяжничеством (там же, 295; Сараджишвили, Геладзе 1977, 172-173), встречающимся при эпилепсии.

## ФИЗИОЛОГИЯ

В целом для "темных" текстов характерен интерес к физиологии. Приведем достаточно

показательный пример из финала повести "Сорок первый" Б.Лавренева:

"Поручик упал головой в воду (sic! — В.Б.). В маслянистом стекле расходились красные струйки из раздробленного черепа. Марютка шагнула вперед, нагнулась. С воплем рванула гимнастерку на груди, выронив винтовку.

В воде на розовой нити нерва колыхался выбитый из орбиты глаз. Синий, как море, шарик смотрел на нее недоуменно-жалостно".

А вот пример более мягкого обращения к физиологической стороне жизни в сцене тушения пожара в Лилипутам свифтовским Гулливером:

"Накануне вечером я выпил много превосходнейшего вина, которое отличается сильным мочегонным действием. По счастливой случайности я еще ни разу не облегчался от выпитого. Между тем пожар от пламени и усиленной работы по его тушению подействовали на меня и быстро обратили вино в мочу. Я выпустил ее в таком изобилии и так метко, что в какие-нибудь три минуты огонь был совершенно потушен.

В "темных" текстах уделяется особое внимание сексуальной жизни человека. Так, ходит по публичным домам неизменно сохраняющий юность и красоту Дориан Грей (Уайлд "Портрет..."). Бунтующий против порядков в больнице Макмерфи, любящий карты,

---

1 В темных текстах также присутствует большое количество сложных слов, которые пишутся через дефис.

2 Эта сюжетная линия целиком выпущена из детского пересказа на русском языке этого произведения, по причине чего становится не ясна причина испорченных взаимоотношений Гулливера с императрицей лилипутов. Аналогичным образом выпущен рассказ о бесцеремонности великанш-фрейлин, которые раздевались донага при Гулливере. Наличие таких текстуальных расхождений во "взрослом" и "детском" вариантах произведений может составить тему особого исследования.

---

сигареты и вино, приводит в клинику девушку и спит с ней, а сам роман начинается со следующих фраз: "Они там. Черные в белых костюмах, встали раньше меня, справили половую нужду в коридоре и подотрут, пока я их не накрыл".

(Кизи "Полет...").

Не останавливаясь на этой проблеме в целом, укажем на возможность "возбужденности сексуального чувства" в связи с эпилептическим припадком (Клиническая 1967, 441; см. также Сараджишвили, Геладзе 1977, 158).

## **ТРУП**

В "темном" тексте может играть большую роль семантический компонент 'труп' и тесно связанный с ним 'смерть'. Иногда эквивалентом смерти может выступать 'сон' как временная смерть. В этой связи интересно отметить, что один из переводов повести Л.Кэрролла звучит как "Соня в царстве дива", а в "темном" к/ф "Кошмар на улице Вязов" самые страшные события происходят во сне. Как известно, философия экзистенциализма (на наш взгляд, это психологическая философия) связана в первую очередь именно со страхом смерти. Тексты большинства экзистенциалистов мы относим к "темным". Показательны в этом отношении даже названия романов этих писателей-философов — у А.Камю — "Посторонний", у Ж.П.Сартра — "Дьявол и господин бог" и "Тошнота".

В целом анализ показал, что частотность слов, относимых к описанным выше лексико-семантическим группам в "темных" текстах значительно превышает частотность этих слов в текстах других типов. Более того, очень велика вероятность того, что если встречается слово одной из перечисленных здесь групп ('тоска', 'запах' и т.п.), то встретятся и слова другой группы.

## **4.5. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ "ТЕМНЫХ" ТЕКСТОВ**

Говоря о типе текста, мы имеем в виду не столько его сюжет или композицию, сколько

эмоциональный замысел, который лежит "за текстом", который предшествует его появлению и проявляется в каждом элементе текста, и, естественно, в стиле.

---

Героя не случайно лечат электрошоковой терапией, применявшейся и при хирургическом лечении эпилепсии наравне с билатеральной височной лоботомией (Сароджишвили, Геладзе 1977,280).

---

Стиль "темного" текста существенно отличается от стиля других типов текстов. Собственно говоря, называя этот тип текста в свое время "простым" (Белянин 1988, 1992, 1996), мы в значительной степени имели в виду характеристики его стиля.

Ощущение "сумеречности" и "вязкости" создается в таком тексте не только одним описанием обстановки или упоминанием о том, что вдруг все потемнело, но этому способствует и весь его стиль. Говоря об "освобождении литературного слова ... от ига открыто выраженной упорядоченности" (Семиотика 1983, 343), Р.Барт вводит понятие "белое письмо" (там же, 309, 612). Он пишет "... письмо, приведенное к нулевой степени, есть в сущности ... немодальное письмо: его можно было бы даже назвать журналистским письмом ... нейтральное письмо располагается посреди ... эмоциональных выкриков и суждений, но сохраняет от них полную независимость; его суть как раз состоит в их отсутствии. Этот прозрачный язык, впервые использованный Камю в "Постороннем", создает стиль, основанный на идее отсутствия, которое оборачивается едва ли не полным отсутствием самого стиля" (там же, 343).

Это ценное в плане данного исследования наблюдение необходимо проиллюстрировать цитатой из упоминаемого этим литературоведом произведения Камю, философа-экзистенциалиста:

"Вечером за мной зашла Мари. Она спросила, думаю ли я жениться на ней. Я ответил, что мне все равно, но если ей хочется, то можно и жениться. Тогда она осведомилась, люблю ли я ее. Я ответил точно так же, как уже сказал ей один раз, что это никакого значения не имеет, но, вероятно, я не люблю ее.

— Тогда зачем же тебе жениться на мне? — спросила она. Я сказал, что это значения не имеет, если она хочет, мы можем пожениться" т.д., и т.п.

(Камю "Посторонний").

Такой стиль, основанный, по словам Барта, на "идее отсутствия" (Семиотика 1983, 343) создает впечатление иллюзорности (дереализации) всего происходящего и адекватно описывает мироощущение, возникающее при сумеречном состоянии сознания во время эпилепсии (Портнов, Федотов 1971, 186-187).

---

Нельзя не обратить внимания, что термин "la idee d' absence" совпадает с термином "обсанс", который в психиатрии обозначает "кратковременное угнетение или выключение сознания, обычно чередующееся с генерализованными эпилептическими припадками (Пупатов и др. 1983, 135-136).

---

Подтверждением гипотезы о том, что экзистенциализм связан с той же эмоционально-смысловой доминантой, что и "темные" тексты, может служить факт, отмеченный Н.М.Демуровой — переводчицей "Алисы в стране чудес", отнесенной нами к "темным" текстам. Она приводит фрагмент текста и дает к нему следующий комментарий:

"Дайте-ка вспомнить: сегодня утром, когда я встала, я это была или не я? Кажется, уже не совсем я... кто же я в таком случае? Это так сложно..." М.Хит, - пишет в комментариях Демурова, — усматривает здесь первый из ряда кризисов, переживаемых личностью Алисы ("кризисы идентичности"), которым мог бы позавидовать любой экзистенциалист" (Кэррол "Алиса...").

Интересно, что даже при описании внешне динамичных событий возможно использование "белого стиля":

"Он прыгнул, покатился вниз, и ему не сразу удалось остановиться и подняться обратно. Он казался неумолимым, словно был не из плоти и крови, будто Игрок, который как пешку,



передвигал его по доске, одновременно вдыхал в него жизнь".

(У.Фолкнер "Перси Гримм").

Схожими в этом плане представляются по стилю и такие тексты, как "Взгляни на дом свой, ангел" Т.Вульфа и "Привычное дело" В.Белова'.

Среди других особенностей построения "темных" текстов важно отметить чередование в номинации, в назывании героев: не всегда понятно, кто из них говорит, читателю трудно уловить, кто сейчас действует.

В целом, по ходу развития сюжета "темного" текста герои часто терпят коммуникативные провалы и сами вводят в заблуждение тех, кто претендует на то, что все знает. В "темных" текстах герой часто не понимает окружающих.<sup>2</sup>

Важной характеристикой стиля "темного" текста является, как мы уже отмечали, его сниженность и использование просторечных и разговорных форм.

Так, лирический герой Вл. Высоцкого — человек с упрощенным взглядом на мир, его речь полна отклонений от литературной нормы:

"Мне бы выпить портвейна бадью.

А принцессы мне и даром не надо.

Чуду-юду я и так победу".

1 Отметим наличие характерного для "темных" текстов слова "дело" в последнем названии и обращенность этого произведения к деревенской — "простой" — жизни.

2 Отметим, что в "активных" текстах тоже присутствует компонент 'непонимание'. Но там положительного героя не понимают потому, что он действует из благородных побуждений, потому что он не эгоист Там 'непонимание' переходит в 'понимание', в 'доверие', в любовь к положительному персонажу, Иными словами, этот же семантический компонент в "активном" тексте выполняет иные функции.

("Про дикого вепря").

Пестрит инвективной лексикой "Москва — Петушки" Вен. Ерофеева. То, что в этой поэме есть "очень мощный достоевский слой" (Левин 1996, 25), только подтверждает наши соображения. Объяснить наличие же библеизмов можно упоминавшейся нами "слащавостью" и приверженностью к вторичности акцентуированного со знания этого типа.

Вот пример, взятый, как это ни странно, тоже из поэзии:

— В мире подобного нет безобразия!

— Темная масса! Татарщина!.. Азия!..

— Хамы!.. Мерзавцы!.. Скоты!..

— Подлецы!..

(Д.Бедный "Главная улица")

Характерно, что в предисловии к текстам "одного из зачинателей поэзии социалистического реализма" (Советский 1984, 119) отмечается: "Стремление приспособиться к вкусам самых широких слоев читателей иногда приводило Демьяна Бедного к упрощению мысли, снижению художественного уровня его произведений" (Хрестоматия 1979, 57).

Приведем пример сниженного в стилистическом плане языка из повести Б.Лавренева "Сорок первый":

"Молчали. Лежала у костра Марютка, облокотившись на руки, смотрела в огонь пустыми, немигающими кошачьими зрачками. Смутно стало Евсюкову.

Встал, отряхнул с куртки снежок.

— Кончь! Мои приказ — на заре в путь. Може, не все дойдем, — шатнулся' испуганной птицей комиссарский голос, — а идти нужно... потому товарищи... революция вить... За трудящихся всего мира!"

Мы не склонны расценивать это только как отражение "романтики революции, ее героических характеров" (Советский 1984, 680). За такого рода стилизацией мы видим сверхзадачу автора "темного" текста — показать жизнь простого, обычного человека. Кроме

того, очевидно, что бранные слова оказываются по преимуществу связанными с физиологией человека (Жельвис 1992, 7, 18, 21, 26, 33-35), характерной именно для "темных" текстов.

Не будет преувеличением сказать, что так называемая стилизация под бескультурного человека (характерная, в частности, для М.Зощенко и Вл.Высоцкого) является проявлением личностного (а не только жанрового) стиля автора.

---

о лексике, связанной с вестибулярными ощущениями, см. выше.

---

Вместе с тем, было бы неоправданным упрощением трактовать сниженность стиля только как проявление личности автора. Возможности культурологического подхода показаны, в частности, Бахтиным в работе по народной культуре Средневековья и Ренессанса, вторая глава которой носит название "Площадное слово в романе Рабле" (Бахтин 1990, 159-216). И все же сниженность стиля в рамках психиатрического литературоведения мы связываем преимущественно со всем тем психологическим содержанием, которое обусловлено эмоционально-смысловой доминантой "темных" текстов.

#### **4.6. СИНТАКСИС ТЕМНЫХ ТЕКСТОВ**

Как мы отметили выше, при описании состояний человека в "темных" текстах обращается внимание на смену психического состояния героя, на импульсивность его поведения. Герои сталкиваются с массой препятствий, и описание их преодолений делает текст не столько динамичным, сколько резким и отрывистым.

На уровне поверхностной структуры эта отрывистость проявляется в пропусках глаголов, местоимений и союзов. В целом, говоря о синтаксисе "темных" текстов, следует отметить в них обилие таких пунктуационных знаков, как тире, двоеточие, кавычки, многоточие в начале и в конце абзацев. Есть и сочетания восклицательного знака с многоточием и вопросительных с многоточием, и вопросительного с восклицательным. Такая "морзянка" придает тексту резкость и отрывистость.

Так, детектив В.Богомолова "Момент истины" носит подзаголовок "В августе сорок четвертого...", в который включено многоточие. В самом тексте, изобилующем документами, "текстуально идентичными подлинным документам", есть целые страницы, где каждая фраза прерывается многоточием.

Приведем небольшой фрагмент из этого произведения с сохранением авторской пунктуации:

"Выжженная солнцем трава... Зной... Пыль... Духота... Чтобы заставить его отойти и захватить колодец, немцы подожгли степь... огонь, клубы густо-едкого дыма надвигались на боевые позиции роты с трех сторон. И за этой завесой наступали немцы: пехотный батальон полного состава! А в роте было девятнадцать человек, два станкача и пэтээр..."

По сделанным наблюдениям, документальность, при которой художественный текст основывается на других источниках, характерно в первую очередь для "темных" текстов. В частности, известно, что отнесенные к "темным" тексты В.Пикуля имеют документальную основу

#### **4.7. РЕЦЕПТИВНЫЙ АСПЕКТ "ТЕМНЫХ" ТЕКСТОВ**

Рассмотрение столь специфичных "темных" текстов представляется неполным без учета их восприятия.

В этом разделе мы приведем наиболее типичные примеры оценок "темных" текстов, имеющих в критической литературе (прежде всего, литературоведческой).

В достаточно известном и неоднократно переиздававшемся научно-фантастическом рассказе С.Гансовского "День гнева" (1976) рассказывается о том, как некие ученые создали человекоподобные существа — отарков — которые умные, но злые. Вот какой комментарий дает литературный критик: "Может показаться, что суть рассказа С.Гансовского "День гнева" —

в идее создания человекоподобных роботов. Но сразу же убеждаешься, что это не так, что главное здесь — проблема морали. Не человекообразное чудище, а бесчеловечный интеллект — вот что страшно. Отсюда вопрос об ответственности ученого, вопрос о праве на существование общественного строя (статья написана в 1967 г. — В.Б.), который создает роботов в облике человека. Вопросы не новые. Но здесь роли поставлены с такой остротой, напряженностью, полемичностью, что достигается полный "эффект присутствия": да, такое возможно — мало того, такое уже есть (это о научной фантастике — В. Б.). Бесчеловечная цивилизация! (это о капитализме — В.Б.). С таким будущим, уготованным человечеству отживающим строем, нужно бороться не на жизнь, а на смерть" (Бестужев-Лада 1967, 21).

Такого рода интерпретация обусловлена, очевидно, полностью адекватным восприятием и пониманием "темного" текста.

Относя к "темным" тексты басен И.А.Крылова, отметим, что это, как известно, во многом вторичные тексты (большая часть является пересказом басен Лафонтена и Эзопа). Кроме того, в них присутствует семантический компонент 'злость', что характерно именно для этого типа текстов.

Так, в басне "Волк на псарне" ловчий проявляет жестокость в отношении волка, попавшего в западню (он предлагает снять шкуру с него и, очевидно, не останавливается перед осуществлением этого); грамотею повару предлагается власть употребить против делающего свое дело Васьки-Кота ("Кот и повар"). Любопытный посетитель кунсткамеры оценивается всем текстом как глупый ("Любопытный"); мартышка, примеряющая очки, сравнивается с невеждой ("Мартышка и очки") и т.д.

Вот как комментируется последняя басня автором предисловия к детскому изданию басен. "Невежды, которые не хотят понять (sic! — В. Б.) пользу многих вещей, ложные ученые (sic! — В. Б.) подобны обезьяне, которая разбила очки, потому что не знала (sic! — В. Б.), что с ними делать (sic! — В.Б.), как их носить" (Тихонов 1979, 4).

Как видно из примеров, в текстах Крылова существует определенная доминанта, основанная на противопоставлении знающего и делающего, и в нее автор помещает все объекты материального и социального мира. Именно эта доминанта определяет всю систему образных средств, используемых в его текстах.

В качестве одного из проявлений обыденного отношения к "темному" художественному тексту приведем пример из периодической печати:

"Мои пятилетний сын преподнес мне урок нового, то есть нормального человеческого мышления. Когда мы с ним прочитали басню "Стрекоза и муравей", он не принял ее мораль, объяснив, что Муравей — плохой: Стрекозу надо впустить в дом, иначе она на улице умрет от холода".

(Литературная газета 15.02.1989).

Характерно, что этот же аспект отношения к басне как к реальному жизненному событию не может не учитывать и научный анализ. Так, Л.С.Выготский приводит слова В.Водовозова о том, что в басне "Стрекоза и муравей" мораль муравья "казалась детям очень черствой и непривлекательной ... и все их сочувствие на стороне стрекозы, которая хоть лето, но прожила грациозно и весело, а не муравья, который казался детям отталкивающим и непривлекательным" (Выготский 1987, 120).

Интересен в рассматриваемом нами плане пример, который приводит Выготский о поэте Измайлове, закончившем басню с таким же названием "Стрекоза и муравей" несколько иначе:

"Но это только в поученье ей муравей сказал. А сам на прокормление из жалости ей хлеба дал."

Исследователь комментирует это так: "Измайлов был, видимо, человек добрый, который дал стрекозе хлеба и заставил муравья поступить согласно правил и морали" (там же, 108).

Естественно, что Выготский не может не оценить эти две басни с позиции объективной

психологии искусства, полагая, что "происходит уничтожение всякого поэтического смысла" (там же), а сам Измайлов выступает как "весьма посредственный баснописец, который не понимал тех требований, которые предъявлялись ему сюжетом его рассказа" (там же).

Не вдаваясь здесь в методологический спор об эстетических достоинствах разных вариантов басни, отметим, что в рамках используемой субъективно-психологической трактовки художественного текста интерес представляет именно выявление причин разной интерпретации одной и той же "затекстовой" ситуации.

Вернемся к Крылову, анализируя творчество которого, Выготский пишет: "... издавна за Крыловым установилась репутация моралиста, выразителя идей среднего человека, певца житейской практичности и здравого смысла" (Выготский 1987, 85). Он приводит, в частности, мнение Гоголя, который Крылова "в целом истолковывал ... как здоровый и крепкий практический ум" (там же).

Таким образом, предлагаемый нами психолингвистический анализ не противоречит впечатлению некоторых читателей и исследователей. Речь идет не только о понимании текста (Брудный 1975), но и о впечатлении от текста. Сам текст несет в себе определенную оценку действительности (Гусев, Тульчинский 1985). Читатель же оценивает и описанный в тексте фрагмент действительности, и оценку, которую дает ей автор (Зись, Стафеецкая 1985). Нередко читатель не соглашается с предлагаемой ему интерпретацией действительности и относится иначе не только к изображаемому, но и к самой оценке автором этой "виртуальной" действительности.

"Личностное восприятие образа характеризуется обязательной оценочностью" (Степанов 1974, 74). Происходит, таким образом, оценка оценки. И основана она на том впечатлении, которое читатель получил от чтения текста. В ряде случаев это впечатление может быть осознанным пониманием, но суть дела от этого не меняется: результат восприятия текста читателями может быть не такой, каким его планировал автор.

"Вряд ли учитель математики и логик Льюис Кэрролл хотел сделать "Приключения Алисы в стране чудес" жестокой и страшной сказкой, но получилась она вовсе не доброй, — пишет об этом один из исследователей этой сказки Д.Урнов. — Существует мнение, — продолжает он, — что это совсем не детская сказка. Попробуйте ... прикиньте, сколько раз на протяжении всего повествования Алиса вскрикивает, взвизгивает, и вы убедитесь, что это очень нервная сказка. Что мир, в котором живет маленькая Алиса, на самом деле тревожен. Сколько слез, драк, одна погоня за другой!" (Урнов 1969, 10).

"Кэрролл опасался, — пишет в свою очередь английский исследователь Падни, — что жутковатая фантастичность "Зазеркалья" может напугать маленьких читателей" (Падни 1982, 94). Иллюстрации Бар-гамлота и героя, дерущегося с этим драконом, были сняты с фронтисписа по просьбе читателей, полагавших, что "чудище слишком страшное и может напугать нервных и впечатлительных детей" (там же, 93).

Подчеркнем еще раз, что, приводя подобную аргументацию в пользу предлагаемого здесь метода анализа литературного текста, мы вместе с тем вовсе не хотели бы выдавать его за универсальный и единственно верный. Многие читатели любят "Алису" за ее сказочность и полипрагматичность, парадоксальность и остроумие, просто не обращая внимания на ее жестокости (что, кстати, и советует Урнов — Урнов 1969, 76-79), и получают от книги огромное удовольствие. Аналогично оценивать Высоцкого-поэта следует не столько по эмоционально-смысловой доминанте, сколько по "его исторической роли в развитии поэзии, в сближении ее с невыдуманной жизнью" (Вл.Новиков 1989, 5), поскольку через его творчество началось "принципиальное обновление русской поэзии" (там же) советского периода. Творчество В.Пикуля ценно прежде всего тем, что в свое время, как писал П.М.Алексеев, "благодаря Пикулю мы ... многое узнали из того, чего не знали, не могли знать, и, более того, никогда бы не узнали" (цит. по: Журавлев 1989, 3).

Излагаемый в нашей работе подход, основанный на выявлении эмоционально-смысловой

доминанты, отнюдь не направлен на "уничтожение искусства", но предполагает обнаружение таких типологических особенностей текста, на которых не акцентируется внимание других исследователей.

## **ГЛАВА ПЯТАЯ "ПЕЧАЛЬНЫЕ" ТЕКСТЫ**

В "печальных" текстах герой молод, полон надежд, но умирает, либо стар и беден и вспоминает свою молодость. Они лиричны по стилю и нередко написаны в поэтических жанрах. Основная идея, выраженная в "печальном" тексте состоит в том, чтобы дорожить каждым прожитым днем, любить жизнь, несмотря на то, что она тяжела и изнурительна. Смерть показывается тут как избавление от страдания, она сладка.

Для героя "печального" текста все в прошлом, которое прекрасно (только "воспоминание приносит успокоение, возвращая минувшие дни, полные радости" — Дж. Байрон "Детские воспоминания") Но в прошлом сделано много ошибок и поэтому в настоящем — страдания и чувство вины за прошлое. В будущем — одиночество, холод, смерть.

Автор "печального" текста всем содержанием произведения словно просит пожалеть своего героя, войти в его положение. Он словно надеется на мягкость, снисходительность и сочувствие.

### **5.1. ТИПИЧНЫЙ "ПЕЧАЛЬНЫЙ" ТЕКСТ**

В качестве примера типичного "печального" текста приведем пьесу Т. Уайлдера "Наш городок".

Пьеса построена целиком на мотиве неизбежности и сладости смерти. Она начинается с того, что автор сообщает о смерти всех обитателей городка, жизнь в котором он описывает. Главная героиня — красивая девушка — умирает. На кладбище, в могиле, она узнает о возможности вернуться в мир живых. Другие мертвые отговаривают ее от этого шага, но она стремится туда, возвращается в один из дней своего прошлого, видит себя молодой, веселой и возвращается в могилу с еще большей тяжестью на сердце.

Другим типичным примером "печальных" текстов является миниатюра И. С. Тургенева из "Стихотворений в прозе" под названием "Повесить его". В ней описывается, как честного и смиренного денщика Егора хотят повесить по подозрению в не совершенном им воровстве двух кур. Он реагирует так:

Тут он совсем помертвел — и только два раза с трудом воскликнул "Батюшки! Батюшки! А потом вполголоса "Видит Бог, не я!" . Я был в отчаянии "Егор! Егор! — кричал я, — как же ты это ничего не сказал генералу!" "Видит Бог, — не я, — повторил, всхлипывая, бедняк".

В психодиагностических работах о лицах с диагнозом "депрессия" говорится следующее. "Видя причину всех бед в самих себе, в собственной неполноценности и "греховности", они считают бессмысленным бороться, сопротивляться, не способны ни к какой действенной инициативе. Они покорно склоняют голову под ударами судьбы, отличаются бессловесностью и долготерпением" (Мельников, Ямпольский 1985, 226).

Психолингвистический анализ показывает, что депрессивность проявляется, в частности, в творчестве таких русских писателей, как Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Бунин. Иными словами, большая часть русской классической литературы оказывается "печальной" на основании сходства вербализованной в них картины мира с мироощущением депрессивной личности (Белянин 1996).

Рассмотрим сущность депрессивной акцентуации.

### **5.2. ДЕПРЕССИВНАЯ АКЦЕНТУАЦИЯ**

Выделяя среди заболеваний психопатического круга депрессию, Ганнушкин называет людей, подверженных депрессии, "конституционально-депрессивными" личностями (Ганнушкин 1984, 252-254). При этом он отмечает, что "в чистом виде эта группа

немногочисленна. Речь идет о лицах с постоянно пониженным настроением. Картина мира как будто покрыта для них траурным флером, жизнь кажется бессмысленной, во всем они отыскивают только мрачные стороны. Это прирожденные пессимисты" (там же). "Часто такого рода лица, — пишет психиатр, — уже в детстве обращают на себя внимание своей задумчивостью, боязливостью, плаксивостью и капризностью" (там же, 263).

Жизнь перед всеми ставит проблемы, но для депрессивной личности они кажутся столь неразрешимыми, что такой человек всегда готов к худшему исходу. Нередко жизненный путь таких людей "преждевременно обрывается самоубийством, к которому они словно готовы в любую минуту жизни" (там же, 263-264). При этом они "никак не могут отделаться от уверенности в своей собственной виновности, окрашивающей для них чрезвычайно тяжелым чувством воспоминания о самых обычных поступках юности. Это заставляет их сторониться других людей, замыкаться в себе. Иной раз они настолько погружаются в свои самобичевания, что совсем перестают интересоваться окружающей действительностью, делаются к ней равнодушными и безразличными. Вечно угрюмые, мрачные, недовольные и малоразговорчивые, они невольно отталкивают от себя даже сочувствующих им лиц" (там же).

Они "чрезвычайно чувствительны ко всяким неприятностям, иной раз очень остро реагируют на них, а кроме того, какое-то неопределенное чувство тяжести на сердце, сопровождаемое тревожным ожиданием несчастья, преследует постоянно многих из них" (там же).

Неудивительно, что "всякое радостное событие сейчас же отравляется для них мыслью о непрочности радости, от будущего они не ждут ничего, кроме несчастья и трудностей, прошлое же доставляет только угрызения совести по поводу действительных или мнимых ошибок, сделанных ими". Ганнушкин отмечает при этом, что "за этой угрюмой оболочкой обычно теплится большая доброта, отзывчивость и способность понимать душевные движения других людей..." (там же).

Психиатры указывают также и на такое свойство депрессивной личности, как ларвированность — за улыбкой может быть скрыта угнетенность. Депрессивная личность может шутить, однако юмор их — это юмор висельников, черный юмор, юмор печальный ("Рабинович, как Ваше здоровье? — Не дождетесь"). И афоризмы тоже мрачные ("Жизнь — вредная штука: от нее умирают"). Пессимизм присутствует и в высказываниях, и в мыслях. Кроме того, их нередко посещают мысли о болезни и смерти своей или близких людей.

Общение в целом их утомляет — они устают и от шума, и от разговоров. Им хочется побыть одним в тишине и спокойствии. Их трудно назвать разговорчивыми. В межличностном поведении депрессивная личность характеризуется пассивностью — она редко вступает в контакт первой, и в споре такой человек готов уступить другому, лишь бы не портить с ним отношения.

Если говорить о внешности депрессивной личности, то следует отметить, что "во внешних их проявлениях, в движениях, в мимике большей частью видны следы какого-то заторможения, опущенные черты лица, бессильно повисшие руки, медленная походка, скупые, вялые жесты — от всего этого так и веет безнадежным унынием" (там же).

"Какая бы то ни была работа, деятельность по большей части им неприятна, и они скоро от нее утомляются. Кроме того, в сделанном они замечают преимущественно ошибки, а в том, что предстоит — столько трудностей, что в предвидении их невольно опускаются руки. К тому же большинство из них обычно неспособно к продолжительному волевому напряжению и легко впадают в отчаяние. Все это делает их крайне нерешительными и неспособными ни к какой действенной инициативе" (Ганнушкин 1984, 263).

При этом, как показывают результаты психологических исследований, депрессивность положительно коррелирует со склонностью к употреблению алкоголя. Не всегда умея разрешить стоящие перед ним проблемы своими силами, такой человек склонен решать их в беседах с малознакомыми людьми, а это не позволяет выйти в действительность, и человек прибегает к

иллюзорному средству разрешения конфликта - к алкоголю (Мельников, Ямпольский 1985, 289-302). Тревожность снижается, и "тягостное настроение", располагающее к пьянству, улучшается (Бурно 1990, 107).

Итак, мягкость, спокойствие, приветливость, чуткость и доброе отношение к людям — с одной стороны. И пессимизм, неуверенность в себе, склонность к чувству вины — с другой. Это и есть основа амбивалентной (конфликтной в данном случае только внутренне) установки личности с депрессивной акцентуацией.

Рассмотрим более подробно, как она реализуется в текстах, которые мы называем "печальными".

### 5.3. ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕЧАЛЬНЫХ" ТЕКСТОВ

Психостилистический подход к тексту предполагает, что семантические классы слов, несущие эмоциональную образность, расположены не в соответствии с их упорядоченностью в системе языка и отнюдь не в соответствии с научной картиной мира (Белянин 1990а). Их наличие, соположенность и противопоставленность определяются системой "конструктов личности" (Дж.Келли), своеобразным по семантике мироощущением, которое, в свою очередь, обусловлено типом акцентуации личности.

В структуре эмоционально-смысловой доминанты "печальных" текстов ключевую роль играют следующие семантические комплексы: возраст (юность/радость), богатство/нищета, радость/печаль, жизнь/смерть, сожаление, подчиненность, немота, тяжесть, вдох, приятный запах.

+		Сопутствующие
ЮНОСТЬ	СТАРОСТЬ	компоненты
		ОДИНОЧЕСТВО
РАДОСТЬ	СМЕРТЬ	КЛАДБИЩЕ, ГРОБ
БОГАТСТВО	НИЩЕТА	ХОЛОД
	ПОДЧИНЕННОСТЬ	НЕМОТА
	СОЖАЛЕНИЕ	ТЯЖЕСТЬ, ВЗДОХ
		ПРИЯТНЫЙ ЗАПАХ

#### ВОЗРАСТ

В "печальном" тексте герой, как правило, молод или вспоминает о своей молодости, когда он был силен, красив, жизнедеятелен. При описании прошлого дается некоторая его идеализация, что также связано с психологической доминантой — депрессивностью.

Молоды погибшие герои повестей Б.Васильева "А зори здесь тихие..." и "Завтра была война". Юны герои Пушкина—Дубровский, Татьяна, Ленский (погибший во цвете лет}, Ольга, Моцарт (отравленный Сальери), Герман.

#### СМЕРТЬ

"Печальные" тексты часто завершаются смертью главных героев. Умирает лермонтовский Мцыри ("Мцыри"), погибает Бэла, играет со смертью Печорин ("Герой нашего времени"). Умирают герои повестей Васильева "А зори здесь тихие...", а его повесть "Завтра была война" начинается с того, что говорится о смерти многих одноклассников, окончивших школу летом 1941 года. Словами о находящемся при смерти дяде начинается и пушкинский "Евгений Онегин". О смерти говорит и первая фраза повести Э.Сигала "Истории любви":

Что можно сказать о двадцатипятилетней девушке, которая умерла ?

Что она была красивой ч умницей. И что она любила Моцарта и Баха. И меня.

Кончает жизнь самоубийством юная героиня Н.Карамзина, брошенная богатым любовником ("Бедная Лиза"),

На первой странице романа Т.Уайлдера "Мартовские иды" есть такой абзац:

К 45 году до Р. Х. многие из моих персонажей давно уже были мертвы:

Юлия убили наемные бандиты на проселочной дороге, Катулл ... умер в возрасте 30 лет; Катан-младший погиб за несколько месяцев до описываемых событий в Африке...; тетка Цезаря, вдова великого Мария, скончалась еще до 63 года. Более того, вторую жену Цезаря. Помпею, давно сменила третья жена Кальпурния. Сам роман кончается описанием убийства Цезаря. Сопряженность семантических компонентов 'юность', 'старость' или 'радость' и 'смерть' характерна для текстов именно этого типа. Они находятся тут в конкордансе:

1 Музыкальные тексты Моцарта, автора как веселых опер, ток и реквиема, мы относим к "печально-веселым" (циклоидным — см. о "смешанных текстах"). К "печальным" мы отнесем повесть Д.Вейса об этом композиторе "Возвышенное и земное".

Представь себе... меня — немного помоложе; влюбленного ... с красоткой ... Я весел...  
Вдруг: виденье гробовое...

(Пушкин "Моцарт и Сальери").

Ты молода... Но когда пора пройдет, когда твои глаза впадут и веки, сморщась, почернеют, И седина в косе твоей мелькнет... Тогда — что скажешь ты ?

(Пушкин "Каменный гость").

В "печальном" тексте и обнищание, и трудности, и смерть неизбежны. Все фатально предрешиено.

Он весь покорился своему душевному убеждению, что Пульхерия Ивановна зовет его: покорился с волею послушного ребенка... наконец угас... (Гоголь "Старосветские помещики").

## ФАТАЛИЗМ

Эпиграфом ко многим "печальным" текстам может быть фраза:

"Все будет так, как должно быть, даже если это будет иначе", высказанная персонажем фантастического рассказа Р.Силверберга "Тихий вкрадчивый голос". В нем рассказывается о человеке, который купил машинку, подсказывающую ему из будущего, какие акции покупать. Кончается этот рассказ тем, что нарушение временных событий замечено и равновесие восстановлено — человек лишается всех богатств и покупает билет на самолет (тема возможного, но несостоявшегося полета из "веселых" текстов), который разбивается.

Герой "печальных" текстов часто играет со смертью — Печорин ("Фаталист" Лермонтова), Сильвио ("Выстрел" Пушкина) — и практически не сопротивляется обрушивающимся на него бедам.

Неспособность к активному действию характерна, в частности, для тургеневского Герасима ("Муму"), который может быть охарактеризован словами психиатров как "старательный, добросовестный, обязательный" (Мельников, Ямпольский 1985, 225).

Многие миниатюры Тургенева также пронизывает тема бесцельности существования и размышления о самоубийстве ("Враг и друг", "Насекомое", "Порог", "Мои деревья", "Конец света", "Старик", "Куропатки", "Старуха", "Песочные часы", "Я встал ночью").

Ожидают гибели три дерева, взывающие о благосклонности ("Три пальмы" М.Ю.Лермонтова). Их сжигает ночью в костре веселый караван. (Мотив 'холода' также характерен для "печальных" текстов.)

Хотя, если соглашаться с Наполеоном Хиллом, "для того, чтобы стремиться вверх, хотеть изобилия и процветания, требуется не больше сил, чем для того, чтобы смириться с нищетой и бедностью" (Хилл 1993,21).

Показательны в этом отношении произведения Л.Андреева, в которых идея об отсутствии смысла жизни играет существенную роль. Министр из "Рассказа о семи повешенных", узнавший о готовившемся на него покушении, понимает, что совершенно бессмысленно пить кофе, одевать шубу, когда через несколько мгновений все это, и шуба, и тело, и кофе, ... будет уничтожено взрывом, взято смертью.

Без всяких объяснений отказывается от борьбы гордый и властный Вернер:



Барин, а что если бы конвойных того ... а? Попробовать? — Не надо, — так же шепотом отвечал Вернер. — Выпей до конца. В целом для текстов Андреева характерны мотивы усталости и пессимизма:

И тогда наступило для него самое ужасное: беспощадно светлое сознание, что пришел новый день и скоро ему нужно вставать, чтобы бороться за жизнь, без надежды на победу.

(Л.Андреев "В подвале")

Анализ текстов — описаний событий, связанных со смертью близкого человека, показал, что чем выше уровень психического благополучия личности, тем в меньшей степени эмоции (неизбежно негативные) затрагивают верования и цели тех, кто пережил это (Stein et al. 1997, 880). В художественных же текстах с "депрессивной" доминантой эмоции и мысли о смерти не только обуславливают смерть героев, но и структурируют мотивы, цели, желания, поступки всех вымышленных лиц, придавая им явно отрицательную окраску безысходности.

## **ОДИНОЧЕСТВО**

Герой "печальных" текстов в молодости совершает ошибки и, оценивая свою жизнь как череду ошибок, неудач и трудностей, постоянно ощущает одиночество.

"Там рано жизнь тяжка бывает для людей", — пишет лермонтовский турок в "Жалобах турка". Исполнены тоской песни соседа по тюрьме ("Сосед"); "одна и грустна" пальма ("На севере диком..."); одиноко стоит в пустыне утес ("Утес"). И лишь тучка золотая (по результатам фоносемантического эксперимента она оценивается большинством испытуемых как желтая, т.е. по Лю-шеру, несущая надежду — Парачев 1981) привносит в его жизнь какое-то счастье. Однако

---

речь идет об эмоциях людей, которые заботились о больных СПИДом в рамках распространенной в США системы добровольного труда coregiver/porter.

---

утром в путь она умчалась рано. По лазури весело играя;

Но остался влажный след в морщине Старого утеса. Одиноко Он стоит, задумался глубоко. И тихонько плачет он в пустыне.

На творчество Лермонтова оказал, как известно, влияние Дж.Г.Байрон с его "байроническим героем" и "байроническим разочарованием" (Жирмунский 1996, 193). Вот, в частности, что писал В.Ф.Переверзев в 1914 г.: "У Пушкина или Лермонтова разочарованный герой — это ось, вокруг которой вращается все их творчество, и поэтому единство этого творчества резонно бросается в глаза при всем разнообразии сюжетов" (Переверзев 1989, 453). Именно поэтому Лермонтова называют "певцом печали". "На свете мало, говорят, мне остается жить!" — писал он в 25 лет ("Завещание").

Разумеется, мы согласны с тем, что "поэзия Лермонтова не только неиссякаема, но и необозрима" (Платонов 1980, 153), и отнесение его произведений по эмоционально-смысловой доминанте к текстам "печального" типа отнюдь не умаляет значения его творчества.

## **ОБНИЩАНИЕ**

Герой "печальных" текстов нередко беден изначально, или он лишается средств к существованию, нищает по ходу развития сюжета.

Отнимают шинель у отдавшего за нее сэкономленные на всем 150 рублей гоголевского Башмачкина ("Шинель"), чувствуют себя нищими его же Плюшкин ("Мертвые души") и пушкинский скупец ("Скупой рыцарь"). Так и не смог обогатиться Чичиков (Гоголь "Мертвые души") в отличие от приехавшего в уездный город без денег Хлестакова ("Ревизор"). Не разбогател и пушкинский Герман, буквально одержимый идеей богатства:

... когда сон овладел им, ему пригрезились карты... кипы ассигнаций и груды червонцев. Он... выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман. Проснувшись... он вздохнул о потере своего фантастического богатства.

(Пушкин "Пиковая лама").

Это мечты не о дворце (как в "красивом" тексте), это мечты именно о деньгах — символе энергии.

Постоянно находится в поисках заработка отказавшийся от средств отца-миллионера юный Баррет (Сигал "История любви");

подробно описаны финансовые проблемы похороненного в общей могиле Моцарта (Д.Вейс "Возвышенное и земное"); разоряется (перед гибелью в авиакатастрофе) герой Р.Силверберга из рассказа "Тихий вкрадчивый голос".

Герой повести Ежи Ставинского "Час пик" прожил три недели с непрестанной мыслью о неизбежно ожидающей его смерти от рака. Придя к врачу на прием, он узнает, что прочитал этот диагноз в чужой истории болезни. Но, несмотря на такую внешне комическую развязку, кончается повесть так:

"И может быть, мне уже до самой смерти придется существовать на подачки, которые мне будут протягивать из жалости более способные коллеги..."

Старики из "Стихотворений в прозе" Тургенева почти всегда бедны. Некоторые миниатюры так и называются "Милостыня", "Нищий".

Обращаясь к психологической доминанте — депрессивности — отметим, что эти идеи напрямую связаны с мыслями о якобы имеющем место обнищании, возникающими при этих депрессиях (Клиническая 1967, 68-69; Портнов, Федотов 1971, 161).

## НЕМОТА

Если в "темных" текстах герой может хромать, а в "красивых" ослепнуть, то в "печальном" тексте герой чаще всего бывает немым.

Так, в повести Тургенева "Муму" Герасим не случайно глухонемой. Как уже упоминалось, крайней формой отказа от общения при депрессии является мутизм как неспособность говорить. Автор словно не дает своему герою сил ни на сопротивление, ни на речевую деятельность.

Проблема немоты мучает и персонаж Т.Уайлдера:

Настоятельница вдруг останавливалась в проходе и говорили:

— Я все думаю, ведь можно же помочь глухонемым. Кажется мне, что терпеливый человек мог бы ... ' мог бы изобрести для них язык. Вы знаете, в Перу их сотни и сотни. Вы не помните. может быть, в Испании нашли какое-нибудь средство?.. Чти ж, когда-нибудь найдут.

("Мост короля Людовика Снятого")

Вот показательный фрагмент из "Мертвых душ" Гоголя:

I Многоточие на письме здесь отражает паузу не птммалии (как г 'темном' тексте!), скорее,, паузу неврастенической хезитации.

"Прежде, давно в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне было весело подъезжать в первый раз к незнакомому месту... Теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне... и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О моя юность! о моя свежесть!"

Есть сопряженность 'юности', 'смерти' и 'немоты' и у Лермонтова:

Без жалоб он/ Томился, даже слабый стон/ Из детских губ не вылетал,/ Он знаком пищу отвергал/ И тихо, гордо умирал.

(Лермонтов "Мцыри").

Не случайным тут является и упоминание об отвержении еды, поскольку при депрессии больные "нередко отказываются от пищи" (Гиляровский 1954, 388).

## СЛЕПОТА

Обворовывает Печорина бедный слепой мальчик (Лермонтов "Герой нашего времени"); слепой старик-скрипач играет



Моцарта перед тем, как был отравлен композитор (Пушкин "Моцарт и Сальери"): слеп певец, поющий песню о сиротке и злой мачехе на палубе парохода (Бунин "Лирник Родион"); слепнет обнищавший король Лир (Шекспир).

Символ слепоты менее объясним с психиатрических позиций. Возможно, это связано с более общими ипохондрическими идеями, возникающими при депрессии.

(Гиляровский 1954, 390).

## **ХОЛОД**

В "печальных" текстах частотен и психологически релевантен такой семантический компонент, как 'холод'.

И опричник молодой... упал замертво ... на холодный снег.

(Лермонтов "Песня про купца Калашникова").

Мгновенным холодом облит Онегин к юноше спешит.... Напрасно. Его уж нет. Младой певец нашел безвременный конец.

(Пушкин "Евгений Онегин").

Он чувствовал, что в поле холодно и шинели нет, стал кричать, но голос, казалось, и не думал долетать до концов площади.

(Гоголь "Шинель").

При этом холодно "бывает" персонажам как перед смертью, так и после чьей-то гибели.

Похороны совершились на третий день. ... День был ясный и холодный. (Пушкин "Дубровский").

На улице (куда Оливер вышел после смерти Дженни. — В. Б.) было очень холодно — в некотором роде совсем неплохо для меня, ибо мое тело оцепенело и ему надо было ощутить хоть что-нибудь... Я забыл пальто, и холод начинал меня одолевать.

(Сигал "История любви").

## **ПРИЯТНЫЙ ЗАПАХ**

Рассматривая типологию текстов Р.Мюллера-Фрайнфельса, предвосхитившего идеи так называемого нейролингвистического программирования, мы обратили внимание на его мысль о возможности анализа художественного текста в связи с тем, с помощью какого органа ощущения преимущественно воспринимается и, соответственно, отражается мир.

Наш анализ показывает, что в "светлом" тексте преобладает описание зрительных ощущений; в "красивом" — описаний движений (тела); в "темном" — проприоцептивные ощущения и уровень физиологии в целом; в "печальном" же типе текстов также частотны описания обонятельных ощущений. Но если в "темных" текстах преобладает описание неприятных запахов, то в "печальных" — преобладают запахи приятные.

В финале повести "Ася" есть фраза о запахе травки, который переживает самого человека. В целом в "печальных" текстах семантический компонент 'запах' встречается достаточно регулярно. Причем, подчеркнем еще раз, что это не запах резины и железа или неистребимый запах выгоревшего шлака в топке (Айтматов "Буранный полустанок"), характерный для "темного" текста, а именно слабый и приятный запах.

Этот компонент можно обнаружить в прозе Бунина, тексты которого являются "печальными". Вот что пишет одна исследовательница: "Образы-детали запахов особенно богаты, необычайно точны и изощрены у Бунина. Читая бунинские строки, мы словно въяве вдыхаем запах меда и осенней свежести, запах талых крыш, свежего тёса, накаливаемых печей, ржаной аромат соломы и мякины, душистый дым вишневых сучьев, славный запах книг, запах приятной кисловатой плесени, старинных духов и даже "запах" самой истории ("Дикою пахнет травую, запахом древних времен..")" (Колобаева 1990, 65; см. также Кирнос 1992, 22).

Достаточно много совместной встречаемости компонентов 'смерть' и 'запах' у Лермонтова.

Когда я стану умирать... Ты перенести меня вели В наш сад ... где... свежий воздух так душист.

("Мцыри").

Ни разу не был в дни веселья Так разноцветен ... Тамары ... наряд. Цветы ... Над нею льют свой аромат И сжаты мертвою рукою. Как бы прощаются с землею.

("Демон").

М.Е.Бурно, концепции которого мы придерживаемся (Бурно 1996), разработал метод терапии творческим самовыражением. Он приводит примеры миниатюр, которые писали его пациенты (Бурно 1989, 90-91), с наличием того же семантического компонента 'приятный запах', и отмечает, что стремление "приобщения к запахам цветов" характерно, в частности, при психастении и циклоидности (там же, 161).

## ВЗДОХ

Психолингвистический анализ показывает, что символ 'запах' находится в конкордансе в "печальных" текстах с другими символами, выраженными словами типа дыхание и вздох.

В лермонтовском "Умирающем гладиаторе" имеются те же два компонента "печального" текста — 'юность' и 'смерть' — что и у Тургенева:

...И пред кончиною ты взоры обратил

С глубоким вздохом сожаленья

На юность светлую, исполненную сил...

(Лермонтов "Умирающий гладиатор"). Интересно, что этому фрагменту предшествуют такие строки:

"Не так ли ты, о европейский мир, Когда-то пламенных мечтателен кумир. К могиле клонишься бесславной головою, Измученный в борьбе сомнений ч страстен, Без "ёры. без надежд...".

Весьма вероятно, что появление этих строчек вызвано и внешними причинами, но в рамках концепции эмоционально-смысловой доминанты следует говорить о генерализации, распространении авторского состояния на весь окружающий "я" мир. Здесь также приложим закон исторической психологии: "Тот, кто не находит идеала в будущем, ищет его в прошлом" (Брудный 1998, 181).

Возвращаясь к символу "вздох", отметим, что у Бунина есть новелла, ставшая особенно известной благодаря исследовавшему ее Выготскому, — "Легкое дыхание". Психолог пересказывает ее так:

"Оля Мещерская, провинциальная, видимо, гимназистка, прошла свой жизненный путь, ничем не отличавшийся от обычного пути хорошеньких, богатых и счастливых девочек, до тех пор пока жизнь не столкнула ее с несколько необычными происшествиями. Ее любовная связь с Малютиным, старым помещиком и другом ее отца, ее связь с казачьим офицером, которого она завлекла и которому обещала быть его женой, — все это "свело ее с пути" и привело к тому, что любивший ее и обманутый казачий офицер застрелил ее на вокзале среди толпы народа, только что прибывшей с поездом. Классная дама Оли Мещерской, рассказывается дальше, приходила часто на могилу Оли Мещерской и избрала ее предметом своей страстной мечты и поклонения. Вот и все так называемое содержание рассказа" (Выготский 1987, 145).

Выготский проводит очень обстоятельный анализ этого рассказа, который является несколько противоречивым. С одной стороны, "доминантой ... рассказа ... является, конечно, "легкое дыхание" (там же, 152) "на фоне тоскливо затаенного настроения" (там же, 155), — пишет Выготский. С другой стороны, смысл произведения сводится им к описанию нравственного падения Оли Мещерской (там же, 146), и "житейской мути": "Едва ли можно определить яснее и проще характер всего этого, как словами "житейская муть" (там же, 147).

Выготский полагает, что столкновение этого легкого дыхания, возникающего при чтении текста, с "житейской мутью", описанной в нем, — борьба формы с содержанием — и рождает

эстетическую реакцию. При этом он замечает, что "самый этот рассказ об ужасном почему-то (подчеркнуто нами — В.Б.) носит странное название легкого дыхания" (там же, 152). Вот как завершается этот рассказ Классная дама вспоминает, что однажды случайно услышала, как Оля Мещерская говорила своей подруге:

"Я в одной папиной книге прочла, какая красота должно быть у женщины. Там столько сказано, что всего и не упомнишь... по-главное, знаешь ли что? — Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, ты послушан, как я вздыхаю, ведь, правда, есть?"

Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в этом холодном осеннем ветре".

1 Несогласие с такой трактовкой рассказа выражала и стилист А.Н. Васильева (Васильев" 1979, 1981)

Если согласиться с тем, что доминанта этого текста — депрессия, то само появление компонента 'вдох', а точнее 'желание глубокого вдоха' коррелирует с затрудненностью вдоха при депрессии (Словарь 1987, 134).



Именно желание вздохнуть является как бы сквозной доминантой, вокруг которой группируются все основные смыслы в тексте. В этой связи трудно считать случайностью, что рассказ Бунина о нежной и лиричной, но трагичной любви мальчика по имени Митя также заканчивается фрагментом со словом вздохнуть:

"... он нашарил и отодвинул ящик ночного столика, поймал холодный и тяжелый ком револьвера и, глубоко и радостно вздохнув, раскрыл рот и с силой, с наслаждением выстрелил".

("Митина любовь").

Мы не утверждаем, что обнаружили разгадку рассказа "Легкое дыхание", который "по своим художественным достоинствам ... принадлежит, вероятно, к лучшему из всего того, что создано повествовательным искусством, и ... почитается образцом художественного рассказа" (Выготский 1987, 144). Но тем не менее, отнесение его к типу "печальных" позволяет яснее увидеть еще одну сторону его внутренней формы, тот первоэлемент концепта, из которого может "разворачиваться" весь текст.

## ТЯЖЕСТЬ

Некоторая мрачноватость депрессивных личностей (Бурно 1990, 96) обуславливает появление в "печальных" текстах семантического компонента 'тяжесть'.

Наступило молчание...

Великая тяжесть давила ей на сердце — тяжесть мира, лишённого смысла.

(Уайлдер "Мост короля Людовика Святого")

Настали темные, тяжелые дни... Свои болезни... Холод и мрак старости. На замирающем дереве лист мельче и реже... Сожмись и ты... и там... на самом дне... души, твоя прежняя... жизнь блеснет перед тобою своей пахучей, все еще свежей зеленью и силой весны!

(Тургенев "Стихотворения в прозе")

Нередко ощущение 'тяжести' предшествует смерти. Вот она... о, тяжело Пожатые каменной его десницы! Я гибну — кончено — о Донна Анна!

(Пушкин "Каменный гость").

Говорить тут, что у каменной статуи не может не быть тяжелого пожатия, значит идти на поводу у затекстовой реальности. Статуя потому и каменная, что ее пожатие должно принести смерть. Логика авторской вербализации мироощущения реверсивна по отношению к реальности: именно она отбирает фрагменты реальности, которые потом описываются.

"Художественные произведения, — писал Д.Н.Узнадзе, — художественными называются не потому, что адекватно изображают нечто объективно существующее. Если бы это было так, то величайшим искусством была бы фотография. Искусство не служит цели соответствующего изображения объективно данных предметов, его задачей является выражение интимных

"установок" самого художника" (Узнадзе 1966, 353).

Рассмотрим вкратце творчество отдельных русских писателей, в творчестве которых преобладает именно депрессивность (Белянин 1997).

#### 5.4. ЛЕОНИД АНДРЕЕВ

Рассматривая эмоционально-смысловую доминанту отдельных литературных произведений, нельзя не отметить постоянство в обращении к одной и той же проблеме психологического плана, характерное для всего творчества того или иного писателя в целом.

Наш подход к продуктам литературного творчества предполагает при этом обращение к свидетельствам современников, касающихся жизни и поведения писателей как личностей.

Так, отнесение текстов Л.Андреева к "печальным" можно подтвердить следующими словами К.И.Чуковского. Называя Леонида Андреева "отрешенным от действительности" (Чуковский 1963, 292), он писал, что писатель любил веселиться, однако "после ... припадка веселости он становился мрачен и чаще всего начинал монолог о смерти. То была его любимая тема, — пишет К.И.Чуковский. — Слово "смерть" он произносил особенно — очень выпукло и чувственно: "смерть", как некоторые сластолюбцы — слово "женщина". Тут у Андреева был великий талант; Андрееву оно удавалось отлично. Тут было истинное его призвание: испытывать смертельный, отчаянный ужас. Этот ужас чувствуется во всех его книгах..." (там же, 295). Чуковский полагает, что "тошнотворные приливы отчаяния" (там же) пронизывают все его творчество.

Смерть в произведениях Андреева неизбежна. Должен быть распят Иисус Христос, потому что его должен предать Иуда из Кариота ("Иуда Искариот"). Получив желанное сочетание карт, умирает Николай Дмитриевич ("Большой шлем"), умирает герой рассказа "Марсельеза", погибает пилот аэроплана Юрий Михайлович Пушкарев ("Полет"). В произведении "Рассказ о семи повешенных" должны погибнуть все пятеро террористов, не сумевших совершить ненужное покушение.

(Еще раз подчеркнем здесь правомерность и необходимость социологического подхода: "Бьющий по нервам "Рассказ о семи повешенных", — писал Чуковский, — ... был воспринят как протест против столыпинских виселиц" (Чуковский 1963, 159).

При всей устремленности к смерти в произведениях Андреева нет той "светлой печали", которая присуща произведениям Тургенева (Озеров 1971). Если у Тургенева ощущается жизнелюбие, стремление к радости, к молодости (которая, правда, никогда не вернется), то у Андреева все словно стремится к обесмысливанию и отчуждению.

Продолжая параллели эмоционально-смысловой доминанты "печальных" текстов с психологической доминантой "депрессия", можно согласиться, что для творчества Андреева характерна "утрата способности к реальному восприятию внешнего мира и собственного организма, в появлении чувства отчужденности от внешнего мира и чувства бесчувствия" (Жилин 1965, 72-73).

"Минут, вероятно, через пятнадцать по начале этого страшного боя мне отрезало обе ноги, и опомнился я уже в лазарете, после ампутации. Я спросил, чем кончился бой, но мне дали уклончивый, успокоительный ответ...", — рассказывает герой "Красного смеха", от лица которого ведется повествование.

Так же отчужденно он воспринимает свои трясущиеся руки: "Они (пальцы — В. Б.) отделились от меня, они жили, они стали ушами и глазами, эти безумно трепещущие пальцы; и, холодея, не имея силы вскрикнуть и пошевелиться, я следил за их дикой пляской по чистому, ярко-белому листу".

(Андреев "Красный смех").

Для Л.Андреева характерны и описания отчужденности всего тела: "С легким свистом он (ветер — В.Б.) обвивался вокруг металлических столбиков решетки, и они блестели, как отполированные, и казались такими холодными и одинокими, что на них больно было смотреть.

И такой же холодной, оторванной от людей и жизни почувствовала себя девушка. На ней была коротенькая кофточка..." ("В подвале"). Мысль о чужеродное™ "я" постоянно находится на кончике пера Андреева и готова появиться в любом месте текста:

"И больше всего в мире ему хотелось, чтобы кто-нибудь сзади приложил револьвер к затылку, к тому месту, где чувствуется углубление, и выстрелил", — таковы мысли Хижнякова из рассказа "В подвале".

Гибнут тысячи бессмысленно воюющих людей в "Красном смехе". Готов к смерти и ожидает ее богатый и одинокий купец Лаврентий Павлович Кошеваров из "Жили-были". Стремится к ней, желающий быть сильным, свободным и смелым духом Сергей Петрович из одноименного рассказа ("Рассказ о Сергее Петровиче").

Смерть в произведениях Л.Андреева приходит просто: "Тут же, не отходя от стола, он выпил яд, и когда пришла горничная с самоваром, Сергей Петрович был уже без сознания. Раствор яда оказался приготовленным неумелыми руками и слабым, и Сергея Петровича успели отвезти в Екатеринбургскую больницу, где он скончался только вечером".

"В страшные послереволюционные годы (1907-1910), когда в России господствовала эпидемия самоубийств, — пишет К.Чуковский, — Л.Андреев против воли стал вождем и апостолом уходящих из жизни. Они чуяли в нем своего. Помню, он показывал мне целую коллекцию предсмертных записок, адресованных ему самоубийцами. Очевидно, у тех установился обычай: прежде чем покончить собой, посылать письмо Леониду Андрееву" (Чуковский 1963, 296).

## 5.5. БУНИН

Аналогичные наблюдения в отношении личности И.А.Бунина делает Л.Колобаева. Обращаясь к его творчеству, она пишет следующее: "Писательская индивидуальность Бунина отмечена в огромной мере таким узлом — соединением в его мироощущении острого, ежечасного "чувства смерти", памяти о ней, с сильнейшей жаждой жизни. Когда одно вытекает из другого, усиливает и подогревает друг друга..." (Колобаева 1990, 82). И далее исследовательница приводит высказывание самого писателя: "Иван Алексеевич мог бы и не признаваться в том, о чем он сказал в автобиографической заметке "Книга моей жизни", потому что об этом говорит само его творчество: "Постоянное сознание или ощущение этого ужаса (смерти — В.Б.) преследует меня чуть не с младенчества, под этим роковым знаком я живу весь век. Хорошо знаю, что такой знак есть участь общая. Но мне кажется, что я всегда чувствовал и чувствую его гораздо сильнее, чем многие другие" (там же, 82-83).

Сам же Бунин при получении Нобелевской премии говорил: "... чувства радости, даже самые резкие, почти ничего не значат по сравнению с таковыми же чувствами печали" (цит. по: Кирнос 1992. 117). И позднее писал: о том же "чувстве печали": "Поэт не должен быть счастливым, должен жить один, и чем лучше ему, тем хуже для писания" (там же).

В целом следует отметить довольно значительное постоянство текстовых структур и, соответственно, эмоционально-смысловой доминанты на протяжении всей жизни автора.

## 5.6. ТУРГЕНЕВ

Доминанта, содержанием которой является депрессия, характерна для многих произведений Тургенева. Повесть "Первая любовь"

кончается смертью Зинаиды. Умирает молодым Базаров ("Отцы и дети"), погибает на баррикаде Дмитрий Рудин ("Рудин"), умирает Инсаров ("Накануне").

Роман "Дворянское гнездо" Тургенев завершает размышлениями Лаврецкого:

"...он, одинокий, бездомный странник, под долетавшие до него веселые крики уже заменившего его молодого поколения, —



оглянулся на свою жизнь. Грустно стало ему на сердце... "Играйте, веселитесь, растите, молодые силы... жизнь у вас впереди. А мне остается отдать вам последний поклон и сказать, в виду конца, в виду ожидающего Бога: "Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!"

Относясь к эндогенным, т.е. связанным с конституциональным типом личности, заболеваниям, депрессия сопровождает все творчество И.С.Тургенева.

Так, рассмотренные выше "Стихотворения в прозе" представляют собой миниатюры разных форм: пейзажные зарисовки, диалоги, полемику (несмотря на их поэтичность, присущую также "Запискам охотника"), дневниковые записи, философские миниатюры и др., но никак не стихотворения. Но если говорить об эмоционально-смысловой доминанте, то следует сказать, что она проявляется независимо от жанра.

Да и само это название — "Стихотворения в прозе" — было дано издателем Тургенева М.М.Стасюлевичем, которого привлекла поэтичность и лиричность стиля, но которому показалось неудачным для привлечения широкой публики заглавие, предложенное автором (Озеров 1971, 8). Сам же Тургенев объединил свои миниатюры названием "Senilia" — "Старческое". Именно авторское название (помимо психолингвистического анализа текста) и позволяет утверждать, что психологическая доминанта — депрессия — нами определена верно, а по эмоционально-смысловой доминанте "Стихотворения в прозе" следует отнести к "печальным".

Иными словами, в творчестве Тургенева почти все время звучит рефрен: "Как хороши, как свежи были розы" с логическим ударением на глагол прошедшего времени были. "А потом все умерли, умерли, умерли" ("Как хороши, как свежи были розы").

Известно, что оно написано под влиянием стихотворения И.Мятлева "Розы", также говорившего о смерти (девы рая):

И где ж она?..

В погосте белый камень,

На камне — роз моих завянувший веноч.

## 5.7. ГОГОЛЬ

Аналогичным образом многие произведения Н.В. Гоголя могут быть охарактеризованы как "печальные".

"Старосветские помещики" пронизаны предчувствием смерти и кончаются смертью Пульхерии Ивановны. Классической стала завершающая фраза из "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем": "Скучно на этом свете, господа!". Погибают оба сына Тараса Бульбы — Андрий и Остап — убивают и Тараса ("Тарас Бульба"). Целиком связана с мотивом смерти повесть "Вий".

Сам Гоголь, как известно, страдал циркулярным психозом (Мелехов 1992, 69), т.е. чередованием маниакальности с витальной депрессией. В частности, сожжение второго тома "Мертвых душ" было совершено им "во время приступа депрессии с болезненным сознанием своей виновности и греховности своего творчества" (там же).

Итак, в "печальных" текстах присутствует семантический компонент 'возраст персонажа', имеющий две основные подсистемы 'юность' (с близкой к ней подсистемой 'радость') — и компонентом 'старость' (который коррелирует с компонентом 'смерть'). Сожаление (об упущенном счастье) соположено с 'тяжестью' (лежащей на В.П. Белянчн. Модели мира в литературе сердце), которая связана, в свою очередь, со 'вздохом' (психиатры отмечают затрудненность вдоха при депрессии). Наличие в текстах компонента 'подчиненность' вызвано астеничностью депрессивной личности. Крайней степенью депрессии является мутизм — отказ от общения, — именно поэтому в "печальных" текстах имеется такой компонент, как 'немота'. Отдельно стоит компонент 'запах', который почему-то является ведущим в сенсорных модальностях "печальных" текстов. Все эти семантические компоненты очень частотны прежде всего в "печальных" текстах и именно они создают их эмоциональную образность.



## ГЛАВА ШЕСТАЯ "ВЕСЕЛЫЕ" ТЕКСТЫ

Анализ по методу эмоционально-смысловой доминанты с привлечением психиатрического и психолингвистического подходов позволяет выделить из числа других типов "веселые" тексты.

"Веселые" тексты описывают поведение преуспевающего человека, который сталкивается с препятствиями или опасностями, но успешно преодолевает их и достигает высшей степени успеха.

Тематически "веселые" тексты посвящены людям так называемых отважных профессий. Это романы о парашютистах, влюбленных в свою профессию и совершающих подвиги. Это повести об отважных ребятах-шоферах, которые пробиваются с важным грузом сквозь снежные заносы, о ворах, музыкантах, военных, путешественниках, полицейских.

Главный герой удачливый, остроумный, оптимистичный, находчивый и эрудированный. В "веселом" тексте — обилие событий и их участников, происходит частая смена места действия.

Нередко принадлежность текста к тому или иному типу можно выявить с самого начала. Начинается "веселый" текст обычно с того, что главный герой случайно оказывается в такой ситуации, когда ему надо действовать смело и энергично, а за это он имеет шанс получить большое вознаграждение. Далее с героем происходят совершенно невероятные приключения, в результате которых он становится сказочно богатым человеком. В финале герой побеждает всех противников и устремляется к новым приключениям. Своеобразным лозунгом "веселых" текстов может служить высказывание:

**"Вся жизнь — игра".**

Атрибуция произведения как авантюрного или плутовского романа в большинстве случаев также свидетельствует о том, что текст создан в соответствии с этой эмоционально-смысловой доминантой. Немало кинокомедий об удачливых гангстерах и охотниках за ними созданы также на основе этой же эмоционально-смысловой доминанты.

Стиль "веселых" текстов легкий и свободный.

### 6.1. ТИПИЧНЫЙ ВЕСЕЛЫЙ ТЕКСТ

В качестве типичного "веселого" текста рассмотрим детектив Иоанны Хмелевской "Что сказал покойник".

Героиня романа, выиграв на ипподроме четыре тысячи шестнадцать крон, отправляется в нелегальный игорный дом. Там, находясь в восторженном состоянии, она, не зная сама почему, выиграла. При этом ее сумка до отказа забита деньгами, но она продолжает упорно выигрывать. Внезапно в казино начинается перестрелка. Героине посчастливилось услышать последние слова одного из умирающих гангстеров, и она узнает о кладе, который зарыт где-то в горах на каком-то острове. Ее "похищает" международная шайка гангстеров и самолетом вывозит в Южную Америку. Тема и напряженность действия, — пишет в послесловии к детективу В.Хорев, — возрастают с каждой главой, с героиней происходят совершенно невероятные приключения. Неистощимая фантазия автора, кажется, не знает границ. Побег и пытки, перестрелки и убийства, переодевания, предательства и измены, любовные истории, дворцы и сырые подzemелья, яхты, лимузины, игра в прятки с вертолетом и даже морской бой, который героиня успешно ведет в одиночку на похищенной у гангстеров чудо-яхте. ... Хмелевская мастерски создает сцены и ситуации ... взять хотя бы эпизод, когда героиня, располагая одним лишь вязальным крючком, делает подкоп из подzemелья средневекового замка во Франции, куда ее заточили гангстеры" (Хорев 1988, 588). Конечно, в конце концов она становится обладательницей несметных сокровищ.

Естественно, что вопрос об эстетических и "художественных достоинствах" (в данном

случае это нетерминологическое употребление) подобных произведений, не встает. Они могут быть совершенно однозначно отнесены к малохудожественным произведениям. Но тем не менее они есть, люди их читают и, хотя этого филологи или нет, — это литература, причем "веселая".

В основе "веселых" текстов лежит маниакальная акцентуация, к рассмотрению которой мы и обратимся.

## 6.2. МАНИАКАЛЬНАЯ АКЦЕНТУАЦИЯ

Рассматривая типы психопатий, П.Б.Ганнушкин отмечает среди психопатов людей, которые характеризуются богатством мыслей, предприимчивостью, ловкостью и изворотливостью (Ганнушкин 1984, 255-259). Он относил описанных выше личностей к конституционально-возбужденному типу психопатов.

Описывая такое состояние личности, когда у человека наблюдается "постоянно повышенное настроение и безудержный оптимизм" (Справочник 1985, 241), психиатры дают ему разное наименование — гипомания (в тесте ММРП), мания (Клиническая 1967, 75-78), маниакальные состояния (Гиляровский 1954, 384-387; Жарикова и др. 1989, 450-453; Ушаков 1973, 312), маниакальный синдром (Пулатов, Никифоров 1983, 146; Справочник 1985, 59-60), циклотимная мания (Клиническая 1967, 75-78). Личность, у которой преобладает повышенное настроение, называется гипертимной (Справочник 1985, 241), а само состояние — гипертимичностью (Леонгард 1981, 117-120, Х.Смишек).

Близка этим состояниям и маниакальная фаза маниакально-депрессивного психоза — МДП — (Гуревич, Серейский 1946, 360-362;

Портнов, Федотов 1971, 158-160; Справочник 1981, 89-90), которая имеет две формы — легкую (циклотимия) и выраженную (цикло-френия) (Справочник 1985, 100).

По имеющимся у психиатров данным, около 7% населения подвержены МДП. Это заболевание может начаться в любом возрасте, хотя чаще оно встречается в зрелом и позднем. В его возникновении высока роль наследственности и конституционального фактора — преобладают пикники, у 60% которых встречается МДП.

Эта патология характеризуется рядом симптомов.

1. Повышенное настроение, при котором люди пребывают в радостном состоянии, в их воспоминаниях только прекрасное, будущее в розовых красках, они полны планов (Гуревич, Серейский 1946, 360). Их повышенная продуктивность бывает, однако, беспорядочной и хаотичной (Гиляровский 1945, 287). Нередко они начинают писать стихи или рисовать даже в том случае, если раньше не проявляли никакой склонности к подобной деятельности. Появляется интерес к рисованию или к таким областям знания, которые раньше оставались вне поля их зрения (там же).

2. Интеллектуальное возбуждение, проявляющееся в быстрой смене идей и представлений, объясняется тем, что в мышлении отсутствует должный контроль со стороны "руководящих представлений". Сочетание ассоциаций происходит больше по внешним признакам. На каждый вопрос они отвечают фонтаном слов, каждое из которых влечет за собою новую цепь образов (Гуревич, Серейский 1946, 360).

Отсюда поверхностность мышления, симптом скачки идей (*fuga idearum*), приводящей даже к спутанности. Иногда получается впечатление бессвязности речи, что объясняется выпадением многих промежуточных звеньев (там же).

Внимание у таких людей обострено — они очень наблюдательны, все быстро замечают, даже мелкие детали. Они быстро делают соответствующие выводы, поражая своей догадливостью и сообразительностью. Правда, выводы их нередко слишком поспешны, недостаточно продуманы и не верны, так как основываются не на всех подлежащих рассмотрению данных. При этом их внимание непрочно, неустойчиво, они легко отвлекаются.

3. Психомоторное возбуждение. Очень высоко стремление к деятельности. При легкой степени расстройств можно наблюдать некоторое повышение работоспособности. С усилением

психомоторного возбуждения человек переходит от одного дела к другому, ничего не заканчивает (так называемая полипрагмазия) (там же).

В структуру маниакальной фазы МДП не входят галлюцинации. Однако иллюзия узнавания — симптом, чрезвычайно характерный для маниакальной фазы (Портнов, Федотов 1971, 159). Человек в таком состоянии как бы видит большое количество знакомых лиц. Он со всеми знакомится, во все вмешивается.

К проявлениям психомоторного возбуждения следует отнести и некоторое неистовство (Гуревич, Серейский 1946, 361), при котором, однако, в отличие от шизофрении и эпилепсии, сохранена некоторая грациозность движений.

Маниакальность сопровождается повышенной сексуальностью. В легких случаях дело ограничивается особенной кокетливостью, склонностью одеваться в яркое платье, украшая его всем, чем можно, в склонности к разговорам на легкомысленные и эротические темы. При большей степени возбуждения повышенный эротизм ведет к легким связям, часто с малознакомыми или совершенно незнакомыми людьми. Порой возникает стремление обнажаться, не стесняясь присутствия других людей. Выражением эротизма психиатры считают и цинизм (Гиляровский 1954, 386).

Нередко наблюдается и повышенная возбудимость: иногда простой оклик, замечание вызывают резкое раздражение. Это обстоятельство ведет нередко к конфликтам с окружающими, к сутяжничеству.

Стремление к деятельности выражается и в речевом возбуждении: люди в таком состоянии могут говорить без умолку, кричать до хрипоты, могут начать петь (Гиляровский 1954, 387).

Характерно отсутствие чувства усталости и потребности во сне. Больные иногда находятся месяцы в непрерывном возбуждении.

4. Маниакальные личности отличаются переоценкой собственной личности, гармонирующей с общим настроением и доходящей до бредовых идей величия, правда, не стойких.

Наблюдается отсутствие всяких жизненных тревог. Присутствует довольно туманная житейская бодрость, доведенная самопереоценкой, слабостью самокритики и расторможенностью импульсов до карикатуры. При мании чувство собственной ценности приобретает эйфорическую окраску. Возникает желание заключить в свои объятия весь мир: "Обнимитесь, миллионы!" (Ганнушкин 1984, 153).

Таким людям свойственна самоуверенность, бесцеремонность, что при обычно повышенной самооценке делает их несносными спорщиками; нередко они лживы, завистливы, склонны к рискованным приключениям при полном отсутствии критического отношения к своим/недостаткам.

У них отмечается постоянная потребность в увеселениях, "предприимчивость ведет к построению воздушных замков и грандиозных планов, кладущих начало ширококвещательным, но редко доводимым до конца начинаниям" (там же, 154). "Предприимчивые и находчивые, такие субъекты обыкновенно выпутываются из самых затруднительных положений, проявляя при этом поистине изумительную ловкость и изворотливость. ... Многие из них знают чрезвычайно большие достижения и удачи: остроумные изобретатели, удачливые политики, ловкие аферисты..." (там же, 254-255).

Иногда при наталкивании на препятствия появляются идеи преследования или ущерба.

В целом же, маниакальные психопаты — это "одаренные субъекты, которые изумляют окружающих гибкостью и многосторонностью своей психики, богатством мыслей, часто художественной одаренностью, душевной добротой и отзывчивостью, а главное, всегда веселым настроением" (Крепелин цит. по: Ганнушкин 1984, 254). Их интересы поверхностны и неустойчивы, общительность переходит в чрезмерную болтливость.

Согласно нашим воззрениям, маниакальность как доминанта психики и поведения



является основой эмоционально-смысловой доминанты "веселых" текстов.

### 6.3. ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВЕСЕЛЫХ ТЕКСТОВ

Опишем в общих чертах особенности "веселого" текста, уделяя особое внимание положительному персонажу, поскольку в этом типе текстов основное внимание уделено именно ему, его похождениям и способностям.

#### ФИЗИЧЕСКАЯ СИЛА

Литературный герой нередко страдает, мучается, болеет. В экзистенциалистской литературе он находится в критической ситуации. В "веселых" же текстах герой жизнерадостен и не просто силен, а очень силен. Он физически вынослив, знает разные приемы борьбы. Так, Мюнхгаузен с легкостью переносит карету, столкнувшись на узкой дороге с другой каретой:

"Делать нечего, я вылезая из кареты и выпрягаю моих лошадей. Затем взваливаю карету на плечи — а карета тяжело нагруженная! - ч одним прыжком переносу карету опять на дорогу, но уже позади (чужого — В. Б.) экипажа"

(Э.Распэ "Приключения барона Мюнхгаузена").

Описаниям большой физической силы персонажей "веселых" текстов соответствует "необычайно повышенное самочувствие" (Гиляровский 1954, 384), "ощущение бодрости, свежести, необычайного прилива сил" (Портнов, Федотов 1971, 158), что, как мы уже отметили, типично при маниакальных состояниях.

#### ПРЕОДОЛЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА

Герой "веселого" текста с легкостью преодолевает большое пространство.

За несколько суток пересекает Атлантический океан на сверхскоростной яхте героиня детектива Хмелевской "Что сказал покойник"; также на яхте пересекает весь земной шар капитан Врунгель (А.Некрасов "Приключения капитана Врунгеля"): объезжает всю Землю герой романа Ж.Верна "Вокруг света за 80 дней": попадает даже в заснеженную Россию барон Мюнхгаузен, чтобы проявить и тут свои способности (Распэ "Приключения...");

много ездит Остап Бендер, мечтая о Рио-де-Жанейро (И.Ильф, Е.Петров "Двенадцать стульев", "Золотой теленок"); все время в пути четыре друга-мушкетера (А.Дюма "Три мушкетера"), четыре танкиста (Я.Пшимановский "Четыре танкиста и собака", Джордж, Гаррис, автор и пес Монморанси (Дж.Джером "Трое в одной лодке, не считая собаки").

---

Экранизация этого произведения о "веселой войне" регулярно — 5-6 раз с 1975 по 1990 гг. — демонстрировалась по советскому телевидению в школьные каникулы, вероятно, для

---

#### ПОЛЕТ

Характерным моментом является ощущение легкости тела и полета, которое испытывает герой "веселого" текста

К примеру, барон Мюнхгаузен (Э Распэ) летает за утками, в Россию на лошадях, на пушечном ядре, вытаскивает себя за волосы из болота "Болото с ужасной быстротой засасывало нас (с конем — В Б) глубже и глубже Что было делать /Мы непременно погибли бы, если бы не удивительная сила моих рук Я страшный силач Схватив себя за косичку, я изо всех сил дернул вверх и без большого труда вытащил из болота и себя, и своего коня, которого крепко сжал обеими ногами как щипцами"

Летает на ковче-самолете Волька из "Старика Хоттабыча" Л Лагина.

Целиком на мотиве полета без каких-либо приспособлений построена фантастическая повесть А Ломма "Ночной орел" Сержант Кожин — "боевой парень, спортсмен, комсомолец, сто прыжков с парашютом. К тому же сибиряк, шахтер, ни бога, ни черта не боится" прыгает с

самолета без запасного парашюта. Падая, он понимает, что основной парашют не раскрылся.

"Кожин изо всех сил сжал зубы. Тренированное мускулистое тело напряглось, яростно сопротивляясь падению. Это было отчаянное желание жить.

Каждая клетка в теле Кожина прониклась вдруг ликующим чувством свободы и беспредельного счастья. Страшная сила, влекущая к земле, куда-то вдруг ушла. Воздух теперь нес, держал, пружиня как туго натянутая парусина.

(Ломм "Ночной орел").

Летает "маленький толстенный самоуверенный человечек" по имени Карлсон

1 Это произведение публиковалось частями в конце 60 х гг в течение почти целого года в "Пионерской правде" что соответствовало идеологическим установкам времен строительства БАМа.

"На самолетах и вертолетах летать могут все, а вот Карлсон умеет летать сам по себе. Стоит ему только нажать кнопку на животе, как у него за спиной тут же начинает работать хитроумный моторчик, Карлсон взмывает ввысь и летит, слегка покачиваясь, с таким важным и достойным видом, словно какой-нибудь директор (А Линдгрэн "Малыш и Карлсон, который живет на крыше").

Земля — Луна,/ Рукой подать/ Давно, давно пора/ Туда слетать/.  
И мы безотлагательно/ Слетаем обязательно — поется в "Песне о Гагарине" (слова В Бокова).

В психиатрической литературе отмечается характерное для гиперманиакальности "снижение массы тела" (Практический 1981, 89) и субъективное ощущение расширения грудной клетки.

## ОБЩИТЕЛЬНОСТЬ

Герой "веселых" текстов никогда не унывает, он всегда в хорошем настроении, разговорчив и стремится к общению.

Например, у автора "веселого" текста "Джельсомино в стране лже цов" Дж Родари есть такое детское стихотворение (пер С Маршака).

Пускай за границу везет меня скорый  
В чужие края за высокие горы  
Встречу я в дальних, невиданных странах  
Мачьчиков, девочек иностранных  
Увижу детей говорящих по-русски,  
По-чешски по гречески, по-французски  
"Здравствуйте" — скажет мне кто-нибудь в Дании  
Я не пойму и скажу "До свидания"  
"Доброе утро" — скажет мне швед  
"Добрый вечер i " — скажу я в ответ  
Будут смеяться шведы датчане  
Русские, немцы и англичане.  
Китайцы, индусы испанцы и греки  
И тут же мы станем друзьями навеки'  
(Родари "Поезд, идущий за границу")

Вот так, запросто всех приветствуя (sic! — В. Б.) на разных языках, по всем континентам путешествует герой "веселого" текста, и со всеми он находит общий язык и завязывает дружбу.

Описывая характер Хлестакова "для господ актеров". Гоголь дал следующую характеристику его речевого поведения: "Говорит и действует без всякого соображения. Он не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли. Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно" ("Ревизор").

Как мы уже отметили, при подобных психологических состояниях превалирует идея всеобщего единства и возникает "желание заключить в свои объятия весь мир ("Обнимитесь, миллионы!")" (Клиническая 1967, 66). Это напоминает слова из известной советской песни:

"Эй, товарищ! Эй, прохожий! С нами вместе песню /юм!"

## ПЕНИЕ

Герой "веселого" текста очень любит петь и разговаривает громко.

С крика младенца, сила голоса которого разбила все окна в городке, начинается повесть Родари "Джельсомино...".

Поет Винни-Пух, взлетая с помощью воздушного шарика:

"Я маленькая тучка, а вовсе не медведь. А как приятно тучкой по небу лететь".

(А.Милн "Винни-Пух и все-все-все" в пер. Б.Заходера).

В одной известной советской песне поется:

А ну-ка песню нам пропой, веселый ветер, ... Или еще пример:

Мы будем петь и смеяться, как дети...

Экранизации многих "веселых" текстов не случайно делаются в виде музыкальных фильмов ("Три мушкетера", "Трое в ложе", "Some Like it Hot",

известный в России под названием "В джазе только девушки"). О кинофильме "Веселые (sic!) ребята" и говорить не приходится. Поют и танцуют все!

Не удивительно, что многие "веселые" тексты существуют в виде песен. Вот три примера, где фигурируют слова "веселый", "весело", "веселей":

Если бы парни всей Земли

Вместе собраться однажды могли.

Вот было б весело в компании такой,

И до грядущего подать рукой

("Если бы парни всей земли" Е.Долматовский).

В буднях великих строек,

В веселом грохоте, в огнях ч звонах,

Здравствуй, страна героев.

Страна мечтателей, страна ученых

(Марш энтузиастов).

Путь далек у нас с тобою.

Веселей, солдат, гляди!

Вьется знамя полковое:

Командиры впереди.

("В путь!" М.Дудин). , Движение, жизнерадостность и пение идут рука об руку.

Вместе весело шагать по просторам И. конечно, напевать лучше хором.

## АПШЕТИТ

Вот, что поет Карлсон, играя в кубики;

Ура, ура, ура!

/ Прекрасная игра! / Красив я и умен, / И ловок и силен! / Люблю играть, люблю ... жевать!

(Линдгрэн "Малыш и Карлсон, который живет на крыше").

Характерно, что появившийся тут мотив еды присутствует и в других "веселых" текстах. К примеру, постоянно голоден Винни-Пух: он не удержался, чтобы не съесть мед из горшочка, который нес, идя в гости к ослику; всю ночь он мечтает о меде, якобы оставленном им в западне на слонопотама; он летит за медом к пчелам; объевшись опять-таки в гостях (у Кролика), не

может вылезти из норы (Милн "Винни-Пух и все-все-все"). Постоянно подчеркивается, что Чичиков не страдает отсутствием аппетита (Гоголь "Мертвые души"). Все свои истории барон Мюнхгаузен рассказывает за столом. Здесь нет того экзистенциального голода, который присутствует в "темных" текстах, есть просто повышенный аппетит.

В психиатрии отмечается, что при депрессии "пропадает совершенно желание есть. Первым признаком начинающегося улучшения нередко бывает появление аппетита и прибавление в весе" (Гиляровский 1954, 390). Именно прибавление в весе, созданное в рамках доминанты автора, и помешало Винни-Пуху вылезти из норы.

## **ЭРУДИЦИЯ**

Герой "веселого" текста эрудирован и обладает всевозможными умениями. Так, "образован и начитан" (Яновская 1969, 104) Остап Бендер, "его речь пестрит литературными именами и цитатами" (там же, 96), начитан и пушкинский Евгений Онегин ("Мы все учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь").

Не случайно и то, что общительный герой "веселого" текста знает много языков. Показательным в этом отношении является утверждение героини Хмелевской:

"Насчет языков у меня были свои соображения. Французский, как известно, я знала, по-итальянски худо-бедно могла объясниться, латынь немного помнила, так что все (sic\ — В. Б.) романские языки могли представлять для моих похитителей определенную опасность (т.к героиня могла бы понимать их переговоры — В.Б.). Славянские .. отпали в полуфинале (героиня — полька по национальности — В.Б.). Мое длительное пребывание в Дании позволяло предполагать некоторое знакомство со скандинавскими языками (а их, как известно, пять — В. Б.), на английском я хоть и не очень хорошо, но говорила. •'. с немецким языком дело обстояло так: говорить на нем я не умела, но понимала почти все".

(Хмелевская "Что сказал покойник")

Такое возможно лишь в мечтах очень самоуверенного человека.

## **МАНИЯ ВЕЛИЧИЯ**

Героя "веселого" текста часто принимают за более значительную персону, чем он является на самом деле.

Например, постоянно выдает себя за другого человека Остап-Су-лейман-Берта-Мария Бендер (Ильф, Петров "Двенадцать стульев". "Золотой теленок"); принимают за ревизора простого чиновника Хлестакова (Гоголь "Ревизор"); ходят слухи о том, что Чичиков — это Наполеон ("Мертвые души"). "Лучший в мире специалист по паровым машинам", "лучший в мире рисовальщик петухов", "лучший в мире мастер на всевозможные проказы" и даже "лучшее в мире приведение — это Карлсон, который живет на крыше" (Линдгрэн "Малыш..."). Самым Лучшим Медведем во Всем Мире называет Винни-Пуха Кристофер Робин (Милн "Винни-Пух...").

И для этого семантического компонента можно найти черты в поведенческой симптоматике маниакального синдрома: "Типичны идеи переоценки — происхождения, общественного положения, своей личности, способностей и достижений, в выраженных случаях возникают бредовые идеи величия" (Практический 1981, 89) П.Б.Ганнушкин отмечал, что для конституционально-возбудимых психопатов характерна "склонность ко лжи и хвастовству, связывающейся обыкновено с чрезмерно развитым воображением и проявляющейся в фантастических измышлениях о своем высоком положении и о никогда в действительности не совершавшихся подвигах, а иной раз — просто в рассчитанных на создание сенсации выдумках о каких-нибудь небывало грандиозных событиях..." (Ганнушкин 1984, 255). О "переоценке собственной личности и ее значимости для окружающих" пишут и другие исследователи этого вида психопатии (Пулатов, Никифоров 1983, 146).

## ДЕНЬГИ

Герою "веселого" текста постоянно везет, особенно в деньгах. Мечтает о миллионе и получает его Остап Бендер; находит клад с алмазами героиня романа Хмелевской "Что сказал покойник"; барону Мюнхгаузену за то, что его друг-сороход доставил бутылку китайского вина за один час, предлагается взять из кладовых египетского султана столько золота, сколько может унести за один раз один человек. Барон зовет своего друга-силача. Он взвалил себе на плечо все золото, какое было в кладовых у султана, и они побежали к морю. Там он нанял огромный корабль и доверху нагрузил его золотом.

Характерно, что семантический компонент, связанный с получением денег, психологически антонимичен "синдрому обнищания", возникающему при "зеркально противоположной" (Клиническая 1967, 75) депрессии (см. о "печальных" текстах выше).

Интересно также, что герои "веселого" текста легко расстаются с деньгами. Так, "на протяжении всего романа Бендер ни разу не считает денег" (Яновская 1969,97).

Мы так подробно рассматриваем характеристику героя "веселого" текста потому, что на описаниях его действия основаны все остальные особенности текстов этого типа.

## МНОГО ГЕРОЕВ

Важно, что у главного персонажа "веселого" текста может быть Друг, или главных героев может быть четверо.

Так, находит себе друзей барон Мюнхгаузен — сорохода, слугу который слышит, как растет в поле трава, слугу, который целился в воробья из Турции в Берлин, человека, который вертит мельницы тем, что дует из ноздрей.

Герою словно не хватает себя одного. Четыре героя ищут сокровища в стуле (Остап Бендер, Ипполит Матвеевич Воробьяни-нов, Шура Паниковский, Адам Козлевич в "Золотом теленке"): дру. жат всю войну четыре танкиста; неразлучны четыре мушкетера, лозунгом которых является "Один за всех и все за одного"; путешествуют вместе трое (плюс собака — четвертая) в лодке; охотятся за привидениями четверо друзей; заманивают четвертым Шурика для похищения невесты трое нанятых хулиганов (к/ф "Кавказская пленница").



## ЖЕНЩИНА

Нередко в "веселых" текстах присутствует женщина: мадам Грицацуева, Эллочка-людоедка — в "Двенадцати стульях" Ильфа и Петрова; Марыся при четырех танкистах (Я.Пшимановский "Четыре танкиста и собака"); есть секретарша и у мультипликационных охотников за привидениями; мадмуазель Фрекенбок у Малыша (Линдгрэн "Малыш и Карлсон..."); целый оркестр полуодетых женщин окружает двух удачливых музыкантов в фильме "Some Like it Hot"; стремится к возлюбленной в гарем Ходжа Насреддин (В.Соловьев "Возмутитель спокойствия"); именно пятым элементом является любовь к женщине в фильме "The Fifth Element". Нередко героям приходят в голову гениальные идеи и они изобретают эликсир вечной молодости, таблетки для омоложения, жидкости, повышающие сексуальную привлекательность (к/ф "Любовный напиток номер 9") и др.

Обоснование особой роли этого символа именно тут мы находим в возможной при маниакальности повышенной сексуальности (Гиляровский 1954, 386).

## ЖИВОТНОЕ

Достаточно часто в "веселых" текстах присутствует животное: собака у четырех танкистов и у троих в лодке; Малыш мечтает о собаке и получает собаку Бимбо; автомобиль



Остапа Бендера носит имя "Антилопа-Гну", а вторая часть романа называется "Золотой теленок"; есть странное животное Лизун у охотников за привидениями; есть дог у Ришелье и лошади у мушкетеров (Дюма); кошка у Джельсомино (Родари); белки у капитана Врунгеля (Некрасов); корова у героев Э.Успенского "Каникулы в Простоквашино"; ослик у Ходжи Насреддина (Соловьев) и Шурика (к/ф "Кавказская пленница"); заяц у Балды (Пушкин "Сказка о попе и его работнике Балде"); голуби у бандитов в комедии "Бей первым, Фредди"; постоянно охотится барон Мюнхгаузен (Распе), населен животными мир Кристофера Робина (Милн "Винни-Пух..."); целое стадо питается всякой вкуснятиной в кинокомедии "Свинарка и пастух" и т.д.

## **ВРАГИ**

Если в "веселом" тексте есть противоборствующие персонажи, то возможны два варианта. Во-первых, они наделяются практически теми же чертами, что и положительный персонаж, между ними практически не имеется различий (например, "ворюга" Корейко мало отличается от Остапа Бендера, или те же цели, что и Остап, преследует его противник отец Федор (Ильф и Петров "Двенадцать стульев"). Отрицательные персонажи не "прописываются" и им не уделяется особое внимание. Имплицитно присутствует только оппозиция 'смелый', 'сильный', 'ловкий' с одной стороны, и 'трусливый', 'паникер' — с другой.

Во-вторых, противниками положительного персонажа может быть международная шайка гангстеров (Хмеле вская "Что сказал..."; к/ф "Бей первым, Фредди!"; Родари "Джельсомино..."), итальянская мафия, замаскировавшаяся под любителей итальянской оперы, (к/ф "Some Like it Hot"); фашисты (к/ф "Большая прогулка" с Луи де Фюнесом в главной роли); белые (фильм "Неуловимые мстители"); воры (Линдгрэн "Малыш..."); похитители невесты (к/ф "Кавказская пленница").

При этом сами герои "веселых" текстов вовсе не обязательно в ладу с законом (к/ф "Ва-банк" I и II; Остап Бендер знает много способов "честного" отъема денег; привороживает Карлсон и др.).

---

О любви к пению см выше

---

## **ОБИЛИЕ СОБЫТИЙ**

Как видим, в "веселом" тексте — обилие событий. Если не углубляться в теорию вопроса о единицах измерения объема и насыщенности "текстового пространства", то, взяв за единицу текста одну страницу, можно сказать, что на одной странице "веселого" текста описано событий больше, чем на одной странице любого другого типа текста.

Для творчества А. Пушкина характерна лаконичность и простота стиля, которая проявляется, в частности, в "скорости" описания им событий в тексте. Так, в "Капитанской дочке" переезд Маши из Парижа в Красное Село умещен в 150 слов, хотя у его современника В.Скотта описание путешествия Дженни ("The Heart of Midlothian") из Шотландии в Лондон занимает 120 страниц; сама встреча Маши с Екатериной Великой занимает только 4 страницы, и т.д. (Gregg 1998, 21).

В письме к Давиду Пушкин в 1833 году писал: "Вы не поверите, как мне хочется написать роман. Но нет, не могу. У меня начато их три. Начну прекрасно; а там недостает терпения... не слажу".

## **ПЕЧАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ**

Говоря о гипертимичности, мы упомянули о том, что "веселый" текст отражает верхнюю фазу маниакально-депрессивного состояния. Неудивительно, что в "веселом" тексте существуют признаки "печального" текста, основанного на депрессивной фазе.

К примеру, Хлестаков ("Ревизор" Гоголя) беден и лишь к концу пьесы богатеет; Чичиков

("Мертвые души" Гоголя) то становится богатым, то беднеет; нищ Плюшкин, у которого, кстати, Чичиков отказывался от чая и угощений (сухаря из кулича). Остап Бендер получает деньги, за которыми он охотился, но в конце романа румынский пограничник все отнимает у него.

Целиком на мотиве охоты за деньгами построен кинофильм "Этот безумный, безумный, безумный мир", кончающийся тем, что деньги разлетаются по всему городу; имитацией выбрасывания денег из самолета завершается и кинофильм "Ва-Банк II"; ищет и теряет деньги упоминавшаяся героиня Хмелевской; теряет, обретает и раздает деньги Ходжа Насреддин у Соловьева; без единого цента появляются герои в начале комедии "Some Like it Hot", которая начинается с того, что гангстеры времени "сухого закона" перевозят виски в гробу на катафалке, а потом показывается, как под видом похоронного бюро действует подпольный ресторан (о "печально-веселых" см. ниже).

К "печальным" могут быть отнесены целые главы текста Милна о Винни-Пухе, относящиеся к Ослику Иа-Иа. Подчеркивается то, что он выглядит как-то печально, имеет печальный вид, находится в очень тяжелом состоянии и мрачно настроен, отвечает мрачно, говорит вздыхая или упорно молчит; он и сам соглашается с тем, что он несчастен.

#### **6.4. СТИЛЬ ВЕСЕЛЫХ ТЕКСТОВ**

Что касается стиля "веселого" текста, то основная характеристика его состоит в том, что он оставляет впечатление легкости и поверхности, поскольку события и персонажи чередуются очень быстро. По-видимому, это является причиной того, что многие "неслыше" тексты относятся к детской литературе.

У Пушкина в романе "Евгений Онегин" есть характерная для "веселого" текста строфа. Напомним ее:

"...вот уже по Тверской Возок несется чрез ухабы. Мелькают мимо будки, бабы. Мальчишки, лавки, фонари, Дворцы, сады. монастыри. Бухарцы, сани. огороды, Купцы, лачужки, мужики. Бульвары, башни, казаки, Аптеки, магазины моды, Балконы, львы на воротах И стаи галок на крестах".

(XXXVIII, гл. 7)

В этом отрывке дано перечисление всего того, что можно увидеть из окна, проезжая в карете. Дано без особого порядка, так, как рифмуется. Богатство мыслей, "рука тянется к перу, перо — к бумаге" — именно так часто пишутся "веселые" тексты.

#### **6.5. ФИНАЛ ВЕСЕЛЫХ ТЕКСТОВ**

В финале "веселого" текста герой нередко устремляется к новым приключениям. Вот как кончается повесть "Барышня-крестьянка":

"Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку" (Пушкин). Писатель словно говорит, что ему некогда писать о том, что и так ясно, — пора начинать новое произведение.

Ж.Верн завершает "Детей капитана Гранта" так: "Возвращение Капитана Гранта в Шотландию стало национальным праздником, а сам он — самым популярным человеком во всей древней Каледонии. Его сын Роберт не оставляет мысли основать шотландскую колонию на островах Тихого океана". Недаром любимый писатель авантюрного изобретателя из "веселого" кинофильма "Back to the Future" именно "веселый" Жюль Верн (а не "темный" Герберт Уэллс).

В целом, "веселые" тексты написаны легко и свободно, они хорошо воспринимаются, и их с удовольствием читают даже люди, занятые преимущественно интеллектуальным трудом. Понимая, что вопрос о популярности разных типов текстов должен быть рассмотрен в специальном социологическом исследовании (см. Бутенко 1997, 98-101, 104-117), отметим, что появление и популярность такого рода текстов может быть одним из сигналов завершения периода депрессии в сознании общества.

## ГЛАВА СЕДЬМАЯ КРАСИВЫЕ ТЕКСТЫ.

"Красивые" тексты описывают переживания и страдания женщины, оказавшейся в необычных обстоятельствах. В них большое внимание уделяется внешнему выражению эмоциональных переживаний.

Они близки "веселым" текстам тем, что в них тоже большое количество действующих лиц и обилие диалогов. Но если в "веселых" текстах героини преуспевают, не успевая переживать и волноваться, то в "красивых" текстах речь идет преимущественно о страданиях и унижениях, о частой смене настроения героини. В них много "красочных описаний" (Самарин 1984, 443) необычных и нередко драматических событий, происходящих, в основном, с героиней.

Само название этим текстам дано нами скорее от существительного "красивость" (чисто внешняя красота, украшения с притязаниями на красоту — Ожегов, Шведова 1993, 310), нежели от слова "красота". В английском языке этому соответствует не beautiful, а beauteous (Белянин 1995).

Пример такого стиля приводит Л.Н.Толстой в статье "Что такое искусство?". Он рассказывает о том, как некая "не умная, но цивилизованная дама" читала ему сочиненный ею роман. "В романе, — пишет он, — дело начиналось с того, что героиня в поэтическом лесу у воды в поэтической белой одежде, с поэтическими распущенными волосами (sic! — В.Б.), читала стихи. Дело происходит в России, и вдруг из-за кустов появляется герой в шляпе с пером a la Guillaume Tell (так и было написано) и с двумя сопутствующими ему поэтическими белыми собаками. Автору казалось, что все это очень поэтично" (Толстой 1985, 209).

Комментируя это высказывание писателя, Л.С.Выготский пишет, что, даже если бы роман был написан художественно, если бы автор смогла нас "заставить почувствовать белую собаку и распущенные волосы, и шляпу с пером ... тем нестерпимо пошлее был бы роман" (Выготский 1987, 62).

По мнению Толстого, одним из приемов такого "подобия искусства" (Толстой 1985, 208) состоит в том, чтобы описать "до малейших подробностей внешний вид, лица, одежды, жесты, звуки, помещения действующих лиц со всеми случайностями, которые случаются в жизни" (там же, 210). Другой прием — это "воздействие на внешние чувства, то, что называется поразительностью, эффективностью (По-видимому, имеется в виду эффектность — см.там же, 211. — В. Б.)" (там же).

Еще один прием, свойственный такой литературе, — это "занимательность", состоящая в том, что "в романе описывается египетская или римская жизнь, или жизнь приказчиков большого магазина" (там же, 211).

Толстой указывает и возможный результат восприятия таких текстов: "читатель заинтересован и этот интерес принимает за художественное впечатление" (там же).

### 7.1. ИСТЕРОИДНАЯ АКЦЕНТУАЦИЯ

Обращение к психиатрической литературе показывает, что психической основой эмоционально-смысловой доминанты "красивых" текстов является демонстративность (истероидность), которая базируется на таком психопатологическом отклонении личности, как истерия,

Явление истерии исследовали многие психологи и психиатры (Ж.М.Шарко, П.Жане, Э.Кречмер, З.Фрейд). Причем истероидность включали в самые разнообразные систематики психопатий (Личко 1983, 321), называя либо просто истерией (Портнов, Федотов 1971, 363-365; ТестММР!; опросникХ.Смишека), либо истероидной психопатией (Жариков и др. 1989, 321; Справочник 1981, 142). Карвасарский же относит истерию к неврозам (Карвасарский 1980, 129-140). Леонгард утверждает, что это форма акцентуации и называет таких лиц и истерическими, и демонстративными личностями (Леонгард 1981, 40-61). В теории И.П.Павлова истерической личности соответствует художественный тип (Якубик 1982, 151), который отличается слабым

типом нервной системы и преобладанием первой сигнальной системы над второй (Портнов, Федотов 1971, 363).

Описывая истерию, все исследователи отмечают, что она проявляется в особом, рассчитанном на внешний эффект поведении и в особых (истерических) реакциях, которые обусловлены ситуативно.

У каждого человека нередко возникают проблемы, которые он не может решить своими силами за короткий срок — конфликт в семье, ситуация на работе, когда от него требуют большего, чем он может; скажем, нехватка денег, которую он хочет скрыть (пример взят из Карвасарский 1990, 215). Адекватное поведение в таком случае требует, помимо переживаний, попытка сделать нечто, что улучшило бы ситуацию (объясниться с людьми, перезанять деньги, попросить прощения). При истерической же модели поведения личность выбирает иной путь.

Довольно часто — это "бегство в болезнь" (там же, 214). Появляются всякие болезни типа сумеречных состояний, головной боли, тошноты, постоянной рвоты (Портнов, Федотов 1971, 363), икоты (Карвасарский 1990, 219-220), слабости в ногах, различные припадки, параличи, не имеющие органических признаков, мутизм (пропадает речь) (там же, 214). Возможна и истерическая слепота, глухота (там же). Могут возникнуть патологические идеи "порчи" или одержимости (там же, 219). Возможен и синдром "мнимой смерти" (Портнов, Федотов 1971, 363).

Все эти симптомы имеют большое сходство с симптомами реальных заболеваний, но носят они истерический характер в силу ряда обстоятельств. Во-первых, они направлены на то, чтобы "воздействовать на психику и воображение окружающих" (Карвасарский 1990, 216). Во-вторых, все проявления болезни обусловлены ситуативно. Когда исчезает угроза положению человека, его состояние улучшается.

Для демонстративных личностей характерна "небольшая глубина, демонстративность, наигранность переживаний и совершенно определенная ситуативная их обусловленность" (там же, 130-131). Истероидная личность капризничает, манерничает, притворяется только до тех пор, пока на нее обращают внимание, причем это внимание может быть любым — с положительным знаком или с неприязнью. Главное — не равнодушие, которое она не терпит.

"Кажущаяся эмоциональность, — пишет А.Е.Личко, — в действительности оборачивается отсутствием глубоких искренних чувств при большой экспрессии эмоций, театральности, склонности к лжи (по А.Маслоу) у таких лиц присутствует в значительной степени.

Истероидные женщины инфантильны, интеллектуально неразвиты. Их суждения не поднимаются до уровня абстрагирования, но мышление не столь конкретно, сколько ситуативно, то есть привязано к произошедшим недавно событиям. Они в значительной степени внушаемы, легко поддаются уговариванию, некритически принимают позицию авторитетного для них собеседника. Для них характерна неспособность подниматься над ситуацией, зависимость от сиюминутных "сюжетов".

Лицам с этой формой психопатий и акцентуаций "свойственны ... желание обратить на себя внимание, подчеркнуть свою значимость особым выражением лица, жестами, одеждой" (там же, 322). "Желание рисоваться, играть какую-то роль, обращать на себя внимание .. проявляется в манере держать себя, отличающейся вычурностью и театральностью" (Портной, Федотов 1971, 363). Психиатры отмечают, что "они охотно перед зрителями читают стихи, танцуют, поют, и многие из них действительно обнаруживают неплохие артистические способности" (Личко 1983, 160). Их даже называют "виртуозами тела".

В целом основные отклонения при истерии имеют эмоционально-аффективный характер (Карвасарский 1980, 130) При этом они "чаще всего выступают в виде колебаний настроения" (там же). Именно поэтому, как отмечают многие исследователи, в том числе З.Фрейд, истерия значительно чаще встречается у женщин, чем у мужчин (там же).

Истерическая форма поведения, характеризуясь театральностью, нарочитостью, полна

стремления представлять совершенные личностью действия в выгодном свете, приписывая себе несвойственные достоинства и положительные качества или просто придумывая эффектные события, где рассказчик играет главную, зачастую героическую роль (Жариков и др. 1989, 321).

Как отмечают исследователи, "одной из распространенных особенностей характера при истерии является склонность к фантазерству, измышлениям" (Портнов, Федотов 1971, 363). К истероидным личностям близки псевдологии и патологические лгуны (Ганнушкин 1984, 273-275), которые обладают "с одной стороны,... чрезмерно возбудимой, богатой и незрелой фантазией, а с другой — выраженными моральными дефектами" (там же, 273). К числу таких лиц исследователи относят писателя Карла Мея, утверждавшего, что он лично знаком с персонажем своих произведений — Чингачгуком.



В этой связи не будет неожиданным наблюдение, согласно которому истероидные лица предпочитают род деятельности, связанный с "миром искусства" Театр, кино, оперетта, моды, дизайн привлекают к себе именно таких людей. Возможность упомянуть о своем знакомстве со "знаменитостью" доставляет им огромное удовольствие.

В одежде истероидной особы много украшений (крупные бусы, клипсы, банты, повязки на голове, яркие ленты), они носят броскую одежду даже в пожилом возрасте, отдавая предпочтение белому цвету.

У мужчин средством обратить на себя внимание может быть мундштук, папиросы, курительная трубка с табаком в кисете (вместо сигареты), цепочки или кулон, трость с резьбой, яркий пиджак, значок и т. п. Нередко они носят усы и шляпу. Нижняя губа увеличена, походка шаркающая, говорят преувеличенно громко.

В речи лиц с истероидной акцентуацией преобладает не столько содержание, сколько форма. Они постоянно перебивают собеседника, словно не терпя конкуренции. Задаваемые вопросы переходят в монолог. Вмешиваясь в разговор, они сами при этом не умеют связно изложить собственный взгляд на ту или иную проблему, поскольку, во-первых, мыслят по ассоциациям, во-вторых, как правило, этот собственный взгляд у них отсутствует. Если же собственная позиция и есть, то носит она парадоксальный, эпатажный характер и сопровождается обвинениями и оскорблениями в адрес несогласных. Оценка собеседника у таких лиц часто проходит по внешним признакам (отсутствие волос, юный либо, наоборот, пожилой возраст, одежда, национальность). В целом оценка поступков подменяется обсуждением лиц, их совершивших.

Эпатажность мужчин проявляется также в беседах на скабрзные темы, с пошлостями и грубостями, которые говорятся с достаточно серьезным видом. По функции их речь представляет собой вызов, оскорбление, провокацию скандала. При этом обзывая других, такой человек уверен, что оскорблен именно он.

Обилие жестов и телодвижений сопровождается особой интонацией. она прерывистая, с подъемом на каждом слове (особенно у женщин).

Следует отметить как характерную черту — смех истероидной личности. Он резкий, взрывной, хриплый. Достаточно часто он сопровождает собственную шутку.

У истероидов нередко в речи возникают паузы и останавливается взгляд после сказанного: они словно ожидают эффекта, который должны были произвести их слова.

Говоря об особенностях жизненного пути, можно отметить, что истероидная личность описывает свою жизнь как полную унижений, измен партнера по браку, обид со стороны соседей, притеснений и неудач. Желание представить свою жизнь как унижительную связано с когнитивной установкой истероидной личности. Она двупланова, с одной стороны: "Я хочу быть в центре внимания": с другой стороны' "меня презирают".

Практически все описанные особенности поведения истероидной личности проявляются в литературных текстах, которые мы называем "красивыми".

## 7.2. ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КРАСИВЫХ ТЕКСТОВ

Для того, чтобы была яснее специфика сюжетных и образных построений данного типа текстов, приведем краткое содержание двух типичных текстов.

Повесть Б.Гимараенса "Рабыня Изаура", написанная в сентиментальной бразильской традиционной манере "слезы сердца" и изданная в 1875 году, по словам автора послесловия, "взволновала самые широкие массы читателей".

Очаровательная и несчастная Изаура претерпевает невероятные мучения и унижения потому, что щепетильность и деликатность ее натуры, честность и искренность сердца сталкиваются со злодейством и жестоким оскорбительным издевательством со стороны рабовладельца Леонсио. После неудачной попытки выкупить ее у имеющего на нее похотливые притязания развратного и разнузданного хозяина отец уводит Изауру от него. Леонсио дает объявление в газете с описанием беглянки.

Гонимые обществом, отец и Изаура поселяются в тихом городе, но тюлею судьбы в нее влюбляется отпрыск знатной и богатой семьи с благородным выражением лица Алваро. Оказавшись жертвой гнусного предательства со стороны некоего ничтожного Мартинио, Изаура опять, словно беззащитный заяц, попадает в когти снедаемого роковой и неукротимой страстью и похожего на хищного ястреба с окровавленным клювом Леонсио. Но обладающий живым воображением и впечатлительным сердцем Алваро скупает за половину цены все векселя предававшегося излишествам и безумствам хозяина Изауры. Величественной и обольстительной рабыне даруется свобода. Леонсио обесчещен и предпочитает позору смерть.

Финальная фраза повести "Выстрелом из пистолета Леонсио разнес себе голову" несколько не похожа на финалы "темных" или "печальных" текстов, она лишь усиливает мелодраматичность этого произведения.

Конечно, это литература не для интеллектуалов. Но не признавать за такого рода текстами право на существование только потому, что рассчитаны они на "непритязательного" читателя, было бы неверно. Их психолингвистический анализ тем более важен, что такие тексты порой совершенно выпадают из поля зрения литературной критики. В качестве другого примера "красивого" текста рассмотрим повесть В.Железнякова "Чучело". Повесть построена как рассказ героини своему дедушке о тех (необычных) событиях, которые произошли с ней в школе. (Представление событий в жанре рассказа-исповеди также характерно для "красивых" текстов.)

Итак, Лена Бессольцева приехала в маленький городок недалеко от Москвы и пошла в новую для нее школу. В классе объявляют, что школьников во время осенних каникул повезут в Москву. В последний день занятий ребята решили вместо урока пойти в кино. Случайно мальчик Димка, который нравился героине, вернулся в класс, где его застала учительница Маргарита Ивановна. Димка проговаривается учительнице о проступке ребят, то есть предает их. Школьники лишены долгожданной поездки. Подслушавшая разговор Димы с учительницей Лена берет вину в предательстве на себя, и за это ее начинают преследовать одноклассники, всячески оскорбляя ее, унижая и насмехаясь. Лена упрощает своего дедушку Николая Ивановича увезти ее из города. В день отъезда дедушка дарит городу коллекцию картин своего предка и в том числе картину, где изображена девочка XIX века, очень похожая на героиню. Ребятам становится стыдно, тем более, что они узнают имя настоящего предателя и понимают, что Лена — невинная жертва собственного благородства.

### ИМЯ СОБСТВЕННОЕ

Главным героем в "красивых" текстах обычно бывает женщина, которая оказывается во всевозможных трагических ситуациях. Характерно, что названия "красивых" текстов также достаточно часто содержат имена — "Дженни Герхард", "Сестра Керри" Т.Драйзера;

"Приключения Тома Сойера" М.Твена; "Габриэль Конрой" Ф.Брет-Гарта; "Лелия" Жорж Санд.

## СОЦИАЛЬНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ

Важной составляющей миропонимания героини является ее сословная принадлежность. Как правило, она принадлежит к классу "униженных и оскорбленных": живет в провинции, в грязном районе города, работает прислугой или по найму. Но в душе она полна благородства и самоуважения. Если же она родилась в знатной семье и ее окружает роскошь, то она, в свою очередь, может вспылать страстью к представителю не столь именитой семьи (Д.Лоуренс "Любовник леди Чаттерлей" и "Дева и цыган").

Характерно, что герои как бы возвращают другим то презрение, которое они получают. Так, герой романа Диккенса "Большие надежды" Пип постоянно слышит: "Подмастерье кузнеца далеко не уйдет от наковальни". Но при этом отношение юной Эстеллы к Пипу.

Существует кинематографическая версия этой повести, созданная Р.Быковым, который, судя по публикациям в журнале "Юность", также писал "красивые" тексты с постоянным подчеркиванием его низкого социального происхождения аналогично невыраженному отношению Пипа, ставшего джентльменом, к бывшему каторжнику, оказавшемуся его благодетелем.

Упоминание о происхождении может всплывать в "красивых" текстах совершенно немотивированно:

Пусть платит (за разбитые во время дуэли бутылки и зеркала — В. Б.) тот, что заварил кашу, а не вы, потомок Джеральдов из Баллибалаха!

(М Рид "Всадник без головы").

Порой упоминается и происхождение предметов:

Как только стрелка голландских часов, нежно тикавших среди разноцветных бутылей, подошла в бар один за одним стали заходить посетители.

(М Рид "Всадник без головы").

Можно отметить наличие, как минимум, трех типов социальных состояний и профессий. Первый — обычная (адвокат, чиновник, почтальон, письмоносец, курьер, стрелок, охотник, повар), причем это может быть общее обозначение: пехотинец, колонист, земледелец, плантатор. Второй — начальник: король, надсмотрщик, хозяин, хозяйка (таково название сериала, шедшего весной 1996 г. по российскому телевидению). К ним можно отнести наименования военных должностей: капитан, офицер, конквистадор, комендант, сержант, интендант, драгун, майор, полковник, лейтенант. И третья — низкая раб(ыня), пленник(ца), слуга, служанка, (негр)-невольник, лакей, горничная, сборщик (хлопка), бармен, трактирщик, торговец.

Постоянные "мысли" о том, что необходимо унижаться перед кем-либо в определенной ситуации либо в целом из-за ее принадлежности к "низшему" обществу, терзают героиню, чувствующую иное предназначение. Именно поэтому героиня "красивого" текста нередко является на самом деле графиней, княгиней или принцессой (Твен "Принц и нищий"), а действия разворачиваются в замках или поместьях. Отнесенность событий к старине также выполняет функцию романтизации переживаний (как в многочисленных романах Б.Картланда).

В любом случае для героини "красивых" текстов характерен конфликт между спонтанностью, эмоциональностью ее натуры и социальными требованиями общества, в котором она вынуждена находиться, но которое не может покинуть.

## ТАЙНА РОДСТВА

Это постоянное противопоставление чувственности и социальных ограничений создает когнитивный фрейм 'тайна родства'. Многократно осмеянное литературными критиками неожиданное (для окружающих) раскрытие высокого происхождения героини (голубая кровь) составляет главный (и нередко финальный в нарративном плане) "козырь" героини, словно доказывающей этим свое право на своенравие и высокомерие по отношению к тем, кто не ценил

ее, не обращался с ней достойно.

Примеров тут можно привести много: Брет-Гарт "Габриэль Конрой"; Скотт "Айвенго"; Диккенс "Большие надежды" (Эстелла, избалованная воспитанница знатной и богатой старухи, оказывается дочерью каторжника Мэгвича, которому бедный Пип обязан образованием); Гюго "Отверженные"; Э.Берроуз "Тарзан — приемный обезьяны" (матерью обезьяна-человека была обезьяна, а отцом — лорд Грейстон) и множество других.

Связан с ним необычный с точки зрения обыденного мышления фрейм 'появление ребенка, происхождение которого отцу неизвестно' (А Риплей "Скарлетт"; К.Маккалоу "Поющие в терновнике"; Б.Босуэл "Двойная игра").

## ЛОЖЬ

В "красивых" текстах нередко присутствует ложь, которая сближает их с "веселыми", но она не носит характера преувеличения своих достоинств, а лишь служит средством создания романтического мира, который противопоставляется миру обыденному.

Так, молоденькая девушка работает в парикмахерской, но делает вид, что утомилась от балов и вечеринок, которые она якобы обязана посещать (ОТенри "Пока ждет автомобиль"). Бедный мальчик Том разыгрывает принца, хотя и не мечтал о богатой одежде и слугах (Твен "Принц и нищий"). О рабыне Изауре, получившей прекрасное образование и обладающей хорошей фигурой, известно, что она где угодно может сойти за свободную сеньору из хорошего общества.

## ВНЕШНОСТЬ

Важной характеристикой "красивого" текста является внешность персонажа Вот, в частности, как характеризуется главная героиня повести Гимараенса:

"Из поместья сеньора Леонсио Гомеш де Фонеска, муниципальный округ Кампус, провинция Рио-де-Жанейро, бежала рабыня по имени Изаура со следующими приметам: цвет кожи светлый, лицо нежное, как у любой белой женщины, глаза черные и большие, волосы того же

цвета, длинные, слегка вьющиеся, рот маленький, розовый, красиво очерченный, зубы белоснежные и ровные, нос прямой, талия тонкая, фигура стройная, рост средний. На левой щеке маленькая черная родинка, над правой грудью след ожога, очень похожий на крыло бабочки. Одевается со вкусом и элегантно. хорошо поет и виртуозно играет на пианино".

Отметим, что это текст объявления, которое поместил Леонсио в местной газете о своей сбежавшей рабыне.

Характерно, что многие даваемые женщинами в газетах объявления о знакомствах могут быть названы "красивыми", например:

"28/163/56, красивая, стройная, темноволосая, сероглазая, приятная, женственная, гуманитарное образование, умеющая создать уют, хочет встретиться порядочного, делового, весьма обеспеченного, нежадного мужчину.

("Из рук в руки" 23.10.1992.)

Представление о внешности персонажей рождается моментально.

— Вероятно, вы живете не один? В вашей хижине есть еще кто-нибудь?

— О да! Я поселился здесь не один. Со мной...

Прежде, чем мустанге? закончил свою речь, в воображении Луизы встал образ девушки ее лет, с бронзовым оттенком кожи, с миндалевидным разрезом глаз. Зубы у нее, должно быть, белее жемчуга, на щеках алый румянец, волосы, как хвост Кастро ("лошади — В. Б), бусы на шее, браслеты на ногах и руках, замысловато вышитая короткая юбочка, мокасины с бахромой на маленьких ножках. Таким представила себе Луиза второго обитателя хижины мустангера.



— Мой молочный брат очень общительный человек.

— Ваш молочный брат ?

(М.Рид "Всадник без головы").

Образное воображение тут явно предшествует логическим рассуждениям.

## ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ

Существенно, что в "красивых" текстах имеется значительное количество метафор и эпитетов со значением большой степени выраженности признака.

С детских лет она проявляла полную независимость. Ей свойственна была смелость, граничащая с безрассудством, едва ли можно было надеяться, что она посчитается с обычаями своей среды.

(М.Рил "Всадник без головы").

При этом нередко дается лишь указание на возможное поведение, а не характеристика совершенных действий.

Приведем основные группы с достаточно близкими значениями, которые мы обнаружили в упоминавшейся повести "Чучело":

'Необычный': интересная паутина, интереснейшие истории о разных людях, необыкновенное лицо, редкостные люди, особенный город, особенные люди, причудливые костюмы, сказочный дворец;

'Замечательный': замечательные истории; замечательный человек; чудная, восхитительная бабушка;

'Очень сильный', 'интенсивный': ошеломляющее впечатление, чудовищная история, предельная преданность.

Оценка в тексте представляет собой функционально-семантическую категорию, выражающую разные виды отношения высказывания и действительности, включающие не только логическую (интеллектуальную, рациональную) квалификацию сообщаемого, но и разные виды эмоциональной (иррациональной) оценки. В "красивых" текстах оценка является преимущественно эмоциональной. Логического здесь минимум.

Герои "красивого" текста ведут себя очень импульсивно, спонтанно, эмоционально. Их чувствам присуща быстрая переменчивость:

И наконец, веселая и оживленная она уехала. Но ее оживление было мимолетным. Приподнятое настроение, вызванное новизной впечатлений (! — В. Б.), исчезло. Снова она глубоко задумалась. И вдруг у нее мелькнула мысль (при том, что она задумалась, мысль приходит вдруг — В.Б.), которая обдала ее сердце мучительным холодом. Печаль, омрачившая ее лицо, была вызвана ... (тем, что — В.Б.) весь день Морис Джеральд был с ней только вежлив и корректен".

(М.Рид "Всадник без головы").

Причина для смены настроения самая простая: на героиню обратили недостаточно внимания.

Обычна смена настроения от печали к радости и от нее к досаде через внешнее выражение.

Казалось, ни ясное утро, ни пение птиц не радовали ее — тень печали лежала на прекрасном лице.

Из зарослей появился всадник.

Воображаю, как возмутились бы наши пуританские мамы (если бы героиня также ездил верхом — В. Б.). Ха-ха-ха! можно представить себе их ужас!

Но смех сразу оборвался. Выражение лица креолки мгновенно изменилось, словно кочующая тучка заволочла диск солнца. Но это не была грусть, которая перед этим омрачала лицо девушки, хотя, судя по внезапно побелевшим щекам, ею овладело не менее серьезное чувство. Тень набежала на лицо креолки. Эта тень была вызвана не удивлением, нет, — совсем

иным чувством, мыслью гораздо более неприятной "Неужели же, неужели это она?"

(М Рид "Всадник без головы").

Быстрая смена эмоций мотивируется как происходящими вокруг событиями, так и "чисто внутренним" состоянием персонажа:

Пока больной чувствовал, что ему грозит смерть, он был как будто мягче к окружающим. Но это длилось недолго. Как только Кохаун почувствовал, что начинает выздоравливать, к нему сразу вернулась вся его дикая необузданность, усиленная горьким сознанием недавнего поражения (во время дуэли — В. Б.).

(М.Рид "Всадник без головы").

Сами мысли героев "красивых" текстов достаточно размыты. У мустангера было три мысли — вернее, три чувства, когда он следил за этим прыжком (героини — В.Б). Первое из них изумление, второе — преклонение, третье не так просто было определить. Оно зародилось, когда прозвучали слова: "Мой мустанг мне слишком дорог" (а он был подарен ей мустангером — В. Б.).

(М Рид "Всадник без головы").

В целом, чувства и эмоции героев группируются вокруг нескольких смыслов, одно из них — беспокойство: (ужас, тревога, волнение. озабоченность, беспокойство, замешательство, рассеянность, недоумение, растерянность, задумчивость, колебания). Этому противостоит 'спокойствие', которого гораздо меньше и которое очень показное. Очень близко к нему 'изумление' (удивление, интерес, подозрение. любопытство, озадаченность, изумление). Отдельно стоит 'обида' (досада, обида, стыд, стыдно, позорный). Гораздо меньше положи гельных эмоций типа 'уверенность' (самообладание, уверенность. верить, уверенный, бодрость, надежда).

## **ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА**

Огромное внимание в "красивых" текстах уделяется частям тела человека. Трудно назвать такую часть тела, которая бы не упоминалась в них.

Вот примеры из повести Железнякова "Чучело": лицо покрылось бледностью, и голова упала на грудь; он обнял ее за шею; она закрыла лицо руками; подняла глаза, вскинула брови; распустила волосы; надул губы: щеки покраснели; у нее был приоткрыт рот и дрожали губы; она махнула рукой; сжала пальцы, ладонь; толкнул в грудь; повернулась спиной; он упал на колени у ее ног; он бежал, сверкая пятками.

Для автора большое значение имеет пластика персонажа, его телодвижения, жесты, мимика. В целом уровень внешней выраженности эмоции — ведущий для "красивого" текста.

## **ТАИНСТВЕННАЯ БОЛЕЗНЬ**

Одним из способов обратить на себя внимание у истероида является какая-нибудь болезнь. Таинственной болезнью нередко страдают прежде всего героини "красивых" текстов. Это может быть и амнезия в результате автокатастрофы (с этого начинается бразильский телесериал "Никто кроме тебя" — "Ti o nadie", 1993).

## **ДЕНЬГИ**

В "красивых" текстах деньги приходят неожиданно. Так, Пип из романа Ч.Диккенса "Большие надежды" постоянно жалуется на тупое однообразное существование. Неожиданно он получает крупные средства для того, чтобы получить воспитание, соответствующее джентльмену.

Героини тут не любят жадных, но сами денег зарабатывать не умеют.

## **ЧУЖАЯ РЕЧЬ**

Спонтанность, порывистость и противоречивость чувств героини словно требуют и

обсуждения, и осуждения со стороны окружающих. Само сознание героини словно наполнено другими людьми, что проявляется в частности в постоянной имитации, передразнивании, пересказе речи других лиц.

Повествование в "красивых" текстах при этом нередко ведется от лица героини в форме воспоминания о произошедших с ней событиях. В кинофильмах этого типа герой (героиня) комментирует происходящее с ним (ней) в сторону, как это бывает иногда на театральной сцене. Такое комментирование создает эффект театральности и эффект присутствия столь необходимого им зрителя.

## РОДСТВЕННИКИ

Эта же несамодостаточность приводит и к тому, что у героини "красивых" текстов есть сестры, братья, кузины, дяди, тети, бабушки, дальние родственники, подруги, и, конечно, недоброжелатели

## СТРАДАНИЯ

Героиня часто испытывает унижения, страдания. По ходу развития сюжета ее оскорбляют, издеваются над ней. И она, естественно чувствует себя несчастной, страдающей, гонимой.

Одним из немногих русских писателей, писавших "красивые" тексты, был Н.С.Лесков. О его поведении (как человеческом, так и писательском) Д.С.Лихачев сказал, что "он был оскорблен и оскорблял сам", что вполне укладывается в модель поведения истероидной личности.

Герой "Левши" — неубранный (плохо одетый) и в пыли тульский мастер становится известным государю за то, что смог подковать блоху. Попадая в Лондон, он также оказывается там в центре внимания. По возвращении без тугамента (без документа-паспорта) в Россию, он как неведомого сословия оказывается ограбленным и избитым и умирает в коридоре больницы. Фрейм незнатного рода, но благородный человек страдает от оскорблений' проявляется в этом тексте в полной мере.

Как правило, с героиней происходят трагические события, которые меняют ее (его) жизнь в худшую сторону (автомобильная катастрофа в начале карьеры Клайда Гриффитса из "Американской трагедии" Драйзера; попадание в плен путников дилижанса в повести Мопассана "Пышка").

Но иногда они могут и улучшать положение (заболевание певицы, вместо которой выступает, к примеру, героиня кинофильма "Мое последнее танго" — частое начало оперетт).

Манерности поведения героини сопутствует провокационность ее сексуального поведения. Быстрая перемена настроения не позволяет ей, однако, оставаться последовательной, а лишь превращает в ее сознании истолкование адекватной (для мужчины) реакции как домогательства и преследования.

Мало кто из читателей данной книги, прочитав нижеследующий отрывок, сможет угадать его автора.

Мадемуазель, — обратился к ней чрезвычайно почтительным тоном Роден, — вы, несомненно, обманываете меня, представившись мне как ищущая место служанки. Это никак не вяжется ни с вашим прекрасным сложением, ни с вашей нежной кожей, ни с вашими сияющими глазами, ни с вашими великолепными волосами. Ваша безупречная манера общения, безусловно, превосходит то, что необходимо особам идущим в услужение. Нет, мадемуазель, столь щедро одаренная природой, вы не можете быть жертвой роковых обстоятельств, вы не из тех, кому пристало выслушивать приказания, скорее я могу ждать от вас распоряжений и с готовностью исполнить их.



Несмотря на явную принадлежность к "красивому" тексту, такому же первый взгляд нежному и романтичному, данный отрывок взят из романа Донасьена Альфонса Франсуа де Сада "Новая Жюстина". Не рассматривая в целом вопрос об эротике в литературе (Бутенко 1997, 114), отметим, что тексты маркиза де Сада носят явно эпатажный характер.

## **ЖИВОТНЫЕ**

Помимо того, что в "красивых" текстах присутствует много животных, достаточно обычным для речевого поведения его персонажей является сравнение людей с животными:

Перескочив через овраг, они с мустангером поскакали рядышком;  
совсем спокойно, как два барашка.

(М.Рид "Всадник без головы").

Пажи, нарядные, словно бабочки, ...

(Твен "Принц и нищий").

По коридорам пронеслось пчелиное жужжанье:

— Принц! Смотрите, принц идет\

(Твен "Принц и нищий").

К тому же часто встречается использование названия животных в качестве оскорбления человека.

— Собака! — свирепо прошипел "благородный южанин". — Проклятая ирландская собака! Я отправлю тебя (обращается он к мустангеру — В. Б.) выть в твою конуру! Я...

Достав нож, он швырнул его в противоположный угол и сказал:

— Для этой расфуфыренной птицы он мне не нужен — я покончу с ним (с мустангером — В. Б.) первым же выстрелом.

(М.Рид "Всадник без головы").

Объяснения тому, что сравнение с животными особенно часто именно в "красивых" текстах, в психиатрической литературе мы не нашли.

При том, что в мире "красивых" текстов вообще очень большая населенность животными, автор нередко выбирает тему, связанную с ними и местами их обитания.

По опушкам лесных зарослей скрывается тощий тexasский волк, одинокий и молчаливый, а его сородич, трусливый койот, рыщет на открытой равнине с целой стаей своих собратьев. В этой же прерии где рыщут свирепые хищники, на ее сочных пастбищах пасется самое благородное и прекрасное из всех животных, самый умный из всех четвероногих друзей человека — лошадь. Здесь живет она, дикая и свободная, не знающая капризов человека... Но даже в этих заповедных местах ее не оставляют в покое. Человек охотится за ней и укрощает ее.

(М.Рид "Всадник без головы").

Подобные характеристики применяются как к животным, так и к людям.

## **ЦВЕТ**

В "красивых" текстах высока частотность слов с обозначением цвета предмета.

Так, в повести "Чучело" очень частотны светлые тона (светлое тельно, светлая фигура, белые глаза, заяка беленький, белая стена); очень светлые (прозрачно-белая рубашка, шрам на щеке вспыхнул ослепительно-белой полосой, ослепительно-светлая фигура, ослепительно-полые мундиры); и близкие к нему (золотые горы, сапоги с золотыми и серебряными шпорами, королева с раззолоченного трона, сверкающие диадемы). Часто упоминается красный цвет и его оттенки (ярко-красные угли, ярко-красные пятна на лице, красноватые лучи солнца, красновато-синий цвет неба, новое красивое-красивое розовое платье, серовато-розовый цвет угасающего дня).

Другие цвета встречаются реже (синие глаза, мерцающе-синие угли, зеленая кошка). В целом же во всем тексте видение мира цветное (веселая, нарядная толпа; веселые, многоцветно раскрашенные домики). Именно это — яркость, нетусклость предметов — является

отличительной чертой колористики "красивых" текстов.

(На стойке — В. Б.) красуются полочки, уставленные графинами и бутылочками, содержащими жидкость не только всех цветов радуги, но всевозможных их сочетаний.

(М.Рид "Всадник без головы").

Скорее всего эту функцию яркости выполняют и прилагательные с семой 'блестящий' и даже 'свет', характерные прежде всего для "светлых" текстов:

Лед, вино и вода, переливаясь из стакана в стакан, искрятся и создают что-то вроде радужного сияния за его плечами или же ореол, окружающий его напыщенную голову.

(М.Рид "Всадник без головы").

Он был под огнем двадцати прекрасных глаз — некоторые из них сияли, как звезды. Вспомните, что среди них были глаза Луизы Пойндесктер. ч едва ли вы будете удивляться желанию мустангера блеснуть.

(М.Рид "Всадник без головы").

Что касается реализации таких категорий, как 'время' и 'пространство', то о них можно сказать следующее.

## **ПРОСТРАНСТВО**

События в "красивом" тексте происходят, как правило, в двух местах — в красивом {замок, вилла, курорт) и/или некрасивом (хижина, провинция, маленький городок).

Особенно большое место уделяется зданию. Это и общее наименование: здание, усадьба, форт, жилище, хижина, замок, король, каземат, постройка, архитектура, казарма, крепость, поместье, квартира, монастырь, гостиница, таверна, клуб, биржа, чющадь, кабачок, бар, гарнизон, бивуак, палатка. И название частей дома: навес, крыша, мебель, пол, утварь, кухонный, двор, порог, фундамент, фасад, труба, фонтан, стиль архитектурный, расположение. И описание того, что внутри дома: лестница, коридор, столовая, гостиная, мозаика (мозаичный), помещение, буфет, стойка, полочки, внутри. И описание комнаты: табурет, ковер, кровать, стол, постель, полка, сундучок, подстилка, сиденье, одеяло, кресло, зеркало, диван, обстановка, убранство.

Вспомнив о том, что З.Фрейд называл "женской комнатой", отметим, что важное место в "красивом" тексте занимает преграда, ограда, ограждение, ловушка, вход, дверь, решетка, ограда, парапет, стена, ворота, загон, жерди, изгородь, овраг; используются глаголы окаймлять, окружать.. По-видимому, это выполняет функцию социального запрета на импульсивные действия.

Так, несчастного принца сразу отбросили за ограду, куда он потом с трудом попадает (Твен "Принц и нищий"), "Том Сойер" начинается с покраски забора. Мустангер окружает себя от змей веревкой (М.Рид "Всадник без головы").

Существенно также отметить, что, когда героиня перемещается в пространстве, акцент делается не на движении, а на изменении ее социального статуса (напр., при ее переезде из столицы в провинцию или наоборот). Говоря метафорически, основное измерение "текстового" пространства "красивого" текста — это ситуация. Она, в свою очередь, либо необычная, либо трагическая.

## **ВРЕМЯ**

Изменения во времени в "красивом" тексте не акцентируются. Даже если события отделены временными промежутками ("Прошло А лет"), то акцент делается не на этом, а на изменении психологического статуса героини, либо упоминается, что она повзрослела, либо говорится, что все это время глубоко страдала. Тем самым, "текстовое" время "красивого" текста — это время волнений, переживаний и страданий героини. Обычно время определяется как промежуток между разными состояниями объекта. В "красивом" тексте — это промежуток между разными психологическими состояниями субъекта ("Возникшие было у него подозрения,

для которых, надо сказать, имелись основания, начали рассеиваться" — М.Рид "Всадник без головы"). И все события текста развиваются на основе тех эмоций, которые героиня переживает.

Итак, реальное время как бы стоит; пространство находится как бы за окном поезда, в котором едет героиня. Образно говоря, в "красивом" тексте присутствует пространство не протяженности, а пространство эмоций, и время не внешних изменений, а субъективных переживаний.

### **7.3. СТИЛЬ КРАСИВЫХ ТЕКСТОВ**

Стиль "красивых" текстов приподнятый, изысканный и нарочито красивый; он словно копирует устную возбужденную речь истерички, полную инверсии.

### **7.4. ЖАНРЫ**

Говорить о том, что тот или иной текст написан в определенном жанре только потому, что такой жанр существует, тавтологично. На самом деле автор выбирает ту жанровую форму, которая соответствует его типу образного мышления. Эти жанровые формы — типы текста — в свою очередь, обусловлены определенным типом сознания, который проявляется наиболее полно именно в этом жанре. Тем самым, имеющиеся когнитивные ниши заполняются соответствующими текстами.

"Красивые" тексты, занимая свое особое место в культуре, очень часто составляют основу для театральных постановок и киносценариев, особенно для оперетт и водевилей. Они широко представлены в "мыльных операх" и индийских кинофильмах. В публицистике "красивые" тексты существуют преимущественно в жанре рецензий на театральные постановки и репортажей с художественных выставок, с конкурсов красоты, с показов мод. И, конечно же, их много в художественной литературе. Это всевозможные "душещипательные" романы, написанные женщинами и для женщин (Белянин 1996).

## **ГЛАВА ВОСЬМАЯ "СЛОЖНЫЕ" ТЕКСТЫ**

Из числа литературных текстов следует особо выделить тексты, характеризующиеся усложненностью семантики и синтаксиса. По нашей гипотезе они обусловлены шизоидностью, которая сама по себе не создает эмоциональные художественные тексты. Шизоидность — это тот радикал, который включает в себя иные акцентуации. Поэтому правильнее было бы их включить в число "смешанных", но поскольку они требуют особого рассмотрения, опишем их отдельно.

"Сложные" тексты по своему содержанию направлены на описание теоретических положений, концепций и теорий, которые не могут быть проверены на практике. Они встречаются достаточно часто в сфере науки (прежде всего, в философии и логике). Кроме того, многие тексты, написанные в жанре научной фантастики, также являются "сложными".

### **8.1. НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА**

Своим возникновением научная фантастика как жанр художественной литературы обязана связи с наукой как логической формой постижения мира<sup>1</sup>. В частности, Р.Нудельман пишет: "Фантастическая гипотеза по природе своей — логическая конструкция, квазинаучное допущение, и как таковое оно допускает и предполагает именно логическое свое развитие путем надстройки и все большего усложнения (sic! — В. Б.) исходной идеи и последующих вариантов. Фантастические идеи, — продолжает он, — играют в фантастике ту же роль, что в науке ее методы, и имеют сходную природу. Вот почему так сходны пути их развития" (Нудельман 1970, 8).

! В английском наименовании этого жанра также сохранилась связь с наукой — science fiction, что значит дословно "научный вымысел".

Иногда в научной фантастике события разворачиваются в двух плоскостях — в

плоскости мира, как бы более реального, и мира, как бы более вымышленного. Причем, между ними возможен взаимопереход<sup>1</sup>.

Рассмотрим в качестве примера рассказ Р.Бредбери "И грянул гром". В нем описывается, как во время путешествия группы экскурсантов на машине времени в далекое прошлое оказалась раздавленной бабочка. В результате этого произошли такие изменения, которые привели к смене политического режима (в сторону диктатуры) в том времени, откуда отправились путешественники. В этом рассказе налицо существование двух планов. Первый план: имеющаяся в данный момент (художественного времени) определенная политическая ситуация. Второй план: некогда существовавший и доступный благодаря машине времени мир прошлого.

В "Пикнике на обочине" братьев Стругацких каждое столкновение Сталкера с каждым новым проявлением внеземной цивилизации происходит по своим правилам подобно тому, как в шахматах за каждой фигурой закреплен свой ход.

Разнообразие тем, к которым обращается научная фантастика, не позволяет достаточно полно описать закономерности структурного построения этих текстов. Отметим лишь несколько моментов, касающихся преимущественно построения второго — вымышленного — плана.

Как правило, второй план текстов — это мир, который "на порядок" выше обычного, это второй этаж по отношению к первому — традиционному. В частности, в научно-фантастических текстах встречается описание сверхвысоких или подземных городов, транспорта со сверхвысокими скоростями, сочетающего в себе достоинства нескольких привычных нам видов (летающие машины, атомные такси, безрельсовые поезда и т.п.2), роботов, обладающих человеческими способностями и др.

Вектор оценки подобных явлений может быть повернут не только в сторону положительных, но и отрицательных социальных последствий. В этом случае изображаемый в научной фантастике мир "на порядок" хуже обычного: техника выходит из-под контроля человека, загоняет супергород под землю, роботы поработают людей, человека подавляет урбанизация (С.Лем "Возвра-

---

1 В свое время мы сравнили эту ситуацию с изобретенными в 80-е годы трехмерными, где в случае угрозы фигуре на доске ее можно переводит!, в третье измерение (Белянин 1988,109)

2 В значительной степени это характерно для "фантастики ближнего предела", получившей в советской литературе особое распространение и 50-е гг.

---

щение со звезд") и т.д. Реальный мир оказывается деформированным, существующие особенности современного социального уклада доведены до предела, до своей противоположности.

Особенностью мира "второго этажа" является его внепространственность. Действие может происходить в параллельных пространствах, пространств много, или они существуют в разных плоскостях. (Р.Силверберг "Тихий вкрадчивый голос": Кэррол "Алиса в стране чудес", "Алиса в Зазеркалье", Д.Финней "Меж двух времен"). Другой мир существует словно сам по себе.

В научной фантастике может существовать и третий план ("этаж"), особенностью которого является его деформированность во времени. Можно предположить, что у автора, говоря словами Кэррола, возникает "состояние своего рода транса, когда человек, вернее, его нематериальная сущность, не осознавая окружающего и будучи погружена в сон, перемещается в действительном мире или в Волшебной стране и осознает присутствие фей" (цит. по: Падни 1982, 128).

Время в "сложных" научно-фантастических текстах останавливается (Уэллс "Чудесные таблетки"), повторяется (Ф.Пол "Туннель под миром"), замедляет или убыстряет свой бег (Ф.Колупаев "Качели отшельника"), коллапсирует, а прошлое может идти навстречу

настоящему (см. линию А-Януса и У-Януса в повести А. и Б.Стругацких "Понедельник начинается в субботу").

Если на "втором этаже" перемещение во времени происходит с помощью техники, то на "третьем этаже" — с помощью мысли ("Меж двух времен" Финнея). Возникает так называемая "фантастика внутреннего ландшафта", в текстах появляется упоминание о телепатии, телекинезе и прочих "гипотетических способностях" (см. Гаков 1980, 42 и др.). Форма перестает сковывать содержание, сознание становится бестелесным ("Космическая одиссея 2001" А.Кларка) или свободно меняет тело ("Обмен разумов" Р.Шекли), "выворачиваются наизнанку" глубины подсознания ("Солярис" С.Лема; "Пикник на обочине" А. и Б.Стругацких), возникает мир "чистого разума". В разреженном мире чистых идей и существует "сложный" научно-фантастический текст.

В плане социологии чтения интересно отметить, что опубликованный и 70-е годы в СССР роман А.Кларка "Космическая одиссея 2001" в русском издании не имел авторского завершения. Дело в том, что советских издателей смутило присутствие в конце романа "высшего космического разума", который не имеет вещественной оболочки и представляет собой чистую энергетическую "субстанцию", свободно перемещающуюся в пространстве. "Последние страницы романа, — объяснял известный советский фантаст И-А-Ефремов, — совершенно чужды ... реалистичной атмосфере романа (и это о жанре фантастики! — В.Б.), не согласуются с собственным, вполне научным мировоззрением Кларка, что и вызвало отсечение (! — В. Б.) их в русском переводе" (Ефремов 1970, 332-333).

Для "сложных" текстов характерно стремление к использованию знаков, символов, иероглифов. Можно провести параллели литературы с другими видами искусства. Так, к примеру, художник В.Кандинский говорил о треугольниках как об "абсолютных духовных сущностях", аналогичное писали о квадратах К.Малевич и П.Мондриан о прямых углах (Можнягун 1974, 107). В литературе Г.Гессе описывает особую игру с особыми правилами ("Игра в бисер"), Дж. Стейнбек обращается к символике дзен-буддизма ("Девять рассказов"), Дж.Джойс — к древней мифологии ("Улисс"), вводит свои символы В.Хлебников:

Эль — это легкие Лели Точек возвышенный ливень. Эль — это луч весовой. Воткнутый в площадь ладьи Нить ливня ч лужа Эль — путь точки с высоты, Остановленный широкой Плоскостью.

(Хлебников, "Слово об Эль").

В этой связи интересным представляется анализ лексического уровня научно-фантастических текстов. Проведенный анализ показал, что чем "фантастичнее" ("сложнее") такой текст, тем дальше находятся его лексические элементы от норм смысловой сочетаемости.

Приведем пример, взятый из рассказа Р.Силверберга "Тихий вкрадчивый голос". Герой рассказа Робертсон приобрел шкатулку, которая подсказывала ему наиболее вероятный исход того или иного события и позволяла неоднократно избегать смерти и разорения. Явившийся из будущего пришелец пытается объяснить ему назначение предмета: "Вариостат миновал один дехрониксный интервал и был утерян в Ригфорре в 7-68/8 абсолютного времени. Он описал внепространственную кривую, которая вернула его в континуум, в девятое августа по местному исчислению. В цепи события вы были первым, кто послушался совета вариостата, а потому все ваши поступки с того момента до настоящего времени образуют несомненный и все расширяющийся противотемпор, который следует отрегулировать. Я создам дехрониксный интервал, перенесу сначала вариостат, а затем и век по вселенской трубе к моменту приобретения и помогу вам вернуться в положенную фазу. Этим делом лучше заняться безотлагательно, иначе противотемпор будет расширяться." Затем пришелец возвращает героя в прошлое и тем самым ликвидирует результаты изменения, произведенных с помощью шкатулки-вариостата.

Создавая такого рода неологизмы, фантасты словно следуют совету автора абсурдистских пьес С.Беккета. "Писатели должны следовать примеру художников и



композиторов, отказываясь от буквальных значений и разрешая поверхностям слов растворяться" (цит. по: Rabinovitz 1985, 317).

Согласно развиваемой здесь концепции, склонность к неологизмам, в основе которых лежит вычленение разных основ, агглютинация их в одно слово или переименование устоявшегося значения, имеет психологическую основу, схожую с той, которая имеет место при расщеплении сознания (шизофрении). Высказанное положение подтверждается также результатами исследований Р.М.Фрумкиной, согласно которым появление необычных слов в тексте вызывается аутизмом автора (Фрумкина 1981, 225).

При исследовании границ "образа тела" было выявлено, что при шизофрении "иногда наблюдается размытие или даже исчезновение ощущаемых границ тела и смещение событий, которые происходят внутри и вне физических границ тела" (Fisher, Clivtiand 1968).

Как отмечают специалисты, при шизофрении наблюдаются отгороженность личности от внешней жизни (аутизм), преобладание холодной, рассудочной оценки действительности, склонность к символической форме мышления (Критская и др. 1991).

В.В.Налимов, приводит следующий диалог из "Звездных дневников Иона Тихого" Лема, который должен был бы прояснить значение слов сепульки, сепулькарий и сепуление:

Герой, оказавшись на планете Интеропия, заинтересовался назначением предмета по названию сепулька и зашел в магазин с рекламой сепулек.

"Я подошел к прилавку и с наигранным безразличием спросил сепульку.

— Для какого сепулькария?— поинтересовался продавец, снимаясь со своей вешалки.

— Ну, для какого... Для обычного, — ответил я.

— Как для обычного? — удивился он. — Мы держим только сепучьки с присвистом. .

— Вот и дайте одну...

— А где у вас щересь ?

— Э, мгм... Я не захватил с собой...

— Но как же вы возьмете ее без жены?— произнес продавец, в упор посмотрев на меня.

Он медленно мутнел.

— У меня нет жены, — воскликнул я неосторожно.

— У вас... нет... жены?!— пробормотал почерневший продавец, глядя на меня с ужасом.

— И вы хотите сепульку?.. Без жены?.. Он дрожал всем телом".

Комментируя этот диалог. Налимов пишет, что "пространный и логически правильно построенный текст оказывается недостаточным для понимания смысла чуждого нам слова. — Как математик, он поясняет: — В нашем распоряжении нет того множества смысловых значений, на котором можно было бы построить функцию распределения. Мы не можем не только понять, но даже смутно уловить смысл слова. Логически нормальное его употребление еще не раскрывает его смысл" (Налимов 1974, 103).

Символы в "сложном" тексте "олицетворяют нечто такое, что иным путем, помимо символов, не может быть выражено" (Философский 1961, 530) и тем самым может быть понятно только через символ. Получается замкнутый круг, замкнутое само на себя мышление, которое "посылает сообщение самому себе" (Фрумкина 1981, 225). Это вполне укладывается в результаты исследований психологических особенностей писателей-фантастов (Белянин 1989; Drevdahl, Cattell 1958).

## 8.2. КОНКРЕТНАЯ ПОЭЗИЯ

К "сложным" следует отнести и произведения в жанре так называемой конкретной поэзии:

eyeeye

(Можно перевести как ГЛЙЗалг)

(Aram Saroyan. Anthology , p 8X)

Или:

schoenberg Schoenberg Schoenberg Schoenberg Schoenberg Schoenberg Schoenberg  
SCHOENBERg SCHOENBERg SCHOENBERg SCHOENBERg SCHOENBERg SCHOENBERg SCHOENBERg

(Johu Shakley)

Или



(Pedro Xisto "a logogram. ZEN", там же, 327)

А вот как мысль о возможности свободного обращения со словом представлена в известном диалоге Шалтая Болтая:

— Когда я беру слово, оно означает то, что я хочу, не больше и не меньше, — сказал Шалтай презрительно.

— Вопрос в том, подчинится ли оно вам, — сказала Алиса.

— Вопрос в том, кто из нас здесь хозяин, — сказал Шалтай-Болтай.

— Вот в чем вопрос!

(Кэррол "Алиса в Зазеркалье")

Вяч. Иванов, рассматривая процесс усвоения речи ребенком, пишет, что "на раннем этапе усвоения родного языка ребенок еще не знает значений подавляющего большинства слов, но быстро выучивается их свободному грамматическому соединению" (Иванов 1978, 45). Исследователь полагает, что в сказку "Алиса в стране чудес" Кэррола подобные "грамматически правильные, но неосмысленные тексты" проникли именно под влиянием детской речи. Вслед за этим Иванов пишет, что сходными оказываются и высказывания при некоторых формах нарушения мышления, в частности, шизофрении (там же).

Приведем еще один пример из сказки Л.Кэррола:

Варькалось Хливкие шорькч ПырЯлись по наве И хрюкотали зечюкч. Как мюмзикч в мове

("Алиса в Зазеркалье")

Дальше следует комментарий, объясняющий, что, к примеру, хливкие — это хлипкие и ловкие, а шорьки — это помесь хорька, ящерицы и штопора (там же). "Понимаешь, — говорит Шалтай Алисе, ~ это слово (хливкие — В.Б.), как бумажник. Раскроешь, а там два отделения! Так и тут — это слово раскладывается на два" (там же).

Трудно не увидеть аналогии между отмеченными лингвистическими особенностями "сложных" текстов и упоминаемыми состояниями сознания при шизоидной акцентуации.

## ГЛАВА ДЕВЯТАЯ ТЕМА И СТИЛЬ

Построенная типология позволяет увидеть соответствие темы произведения и его психологического стиля.

Примем определение темы как "воспроизведения тех явлений, к художественному познанию которых стремится автор" (Тимофеев 1971, 40). Представляя собой "материальное (Stoff) и идейное (Problem) содержание произведения" (Шор 1927, 133), тема порой неразрывно связана со своим воплощением, с определенной эмоционально-смысловой доминантой.

В рамках нашей типологии существует определенная связь типа текста с наиболее часто описываемой ими темой:

"светлые" тексты описывают, как правило, природу, посвящены религии;

"активные" — политику, борьбу за идеалы, нравственные проблемы;

"веселые" — путешествия и приключения; по жанрам это музыкальные комедии и марши;

"красивые" — необычные события, происходящие с героиней;

жанры мелодрамы и оперетты;

"темные" — борьбу за существование; экзистенциальные ситуации; жанры детектива, страшилки, фильмов ужасов;

"печальные" — старость и воспоминания о молодости.

Следует отметить, что само по себе обращение, например, к теме смерти, еще не означает принадлежности текста к "печальному" типу. Так, публицистическая статья о кладбище может быть посвящена роли кладбищ в культуре как памятников архитектуры и, тем самым, быть "светлым" текстом, а повесть Д.Каледина "Смирненное кладбище" является "темной" по эмоционально-смысловой доминанте. Тем самым, архетипическое понятие 'смерть' (см. Лотман 1994а) получает разную реализацию в разных по эмоционально-смысловой доминанте текстах (Белянин 1996).

Аналогичным образом, наличие в тексте лишь одного семантического компонента 'предательство' не делает его "активным".

К примеру, в повести "Чучело" (Железняков) Лену Бессольцев\ одноклассники считают предательницей, полагая, что это она рас сказала учительнице об их побеге с урока в кино. Но и финал повести (раскрытие тайны родства), и отсутствие других компонентов "активного" текста (иными словами — все лексическое наполнение повести) свидетельствуют в пользу его отнесения к "красивым" текстам.

В повести "Что сказал покойник" (Хмелевская) один из друзей героини преследует ее и предает бандитам. Но этот семантический компонент так и остается "проходным" моментом, не влияя на эмоционально-смысловую доминанту текста (он однозначно остается "веселым", а не "активным").

Упоминание в тексте о маленьком росте персонажа также не является однозначным указанием на принадлежность текста к "темным". Так, в аннотации к книге Линдгрэн "Мальши и Карлсон, который живет на крыше" сказано, что это "веселая (sic! — В. Б.) книжка о мальчике из Стокгольма, по прозвищу Малыш, и о его необыкновенном друге Карлсоне, который живет на крыше в собственном маленьком домике". Повесть эта является "веселой", а не "темной".

Следовательно, анализ литературного произведения по эмоционально-смысловой доминанте предполагает рассмотрение текста на разных уровнях в совокупности ряда его составляющих. Кроме того, предлагаемая нами концепция эмоционально-смысловой доминанты позволяет решить проблему дифференциации и атрибуции текстов, написанных на один сюжет (см. Виноградов 1963).

Проведенный психолингвистический анализ позволяет сделать вывод о том, что в целом в "смешанных" текстах наблюдаются достаточно закономерные сочетания разных типов сознания. Для них характерно определенное сочетание лексических единиц психологически разнородной семантики, пересечение семантических полей и диффузность структурных моделей, которые существуют в "чистом" виде в текстах, созданных в рамках одной эмоционально-смысловой доминанты.

Иными словами, если некоторые художественные произведения являются выражением какого-либо одного состояния, концентрируют в себе какое-то одно мироощущение, то во многих произведениях представлено несколько подходов к одному и тому же явлению, описываются разные фрагменты действительности, присутствуют разные позиции. В них также можно выявить определенные, вполне закономерные сочетания разных типов сознания и разных типов семантических и вербальных структур.

## **ПРОСТРАНСТВО**

Строя типологию текстов, мы каждый раз исходили из особенностей данного типа произведений, не пытаясь привести каждый текст к одному общему основанию. Однако предлагаемая типология допускает и такой подход, при котором классификация проводится по единым критериям.

В частности, представляется возможным сопоставление выведенных здесь типов текстов

по роли, которую в них играют те или иные категории сознания. В применении к названным типам текстов можно указать, что в них по-разному описываются время и пространство.

Так, например, в "активном" тексте герой, как правило, действует в расширяющемся пространстве, распространяя свои идеи на все большие территории. С легкостью перемещается в пространстве — путешествует — герой "веселого" текста. В "темных" же текстах, напротив, все действия происходят, как правило, в замкнутом пространстве, которое к тому же сужается вокруг героя.

Природа тоже по-разному представлена в разных типах сознания. Если для "темных" текстов важным символом природы является Луна, то для "веселых" — это солнце.

Орленок. Орленок, взлети выше солнца...

Солнечный круг...

Пусть всегда будет солнце...

В том крае, где солнца восход, растет пальма, к которой стремится сосна из "печального" стихотворения "Пальма" (Лермонтова).

Как считают А.Ж.Греймас и Ж.Курте, анализ пространственной организации нарративной схемы "побуждает рассматривать использование пространства как относительно самостоятельную составную часть дискурсивных структур" (Семиотика 1983, 541).

### 9.2. ВРЕМЯ

Время, наряду с пространством, является не только формой бытия и мышления, но и категорией поэтики в художественном тексте. В зависимости от типа текста мы можем увидеть разное воплощение этой категории.

Так, например, в "светлом" тексте действие не ограничено временем. оно как бы не имеет значения и конца, оно "предстает во всей своей реальной бесконечности, "космогоничности" (Драгомирецкая 1974. 51). Дела и помыслы героя "активного" текста устремлены и будущее. В "печальных" настоящее противопоставляется прошлому. или в них есть только время, которое отпущено для жизни, и поэтому оно быстро кончается: будущего в них нет. В "веселых" текстах за условную единицу художественного времени одновременно в разных местах может происходить несколько разных событий, а в "сложных" текстах время, как правило, либо отсутствует (например, в утопии), либо смещается, прерывается, движется в разных направлениях и с разными скоростями (на этом построены все сюжеты, связанные с путешествиями во времени в научной фантастике).

Можно увидеть и определенные закономерности в появлении и описании времени дня в разных типах текстов.

Тип текста	Врем; > суток					
	рассвет	утро	день	вечер	сумерки	ночь
"красивый"	+	+				
"веселый"	+	+				
"светлый"	+	+	+			
"печальный"	+				+	+
"темный"				+	+	+

К примеру, в "печально-веселой" сказке Е.Шварца "Сказка о потерянном времени" герои (неожиданно постаревшие два мальчика, две девочки и их собака) должны передвинуть стрелки часов до заката. Все действие происходит в течение светлого времени дня.

Совершенно очевидно, что на одну и ту же тему можно написать разные по психологическому содержанию тексты. Рассмотрим некоторые примеры.

### 9.3. АНТИУТОПИЯ

Среди многих антиутопий имеются тексты, где герои неожиданно оказывается в

совершенно необычной для него и враждебной ситуации. Но при всей схожести сюжета и даже деталей такие тексты могут иметь разное психологическое наполнение.

В научно-фантастическом рассказе Ф.Пола "Туннель под миром" речь идет о городе, уничтоженном при опасном научном эксперименте. Жители города вынуждены проживать многократно один и тот же день, забывая об этом с наступлением ночи, для того, чтобы служить объектами рекламных агентств. Текст явно "темный". В других "темных" текстах типа "1984" Оруэлла или фильме "Бразилия", "Total Recall" или "Город Зеро" (К.Шахназаров) есть совмещение предметов из разных времен, но везде речь идет о зомбировании и других опасных экспериментах над людьми.

В фильме же "Новые амазонки", где героини также попадают в замкнутый мир, это мир женщин, которые хотят любви. Героини любят и выпутываются из разных ситуаций. Этот текст явно "веселый"

В кинофильме "Будем жить" (реж. М.Шаевич) необычная ситуация — это загробный мир. Текст (герой полюбил африканку, которая тоже умерла и является к нему в этот мир) явно депрессивный. т.е. "печальный" (чем напоминает "Наш городок" Уайлдера).

### 9.4. НЕСКОЛЬКО ПЕРЕВОДОВ ОДНОГО ТЕКСТА

В речевой культуре имеются разные переводы одного и того же текста. Например, это русские детский и взрослый варианты "Путешествий Гулливера" Свифта и "Приключений Робинзона Крузо" Д.Дефо.

Немало и пересказов (а не переводов) одного и того же текста:

А.Н.Толстой "Золотой ключик, или приключения Буратино" (К.Коллоди "Pinocchio"), К.Чуковский "Доктор Айболит" (G.Lofting "Doctor Dooliti"); Л.Лагин "Старик Хоттабыч" (Ф.Энштейн "Медный кувшин").

Перевод является составной частью большого класса явлений, которые В.В.Виноградов назвал "вариантными формами воплощения того же замысла" (Виноградов 1959). К этому классу можно отнести литературные "переделки и подделки" (там же), произведения, созданные на основе одного сюжета (Виноградов 1963), новые произведения, созданные на основе иноязычных оригиналов, но не являющиеся переводами (Петровский 1986), а также переводы одного текста на разные языки, выполненные в разные исторические периоды (Борхес 1993).

Только стилистическая, литературоведческая или лингвистическая интерпретация таких явлений, возможно, позволяет ответить на многие вопросы, связанные с их жанровой принадлежностью и функционированием в общем контексте определенной культуры. Однако она не раскрывает полностью причины их появления. Важную роль здесь играет именно личность переводчика, понимаемая как "относительно устойчивая совокупность психических свойств" (Психологический 1996, 175).

Поэтому разные переводы одного и того же текста позволяют определить специфику когнитивной и эмоциональной сферы, и также его субъективное отношение к миру, а следовательно и к тексту самого переводчика.

Исследование В.Г.Красильниковой (1998) показывает, что эмоционально-смысловая доминанта художественного текста при переводе может искажаться, в соответствии с чем изменяются и некоторые семантические параметры текста. Причиной искажения эмоционально-смысловой доминанты текста при переводе, по ее мнению, служат различия в некоторых аспектах "картин мира" автора текста и переводчика.

Исходя из этого отношения перекодирования применительно к акту двуязычной коммуникации можно рассматривать в виде следующей цепочки:



Хорошо известны такие варианты одного и того же сюжета, как авторская волшебная сказка "Удивительный волшебник страны Оз" Баума (L.F.Baum "The Wonderful Wizard of Oz") и

два ее перевода, опубликованных на русском языке (С.Белов "Удивительный волшебник страны Оз"; О.Варшавер, Д.Псурцев, Т.Тульчинская "Великий чародей страны Оз"), а также произведение, созданное по ее мотивам (А.М.Волков "Волшебник Изумрудного города").

Характерной чертой перевода С.Белова является особый акцент, который делается на образах движения. Фраза Giving a great spring he shot through the air переводится как Распрямившись, как гигантская пружина, он пролетел в воздухе. (Ср. с другими переводами: Он мощно оттолкнулся. Он сделал огромный прыжок.)

При описаний' пространственного перемещения этот же переводчик часто подчеркивает его постепенность, используя для этого повтор: Река становилась все глубже и глубже, и шести уже не всегда доставали до дна. Это перевод фразы The water grew so deep that the poles wouldn't touch the bottom.

Лексика с общим семантическим компонентом 'страх' довольно много *bvtyuj* в этом переводном тексте. Характерным является употребление наречий "страшно", "ужасно" в качестве обстоятельств образа действия: Оз страшно рассердился, Злой Волшебнице ужасно не хотелось расставаться с Золотой Шапкой, и т.д.

Сопоставляя оригинал и текст, предложенный тремя переводчиками (О.Варшавер, Д.Псурцев, Т.Тульчинская) Красильникова выявила следующее: В первом фрагменте перевода имеется замена нейтральной лексики оригинала разговорной. При этом тексту, условно приписываемому первому переводчику, присуще некоторое снижение тона (частое использование разговорных форм), что делает текст "темным". I have always thought myself very big and terrible, yet... Вот те раз! Меня, большого и сильного...

Во втором же фрагменте эта установка на разговорность и упрощенность синтаксиса отсутствует. Он резко отличается и от третьего фрагмента по выбору лексики, которой оперирует переводчик.

Тон третьего фрагмента возвышенный, характерный скорее для религиозных текстов, и он может быть отнесен к "светлым". В частности, девочка стремится вывести волшебника-обманщика "на чистую воду" (в оригинале — Doesn't anyone else know you are a humbug?); она говорит соломенному человеку "со всей искренностью" (simply), что глупым он ей нравится не меньше, чем умным, на что соломенный человек отвечает, что когда он получит мозги, она станет его "ценить больше" (you will think more of me)', Оз благодарит девочку за то, что она его ценит (Thank you, — he answered). Иными словами, части перевода, которые предположительно выполнены разными переводчиками, можно выделить на основании определения их "вторичных" эмоционально-смысловых доминант (термин В. Г. Красильниковой).

Что же касается "Волшебника Изумрудного города" А.Волкова, то он отличается от оригинала гораздо сильнее, чем современные переводы. Его правильнее считать пересказом, переложением, адаптированным к условиям другой, нежели та, на которую ориентировался автор оригинала, социокультурной среды. Тут есть и изменения в именах персонажей, и добавление и пропуски отдельных глав. Но главное, значительно изменена эмоционально-смысловая доминанта.

Если текст Баума о необычных приключениях девочки по имени Дороти и ее друзей — скорее "веселый", то текст Волкова следует отнести к "темным".

К примеру, в тексте Волкова Страшила испытывает определенные трудности при говорении:

"Пршт... Фршт... Стрш... прыбры... хрыбры... Я— Страшила, храбрый, ловкий..."; "Пш...Пш...Пшла! Ах, я несчастный!— чуть не захохотал..., простите, чуть не зарыдал я" (в оригинале отсутствует). Волков часто использует звукоподражание: "Она прилетела на убивающем домике и — крак-крак — села волшебнице прямо на голову. Нет, кто тебя надоу... ффффф... — голос волшебницы прервался, она с шипением осела на пол..." (эти фрагменты отсутствуют в оригинале).



Значительную роль в этом тексте играет размер предметов и рост персонажей. До того, как налетел ураган, Элли читала книжку о "могучем богатыре Арнаульфе, увидевшем волшебника ростом с башню", —деталь, отсутствующая в оригинале. Некоторые предметы имеют свойство менять свой размер, не присущее им в оригинале: добрая волшебница вынимает из складок своей одежды крошечную книгу, которая тут же превращается в огромный том; затем книга вновь сжимается до размеров наперстка и исчезает в складках одежды волшебницы.

В тексте оригинала к разряду тварей можно отнести только мышей и пауков, которые, однако, являются персонажами — это полевые мыши, чью королеву спасает Дровосек от Кота и паук, которого убивает Лев. В тексте "Волшебника..." этот разряд пополняется такими существами, как лягушка, пиявка, крыса, крокодил, змея, крот, муха, муравей, червяк.

Красильникова также отмечает, что Волков внес в сказку элемент предопределенности: ураган, который унес фургончик с Элли, был вызван Гингемой; волшебница Виллина лишила ураган разрушительной силы, позволив ему захватить только один домик, и обрушила его на Гингему; дождь, от которого заржавел Железный Дровосек, был тоже вызван Гингемой. Виллина предсказала Элли, что та вернется домой, если поможет трем существам добиться исполнения их заветных желаний:

"Великий Гудвин вернет домой маленькую девочку, занесенную в его страну ураганом, если она поможет трем существам добиться исполнения их самых заветных желаний... Иди, ищи, борись! Я буду время от времени заглядывать в волшебную книгу, чтобы знать, как идут твои дела..."

Таким образом возвращение Элли домой превращается в награду за послушание, а повесть, написанная в 1936 г., приобретает воспитательную направленность, тогда как сказка Баума — приключенческая.

Таким образом, перевод художественного текста имеет интерпретативный характер, причем эта множественность интерпретаций одного текста обусловлена: (а) непредставленностью в действительности референтной ситуации, соотносимой с текстом; (б) различным эмоциональным отношением переводчиков к описываемой в тексте ситуации, что проявляется в семантических трансформациях. Их наличие в тексте перевода нельзя объяснить только различиями в системах исходного языка и языка перевода и они могут быть описаны в терминах эмоционально-смысловой доминанты.

Как отмечал В.М.Жирмунский, можно "привести двух-трех-четыре разных писателей, которые пишут об одном и том же предмете, об одной и той же исторической эпохе, о тех же самых общественных отношениях, и пишут по-разному, потому что улавливают разные аспекты той же действительности и по-разному осмысливают их" (Жирмунский 1996, 185).

## 9.5. ОБЪЯВЛЕНИЯ О ЗНАКОМСТВАХ

Если среди американских объявлений типа *lonely heart advertisements* со стороны женщин преобладают запросы о материальном благополучии и сообщается о внешней привлекательности, а со стороны мужчин предлагается материальное благополучие и ищется привлекательность (Goode 1996), то в объявлениях, публикуемых в России в газетах типа "Из рук в руки" (по данным 1997—1998 гг.) картина несколько иная. Есть лаконичные тексты:

Симпатичный москвич, бывший военнослужащий 68/171, создаст семью с одинокой симпатичной женщиной без жилищных проблем.

Есть стандартные:

Мне 47/172/87 свободная, приятная, верная, для дружеских встреч на моей территории познакомлюсь с мужчиной без в/пр и проблем.

А есть и эмоциональные:

Найди меня, ты — единственная, кто нужен мне. Я — 20/178/73 Напиши, я так сильно этого жду. Не спонсор.

Наступили зимние холода, так хочется согреть душевным теплом милую,

интеллигентную, с ч/ю, желательно высокую девушку, москвич 33/73/182 в/о, подробности по телефону.

Полной противоположностью им являются "сложные" тексты:

Предлагаю обмениваться всеобщими вопросами и ответами, для взаимной критики своих представлений, с целью познания понятий.

Текст с отрицаниями

Я не урод, не дурак, не бродяга. У меня пока нет в Москве жены, детей, квартиры и работы, но есть серьезные намерения. Если вам нужен в мужья нормальный русский мужичина, то напишите мне. 34/175/77, разведен, юрист, не курю.

Иван, 32/180/66, тихий, скромный, верный, с заметным чувством юмора, проблемами не интересуюсь, зла не держу, со скукой не знаком, живу в творческом одиночестве, по наитию. Ищу девушку, не из общества, тем более не из высшего, в общем не от мира сего!

Эпатажный ("красивый") текст:

Милые дамы! Внимательно посмотрите направо. Это все Ваше и никуда от Вас не денется. Ну, а теперь посмотри налево: высокий, крепкий, 24 г. Скорпион, без ... и с ... Давайте подойдем поближе и рассмотрим. Давайте!?

Наличие разных по психологической реализации текстов с одним и тем же коммуникативным замыслом делает возможным реконструкцию личности автора по тексту. В соответствие с типом автора может быть приведен психологический портрет реципиента, на которого рассчитан определенный тип текста (по принципу "Рыбак рыбака видит издалека").

## **ГЛАВА ДЕСЯТАЯ "СМЕШАННЫЕ ТЕКСТЫ."**

Предложенная выше типология текстов не охватывает все типы художественных текстов, которые существуют и в принципе могут существовать. Типология является принципиально открытой.

Кроме того, описанные нами типы текстов достаточно резко выделяются из общего массива литературы своими особенностями.

Справедливости ради, отметим, что в художественной литературе существует большое количество произведений, которые, казалось бы, ничем не примечательны с точки зрения их языка или содержания — так называемая "серая" литература. В частности, к такой литературе мы относим появившиеся в последнее время на русском языке многочисленные повествования о бизнесменах (типа "Карьера менеджера" Ли Якокка). Вторичность текстов, связанная с поспешной журналистской обработкой, достаточно часто ведет к утрате эмоциональности.

С другой стороны, многие тексты, если не большинство, могут заключать в себе описание нескольких типов сознания, целого ряда состояний и типов поведения людей. Тексты, которые однозначно можно отнести к определенному типу, так же редки, как люди, в отношении которых можно сказать, что они — "чистые" холерики или меланхолики.

Тексты, которые содержат, как минимум, два типа мироощущения, две эмоционально-смысловые доминанты, назовем "смешанными".

В самом простом для анализа случае "смешанным" может считаться текст, в котором в рамках одной эмоционально-смысловой доминанты описывается мироощущение, обладающее характеристиками, соотносимыми с другой эмоционально-смысловой доминантой. При этом все персонажи получают оценки посредством предикатов, присущих лишь одной из них.

В качестве примера таких отношений можно привести басню Крылова "Стрекоза и муравей". Текст по семантическим компонентам и сюжету следует отнести к "темным". Главный герой — маленький, но трудолюбивый. Стрекоза же — это попрыгунья, жизнь ее полна песен, резвости. Она не враг муравья, она не несет ему угрозы, не является "сложной". Она реализует иной, параллельный тип поведения, соотносимый, на наш взгляд, с поведением красивой" (демонстративной) личности (см Леонгард 1981, 270-283) Между героями возникает конфликт, не похожий на конфликт в "темных" текстах, а состоящий скорее в противопоставлении двух



типов отношения к миру, чем в их противоборстве.

Выготский рассматривал стрекозу как "истинную героиню неболь шого рассказа" (Выготский 1987, 120), отмечая особую роль хоря, появляющегося в басне при ее описании. Он приводит следующее высказывание одного из литературоведов: "Благодаря этим хорям сами стихи как бы прыгают, прекрасно изображая попрыгунью-стрекозу" (там же) При всей существующей двойственности описанной ситуации победителем из конфликта выходит муравей, не признающий безделья (" Ты все пела? Это дело. Так пойдй же, попляши").



Следует, однако, отметить психологическую недостоверность приписываемой стрекозе злой тоски, невозможной для героя "красивого" текста, но часто встречающейся у персонажей "простых" ("темных") текстов. Все сказанное позволяет причислить рассмотренную басню к "смешанному" типу текста.

Сделаем краткий обзор наиболее часто встречающихся разновидностей "смешанных" типов текстов.

### 10.1. СВЕТЛО-ПЕЧАЛЬНЫЕ

Среди текстов с доминирующим "светлым" началом отметим "светло-печальные".

К ним следует отнести некоторые японские танка и хокку. Созданные в рамках неевропейской культуры, они, возможно, связаны с иными личностными особенностями, чем те, о которых пишут европейские исследователи. Тем не менее, поскольку они известны и европейским читателям, мы полагаем возможным их типологизацию по эмоционально-смысловой доминанте.

Ах, в этом бренно и мире

Итог всегда один

Едва раскрылись сакуры бутоны —

И вот уже цветы

Устлали землю

Здесь явно присутствует и 'благоговение перед природой' (характеризующее "светлые" тексты), и мысли о смерти (характерные для "печатанных" текстов).

"Светлая" повесть Баха завершается смертью ("Чайка по имени Джонатан Ливингстон"). Программное произведение известного распространителя дзен-буддизма в Европе Т Судзуки "Zen and the Art of Motorcycle Maintenance" также может быть отнесено к "светло-печальным". Оно близко "печальным" в той части, где описывается подготовка к путешествию на мотоцикле, а не само путешествие. Описание же того, как герой повести учит детей писать сочинения на основе их собственного видения мира, сближает его со "светлыми".

К "светло-печальным" мы относим и "Обломова" (Гончаров). В этом романе превалируют лексические элементы, характерные для "светлых" текстов.

Она (Ольга — В Б) одевала изливания сердца в те краски, какими горело ее воображение в настоящий момент, и веровала, что они верны природе, и спешила в невинном и бессознательном кокетстве явиться в прекрасном уборе перед глазами своего друга Он (Илья Ильич — В Б) веровал еще больше в эти волшебные звуки, в обаятельный свет и спешил предстать пред ней во всеоружии страсти, показать ей весь блеск и всю силу огня, который пожирал его душу. Они не лгали ни перед собой, ни друг другу: они выдавали то, что говорило сердце".

В мировоззрении Обломова есть "благоговение перед жизнью".

"Он чувствовал, что в нем зарыто какое-то хорошее, светлое начало"; "Сколько бы ни ошибался он в людях, страдало его сердце, но ни разу не пошатнулось основание добра и веры в них. Он втайне поклонялся чистоте женщины" и т.д.

Однако образу главного героя сопутствует 'неспособность к действию', соотносимая нами

с депрессивностью (о чем упоминают и психиатры — см. ранее) "Бесплодные сожаления о минувшем, жгучие угрызания совести язвили его как иглы", "В сотый раз раскаяние и поздние сожаления о минувшем подступали к сердцу.

Обнищание и смерть героя в конце произведения также сближает его по тематике с "печальными" текстами.

"Светло-печальной" является и повесть Р и В Зорза "Путь к смерти Жить до конца" об умирающей в хосписе девочке.

---

Об усилении депрессии под влиянием мыслей о необходимости действия П Жане писал в 1928 г в статье "Страх действия как существенный элемент меланхолии" (Жане 1984)

---

## **10.2. СВЕТЛО-ВЕСЕЛЫЕ"**

"Светло-веселым" можно считать текст "Каникулы в Простоква шино" (Э Успенский), который также может быть назван и "добрым", если исходить из понимания доброты как "отзывчивости, душевного расположения к людям, стремления делать добро другим" (Ожегов, Шведова 1993, 171).

Отметим, что выделение "добрых" текстов не связывается нами ни с каким типом акцентуации, поскольку очевидно, что построение типологии литературных произведений исключительно на психиатрической основе может вызвать законное чувство протеста у исследователей и почитателей литературы.

"Светло-веселые" тексты были характерны, на наш взгляд, для эпохи так называемого социального оптимизма К примеру, о театрах писалось, что они "призваны активно участвовать в деле воспитания советских людей, отвечать на их культурные запросы, воспитывать советскую молодежь бодрой, жизнерадостной, преданной родине и верящей в победу нашего дела, не боящейся препятствий, способной преодолевать любые трудности" (Постановление ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года).

## **10.3. "АКТИВНО-ТЕМНЫЕ**

К "активно-темным" ("активно-простым") могут быть отнесены многие тексты детективного жанра, где представлены действия хитрого и жестокого преступника. Преобладание описаний жестокостей сближает их с "простыми", наличие описаний поведения жертв — с "активными" Динамичность повествования позволяет назвать такого рода тексты "интенсивными".

## **10.4. КРАСИВО-ТЕМНЫЕ**

К "красиво-темным" (или к "щемящим") мы относим "Алые паруса" А Грина Артур Грей как и многие герои "темных" текстов связан с морем, его кредо — делать счастье своими руками Наличие же в повести цвета (алый) и почти вся линия, связанная с Ассоль, делают текст близким "красивым".

## **10.5. ПЕЧАЛЬНО-ТЕМНЫЕ"**

К таким текстам могут быть отнесены произведения Л Андреева "Красный смех", "Баргамот и Гараська" (с высоким, толстым, громкогласным городовым и тощим пьянчужкой), "Петька на даче" (где самый маленький из всех служащих в заведении, похожий на состарившегося карлика Петька постоянно слышит отрывистый, резкий крик "Мальчик, воды" и вспоминает о чудесных днях, проведенных за городом).

"Печально-темными" являются также многие рассказы Чехова Так, учитель (sic! — В.Б) латыни Беликов из "Человека в футляре" умирает в результате конфликта с братом понравившейся ему девушки — человеком с большими руками и громким хохотом В "Черном монахе" все действия происходят ночью, в сумерках, в темноте, и Андрей Васильевич Коврин,

утомившийся от занятия психологией и философией магистр (sic' — В Б), мечется между неспособностью к умственной работе и желанием быть непохожим на других Черный монах, напоминающий дьявола (частый персонаж "темных" текстов), приносит и смерть.

Широко известна трактовка "Процесса" Кафки как произведения, где представлена аллегория чувства вины за возможное преступление эдипового характера (Siegel 1996). Чувство вины — это то, что характерно для депрессии. Вместе с тем, в текстах Кафки присутствует и стилевая вязкость, и ощущение бессмысленности бытия. Именно поэтому его произведения ("Процесс" и "Превращение") могут быть отнесены к "печально-темным".

Подтверждением сказанного может служить небольшая басня Кафки.

Ах сказала мышка, мир с каждым днем делается все меньше. Сначала он был такой огромный что мне стало страшно. " Я пустилась бежать и очень обрадовалась заведя справа и слева стены. но эти д тнные стены так стремительно набегают одна на другую что вот я уже и в последней ко\мате, а таи в углу мышеловка, в которую я сейчас ужоу — Тебе следует лишь изменить направление -сказала кошка и съела ее.

В этой басне имеются лексические элементы с семой 'размер', что характерно для "темных" текстов, и кончается он смертью, что сближает его с "печальными" Фатальная безысходность описывае мой ситуации позволяет называть такие тексты также "бессмысленными" и выделять их в особую подгруппу.

---

При обработке результатов эксперимента (Белянин 1992) именно такого рода микро тексты были выделены в качестве фактора второго порядка.

---

## 10.6. ПЕЧАЛЬНО-ВЕСЕЛЫЕ

При описании "веселых" текстов отмечалось, что психической основой их эмоционально-смысловой доминанты является мания кальная фаза маниакально-депрессивного психоза Тем самым ста новится объяснимым существование "печально веселого" типа текс тов, эмоционально-смысловая доминанта которого базируется на циклоидных состояниях личности, при каковых периоды повышенного настроения и состояния чередуются с периодами сниженного настроения и падения тонуса.

Орченок, орленок, влети выше солнца И степи с высот огляди, Навеки умолкли веселые хлопцы. В живых я остался один.

(Я Шведов "Орленок").

Первая часть этого четверостишья "веселая", вторая — "печаль ная" Иллюстрацией такого же рода текстов может служить стихотворение А. К Толстого.

Рассеивается, расступается

Грусть под думами могучими,

В душу темную пробивается

Словно сочнышко между тучами/

Ой чи, молодец!

Не расступится, рассеется ночь осенняя,

Скоро сведаешь, чем искупится

Непоказанный шг веселия!,

Прикачнулась. привалилася

К сердцу сызнава грусть обычная,

И то ловушка вновь склонилася,

Бесталанная, горемычная

Простое вычленение ключевых в эмоциональном плане компонентов стихотворения дает такой ряд рассеивается грусть — миг веселия — сызнава грусть обычная.

Конечно, "смысл и функция стихотворения о грусти, — писал вслед за Выготским А Н.Леонтьев, — вовсе не в том, чтобы передать нам грусть автора, заразить нас ею" (Леонтьев

1972, 8). Но семантика данного текста основана на описании грусти (чередующейся с мигом веселия), и тем самым весь текст несет в себе именно это состояние.

Мы допускаем существование весело красивых текстов но не допускаем напич весело темных как не обладающих психической реальностью.

И здесь мы сошлемся на точку зрения Эйзенштейна, который, как и Л Толстой (с ним, по-видимому, и спорили ученые), считал, что искусство есть "заражение чувствами" с помощью "внешних знаков" (Толстой 1985, 65, Жолковский, Щеглов 1996, 12).

К "печально веселым" текстам можно отнести такие произведения Пушкина, как "Пиковая дама" (где есть воспоминание о молодости и смерть графини, денежный выигрыш и проигрыш Германна), "Дубровский" (где героя принимают за более значительное лицо и есть такие семантические компоненты как 'смелость' в сценах с убийством медведя и при попытке похищения Маши, 'удача' в разбое и грабежах Дубровского, а также 'потеря' земли, дома, денег, невесты); и даже "Сказка о рыбаке и рыбке" (где есть 'нищета', 'неожиданное богатство' и снова 'нищета' — разбитое корыто).



Отдельно следует упомянуть о "Евгении Онегине" В тексте есть описание молодости героя, в кабинете которого висит портрет Байрона (тексты последнего мы ранее отнесли к "печальным"), осмнадцать лет, есть и 'сожаление об упущенном счастье'. "Величайшая ошибка в его жизни, — полагает А.Д.Чегодаев, — то, что он не принял всерьез любви Татьяны. Ему приходится тяжело за это расплачиваться Пушкин становится прямо безжалостным, наглядно показывая, как оказалось невозможным вернуть упущенное. Роман Пушкина — на редкость грустное (sic! — В.Б.), глубоко трагическое произведение" (Чегодаев 1989, 132 133).

Характерно, что многие герои "печальных" текстов не только молоды, но и смелы, и сильны.

Так, схватка юноши — героя поэмы "Мцыри" Лермонтова с лесным барсом является когнитивным эквивалентом маниакальной фазы циклоидного состояния (или МДП) Просит, чтобы "сильнее грянула буря", лирический герой лермонтовского же "Паруса" Обладает большой силой пушкинский Балда ("Сказка о попе и его работнике Балде"), юный царь Гвидон ("Сказка о царе Салтане"), Руслан ("Руслан и Людмила"), убивает медведя Дубровский.

Этот компонент "веселых" текстов почти всегда встречается в "печальных".

Но много нас еще живых, и нам

Причины нет печалиться

Зажжем огни. нальем бокалы

Утопим весело умы

И, заварив пиры да балы,

Восславим царствие Чумы

(Пушкин "Пир во время чумы").

'Нищета' в таких текстах соседствует с 'богатством': Пехотный капитан сильно поддел меня (в карты — В. Б.)... и все обобрал, — говорит в начале пьесы Хлестаков, уезжая из городка почти с 1500 рублями.

(Гоголь "Ревизор").

Так и не выигравший Герман все время мечтает о деньгах:

Когда сон им овладел, ему пригрезились карты... кипы ассигнаций и груды червонцев. Он... выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман. Проснувшись... он вздохнул о потере своего фантастического богатства.

(Пушкин "Пиковая дама").

К числу "печальных" с наличием "веселых" символов отнесем и текст романа "The

English patient", по которому снят известный кинофильм. "Печальными" тут будут следующие мотивы: война и смерть; потеря денег, ранение главного героя, приведшее к ожогу его лица и к просьбе убить его. Сам жанр — воспоминание о трагической любви к девушке и ее смерти в холодной пещере типичен именно для "печальных" текстов. "Веселыми" в нем являются такие мотивы, как любовь, перемещение в жаркую страну. проникновение в тыл врага и побег от фашистов, полет на самолете и подъем медсестры на веревках в церкви для осмотра фресок (пожалуй, самый странный и достаточно сильный по воздействию фрагмент фильма).

### 10.7. ПЕЧАЛЬНО-КРАСИВЫЕ

Исследователи давно обратили внимание на то, что в творчестве С.Есенина имеется большое количество слов, обозначающих цвета. Это позволяет увидеть в его текстах сходство с "красивыми". В то же время, в его творчестве присутствуют в конкордансе такие компоненты: 'прошлое' — 'настоящее', 'молодость' — 'увядание', 'жизнь' — 'смерть' (Степанченко 1991, 144-161). К примеру, стихотворение Есенина

"Не жалею, не зову, не плачу  
Все пройдет, как с белых яблонь дым,  
Увяданьем золота  
охваченный Я не буду больше молодым...

Мы считаем "красиво-печальным" по эмоционально-смысловой доминанте. Это подтверждается словами поэта, о том, что оно "было написано под влиянием одного из лирических отступлений в "Мертвых душах" Гоголя. Иногда полушутя прибавлял: "Вот меня хвалят за те стихи, а не знают, что это не я, а Гоголь" (Толстая-Есенина 1977, 401). "Несомненно, что место в "Мертвых душах", о котором говорит С.Есенин, — комментирует К.С.Горбачевич, — это начало шестой главы, которая заканчивается словами: "... что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О, моя юность! О, моя свежесть!" (Гоголь "Мертвые души").

В романе Г.Р.Хаггарда "Дочь Монтесумы" дворянин Томас Вингфилд предваряет свой рассказ о необычайных приключениях в стране майя и ацтеков уведомлением о том, что могущественный народ А наука был разорен и вместо благоденствия получил горе, пытки, рабство. Кончается роман сообщением о бездетности и смерти его жены Лили и его собственной готовности к смерти. Герой устами автора также утверждает, что жестокий Кортес умер в Испании в немилости и нищете, хотя в действительности завоеватель Мексики до конца своих дней был богат и носил титул герцога. Таким образом, в романе явно сочетается повествование о необычном, ярком и одновременно трагичном и фатально обреченном.

Повесть Тургенева "Ася" построена как воспоминание о годах юности лирического героя, названного автором Н.Н., который путешествует по Германии и встречает двух своих соотечественников — Гагина и его спутницу по имени Ася. Герой повести влюбляется в Асю — миловидную и грациозно сложенную семнадцатилетнюю девочку, напоминающую газель. Они обмениваются различными знаками внимания — она бросает ему из окна цветов, пишет ему записки. Потом от Гагина он узнает, что Ася — его сводная сестра и незаконнорожденная. Н.Н. в смятении и не решается сказать того, что хотел, что должен был сказать. Когда он принял решение — было уже поздно: Гагин и Ася уехали. Герой бросается на их поиски, но безрезультатно.

Сожаление об упущенном счастье явно присутствует в финале повести:

Осужденный на одиночество бессемейного бобыля доживаю я скучные годы, но храню, как святыню, ее записочки и высохший цветок гераниума, тот самый цветок, который она некогда бросила мне из окна. Он до сих пор издает слабый запах, а рука, мне давшая его, та рука, которую мне только раз пришлось прижать к губам моим, может быть, давно уже тлеет в могиле... И я сам — что случилось со мною? Что осталось от меня, от тех блаженных и тревожных дней, от тех крылатых надежд и стремлений? Так легкое испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека — переживает самого человека".

В повести "Ася" есть основные признаки "печального" текста:

герой стар, он вспоминает молодость, он сожалеет о сделанной ошибке. Такого рода мироощущение (возведенное в данном случае в ранг основной идеи художественного текста) вполне соотносится со следующим описанием видения мира: "Все окружающее воспринимается в мрачном свете. Прошлое рассматривается как цепь ошибок. Настоящее и будущее видятся мрачными и безысходными" (Справочник 1985, 56). Такая характеристика дается в психиатрической литературе депрессивной личности. К "красивым" структурам относится описание заграницы (Германии), и в целом вся линия Аси с фреймом 'тайна родства' в центре.

Хорошо известна трактовка этой повести как "неудавшегося свидания" (Левидов 1977, 33), и даже как примера "вырождения дворянского общества в заурядных либералов" (Н.Г.Чернышевский). При этом Чернышевский говорит даже больше — он считает, что герой — "дрянное отъявленное негодяя" (см. там же). Скорее всего такого рода социологический (точнее, педагогический) вердикт имеет под собой основания в мировоззрении литературного критика. Психостилистический же анализ такого типа текстов не дает оснований для такого рода суждений.

### **10.8. ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА БЕСТСЕЛЛЕРА**

Более трудными в плане анализа представляются случаи, когда в тексте имеется описание нескольких (более двух) типов состояний. Это в наибольшей степени характерно для классических произведений.

Например, "печальное" повествование о юных Ромео и Джульетте ("Нет повести печальнее на свете...") завершается угрозой ("Идем. рассудим обо всем, что было. Одних — прощенье, кара ждет других" — Шекспир), характерной для "темных" текстов. При этом монологи Ромео могут быть названы "красивыми" (так, Леонгард отмечал в них наличие экзальтации, истеричности — Леонгард 1981, 339-340) В принципе наличие среди текстов Шекспира и "веселых" текстов ("Двенадцатая ночь"), и "печальных" ("Ромео и Джульетта" со смертью героев, "Король Лир" с обнищанием главного героя), и "жестокых" ("Кориолан" — см. Леонгард 1981, 311-313: "Отелло" — там же. 339-340), и "усталых" текстов ("Гамлет") свидетельствует о том, что в творчестве этого автора представлены описания разных, если не большинства возможных состояний психики человека. (Естествен

но, что многие поступки героев имеют указания на социальные причины, их породившие, и все содержание облачено в высокохудожественную форму).

Следует отметить, что тексты, разнохарактерные в психологическом плане, можно найти не только среди классических произведений (Храпченко 1981, 109-110). Аналогичные наблюдения были сделаны автором настоящей работы и при анализе некоторых современных произведений, пользующихся особой популярностью.

Так, например, ставший бестселлером роман С.Кинга "Мертвая зона" по сути дела состоит из ряда рассказов, каждый из которых отражает определенный тип сознания. Парapsихологическая тематика сама по себе указывает на "сложность" текста, описание политической борьбы сближает его с "активным". В романе имеется вставная новелла о полицейском-садисте, разрывавшем маленьких детей (типичная тема "темных" текстов, точнее, их разновидности, "жестокых"). Завершается роман замогильным дыханием, присущим "печальным" текстам. Характерно, что в самом произведении границы между этими фрагментами-состояниями можно выделить довольно легко. По-видимому, тот факт, что в романе "Мертвая зона" имеется описание нескольких состояний, является одной из главных причин его широкой популярности.

Аналогичным образом, проведя исследование других популярных произведений разных видов искусства ("Челюсти" П.Бенчли, тексты песен "Битлз" и песен А.Пугачевой) и сопроводив его опросом экспертов-искусствоведов, убеждаемся: чем больше типов сознания отражено в тексте, тем большее воздействие он оказывает на тех, кто его воспринимает. Тем самым он

имеет больше шансов на популярность среди современников и на то, чтобы оставить след в художественном сознании сегодняшней аудитории.

Завершая эту главу, отметим следующее одно обстоятельство. В бесконечном множестве текстов, отражающем бесконечное множество смыслов, имеется специфическая зона художественных текстов и художественных смыслов. Возникая на основе личностных смыслов, эти последние "переправляют" в себе и возможности языковой системы, и возможные способы видения объектов и отношений, существующих в окружающей действительности.

Основанием предлагаемой типологии является лишь один аспект художественных текстов — эмоциональное отношение писателя к изображаемым событиям, явлениям, объектам. Оценка языковой образности и особенно степени "эстетической художественности" текста (в ее литературоведческой трактовке) оставались в данном случае как бы за скобками исследования. В таком "голом" виде взятый текст, естественно, теряет многое из того, что делает его художественным, но он сохраняет главное для нас — личностное отношение автора к описываемому. Очевидно, это и есть именно та основа, на которой возникают и образность, и художественность текста, и его эстетическая и культурологическая значимость.

Воспринимая произведение, читатель "впитывает" и его художественную форму, и развернутость художественных образов, и многое другое, что в совокупности составляет художественный текст. Вместе с тем, восприятие и понимание текста органически сочетаются с его семантической компрессией и выделением смысловых опорных пунктов (Брудный 1975). При этом, поскольку выделяемые смысловые "вехи" художественного текста являются коннотативно отмеченными, они получают определенную оценку со стороны читателя. Даже если такая оценка и не осознается читателем, процесс чтения художественного текста все равно представляет собой процесс пересечения смысловых полей (в том числе и эмотивных) текста и смысловых полей (прежде всего эмоциональных) читателя.

Краткому рассмотрению процесса восприятия художественного текста именно с этих позиций посвящена следующая глава.

## **ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ РЕЦЕПТИВНЫЙ АСПЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

### **11.1. ПСИХОЛИНГВИСТИКА О ВОСПРИЯТИИ ТЕКСТА**

Проблема восприятия речи — одна из ключевых для современной психолингвистики. Находясь на стыке психологии и лингвистики, с одной стороны, психолингвистика основывается на данных психологии речи, с другой стороны, — на результатах, полученных в рамках общего языкознания и лингвистики текста. Соответственно исследования развиваются по двум направлениям: во-первых, описывается психологическая модель восприятия, уровневый характер этого процесса; во-вторых, описывается обусловленность характера и результата восприятия внешними (объективными) и внутренними (субъективными) факторами.

Недостаточным для понимания текста является представление о составляющих его предложениях как минимальных единицах речи. Будучи интегральным единством предложений и сверхфразовых единств, текст обладает множеством значений как собственно текстовых, так подтекстовых и затекстовых. Тем самым, являясь процессом посинтагменного второсигнального отражения действительности, в психологическом плане восприятие текста представляет собой процесс раскрытия опосредованных словами связей и отношений, которое результируется в их осмыслении (Зимняя 1976, 5) и приводит к пониманию всего текста.

Художественный текст обладает рядом особенностей, требующих умения ориентироваться в его композиции (как авторской организации последовательности описываемых событий), авторских отступлений, вторых планов, аллюзий, прецедентности и т.п. В комплексе это составляет текстовую компетенцию как умение ориентироваться в текстовом пространстве. (В отношении простых текстовых структур она формируется у ребенка уже к трем годам — Stein, Albro 1996, 83).

Существенна для читателя художественного текста и способность к эмпатии —

эмоциональному переживанию характеров и настроения, приписываемых персонажам. Результатом этого должно быть постижение авторской концепции в целом. Адекватность восприятия, а также принятия текста определяется тем, насколько велика та часть общих смыслов, которая имеется в оречевленном (термин Е.Ф.Тарасова) сознании автора и читателя. Однако, что речь идет не только о речевом сознании. Для более глубокого понимания художественного текста все его содержание должно быть соотнесено (и действительно соотносится) с жизненным опытом читателя как личности. Читатель реагирует интеллектуально (размышляет над описанными в тексте проблемами) или эмоционально. Происходит проникновение в авторский замысел, общение с писателем. Текст находит своего читателя (то, что можно назвать обращенностью текста — Брудный 1998, 145).

Во многих исследованиях проблема субъективности восприятия знакового продукта связывается прежде всего с именем В.Гумбольдта, особое внимание уделявшим процессу понимания речи. Общеизвестно положение Гумбольдта о том, что говорящий и слушающий воспринимают один и тот же предмет с разных сторон и вкладывают различное, индивидуальное содержание в одно и то же слово. "Никто не принимает слов совершенно в одном и том же смысле, — писал он. — ... Поэтому взаимное понимание между разговаривающими в то время есть недоразумение, и согласие в мыслях и чувствах — в то же время и разногласие" (Гумбольдт 1859, 62).

О том, что нельзя найти двух одинаковых людей, которые вкладывали бы одинаковое содержание в слова, обозначающие предметы или явления объективного мира, писал и А.А.Потебня (Потебня 1989). Он очень близок Гумбольдту в своем высказывании о том, что "никто не понимает слова именно так, как другой. Всякое понимание есть вместе непонимание, всякое согласие в мыслях — вместе с тем разногласие".

Об этом же говорят и многие современные исследователи. Так, согласно Р.Ингардену, всякий текст принципиально неполон, и процесс чтения и понимания есть одновременно процесс реконструкции, восполнения недостающего (Ингарден 1962). "Художественный текст, — пишет Ю.М.Лотман, давая достаточно однозначное толкование текстов, — создает вокруг себя поле возможных интерпретаций, порой очень широкое" (Лотман 1972).

При том, что структура текста задает характер восприятия, а результат понимания программируется автором текста с достаточной степенью жесткости, характер понимания и особенно интерпретации смысла художественного текста находится также в зависимости от ряда внутренних, субъективных факторов. К их числу обычно относят следующие: социальное положение читателя, знание языка текста (принадлежность к определенной семиотической группе — Дридзе 1976), личную восприимчивость, прежний опыт, включенность в культуру (Марковина 1982) и др.

Крайним случаем выражения субъективизма является такое утверждение: "Смыслы, которые индивид приписывает объектам понимания, он черпает из своего внутреннего мира — мира индивидуального сознания, образующего основу понимания" (Никифоров 1982, 51).

В целом в работах многих исследователей (Борев 1985, 34-44; Вайну 1977; Каракозов 1988; Леонтьев Д. 1991; Нишанов 1985) отмечается, что при обращении к художественной литературе читателем выступает не только как носитель знания, но и как личность со своей структурой ценностей и динамических смысловых систем.

## **11.2. БИБЛИОПСИХОЛОГИЯ О ВОСПРИЯТИИ ТЕКСТА**

Не останавливаясь особо на библиопсихологической концепции Н.А.Рубакина (см. Белянин 1992, 1996), отметим, что этот замечательный отечественный исследователь чтения считал возможным выявление "сложнейших психических ... интимных переживаний — характера, темперамента, типа, склада ума и мышления, преобладающих эмоций, склонности и активности или пассивности" (Рубакин 1977, 204). При этом, по его мнению, восприятие элементов текста связано с возникновением у реципиента таких реакций, как понятие, образ,



ощущение, эмоция, органическое чувство, стремление, действие и инстинкт (там же, 142).

На основании этого Рубакин предлагал разработки "библиопсихологического психоанализа личности" субъектов текстовой деятельности и личных уравнений читателя (там же, 205) и писателя (там же, 87-88).

Говоря об изучении читателя, Рубакин указывал на необходимость сбора сведений о том, какие книги и общественные идеи находят наиболее "благоприятный отклик" в тех или иных общественных группах. Он призывал исследовать взаимодействие книги и читателя с учетом конкретных условий — экономических, политических, психологических (Сорокин 1991).

Тем самым Рубакин ставил задачу поиска факторов, влияющих на обращение читателя к той или иной книге, рассматривая характер связей не только в системе "книга — читатель", но и в системе: "идея — читатель". Конечной целью при этом, по замыслу Рубакина, должно было стать создание теории научно обоснованной пропаганды чтения и библиопсихологии как науки о восприятии и распространении книг (Рубакин 1977, 16).

Главным в этой концепции была, наряду с признанием важности выявления индивидуальных и групповых особенностей читателей, попытка рассматривать содержание текста не только как совокупность семантических образований, но и как стимул для формирования тех или иных проекций у воспринимающих текст читателей (или типов читателей). При этом под проекцией Рубакин понимал результат восприятия текста некоторым реципиентом (там же, 55-59). А под типом читателя он понимал группу личностей, одинаковым образом воспринимающих текст, реагирующих на него, полагая, что "классифицировать людей по их психическим типам — это значит выяснить, какие именно переживания повторяются у них относительно часто" (там же, 163).

Н.А.Рубакин полностью разделял гипотезу Э.Геннекена о психическом сходстве читателя и писателя, вступающих в общение посредством текста. Автор гипотезы дал ей следующую формулировку:

"Почитатели произведения обладают душевной организацией, аналогичной организации художника, и если последняя благодаря анализу уже известна, то будет законно приписать почитателям произведения те самые способности, те недостатки, крайности и вообще все те выдающиеся черты, которые входят в состав организации художника" (Геннекен 1892, 76). Иными словами, он утверждал, что читатель по своим психологическим характеристикам похож на писателя, книги которого ему нравятся.

И здесь возникает ряд интересных проблем, связанных, в частности, не только с предпочтением определенных авторов, но и с их неприятием.

"Как мог Толстой не ценить по достоинству Шекспира? — спрашивает Н.Дмитриева. — Почему Бунин не признавал поэзию Блока? Отчего Цветаева не любила Чехова, а любила Ростана? Не странно ли, что Сезанн пренебрежительно отзывался о живописи Ван Гога?" (Дмитриева 1995, 10). Такого рода психологическая совместимость (там же) или несовместимость может стать предметом отдельного исследования.

В 80-е гг. мы провели серию экспериментов с поврежденными научно-фантастическими текстами (в них были пропущены 10% слов). Оказалось, что успешное восстановление такого текста зависит от ряда обстоятельств — от непосредственного и предшествующего языкового контекста, названия текста, его тематики и жанра (Белянин 1985). Восстанавливая научно-фантастический текст, испытуемые по сути дела разделились на две группы — тех, кто был знаком с фантастикой и тех, кто не был. Любители подобной литературы (это проверялось с помощью специального теста интереса к научной фантастике) предлагали на место пропусков не только термины, но и квазитермины, и квазиреалии, и неологизмы, возможные там и характерные для нее. Незнакомые с фантастикой — более общие слова, местоимения и пустые по семантике элементы (типа определенный, соответствующие).

Тестирование испытуемых с помощью психодиагностического опросника Л.Т.Ямпольского (Ямпольский 1982) показало, что любители научной фантастики обладают

рядом личностных особенностей, отличающих их от любителей. В частности, у них повышенные оценки по факторам депрессия, интрапсихическая неупорядоченность, фобии, шизоидность, и сниженные по общей активности, ответственности. Тем самым, любители фантастики отличались от не-читателей фантастики, но были близки писателям научной фантастики, для которых был характерен высокий уровень тревожности, нестандартность и неупорядоченность поведения (Drevdahl, Cattell 1958). Существенным оказались лишь различия по фактору доминирующей — писатели были значительно стеничнее читателей в целом, которые оказались ипохондричны.

В результате наших экспериментов гипотеза Геннекена была уточнена и переформулирована в виде двух гипотез:

а) Писатели и читатели определенного литературного жанра обладают некоторыми сходными чертами психики, отличающими от писателей и читателей другого литературного жанра;

б) Существуют особенности психики, отличающие писателей вообще от читателей в целом. Используя термины Геннекена, можно сказать, что "творческая способность" имеет качественное отличие от "воспринимающей способности".

Нами также был проведен эксперимент с применением "Проективного литературного теста" (описание см. Белянин 1988, 89-106). Поскольку в настоящее время идет работа по переложению "Проективного литературного теста" в компьютерную версию (в рамках экспертной системы VAAL, созданной В.И.Шалаком), мы отметим самое главное: эксперимент показал, что читатели оценивают художественный текст как в зависимости от эмоционально-смысловой доминанты текста, так и от своих личностных характеристик.

Поскольку рассмотрение рецептивного аспекта художественного текста уже осуществлено в ряде наших работ (Белянин 1992, 1996) и этому будет посвящена следующая наша монография, приведем лишь фрагменты из описаний личностей читателей, полученных нами экспериментально.

### **11.3 ПРОЕКТИВНЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕСТ**

Проективный литературный тест (ПЛТ) создан в парадигме типологии личности, существующей в традициях российской и германской психотерапевтической школы, под руководством Л.Т.Ям-польского в 1983 г. Первая компьютерная версия осуществлена В.И.Шалаком в 1997 г. Ключи к ПЛТ никогда не публиковались в открытой печати.

Этот тест представляет собой набор небольших текстов, созданных на основе реальных произведений художественной литературы. В частности, в ПЛТ представлены как основные типы текстов: "веселые", "светлые", "красивые", "темные", "сложные", "печальные", так и дополнительные, выделенные на основе факторизации результатов пилотажного эксперимента: "необычные" (истероидность и шизоидность), "интенсивные" (антисоциальность), "усталые" (неврастения), "трудные" (психастения), "бессмысленные" (депрессивность и эпилептоидность).

Из отобранных первоначально 250 текстов было оставлено 80, наиболее ярко представлявших 8 разных типов текста. По условиям эксперимента произведения не должны были быть известны испытуемым. Это вызвало привлечение и малоизвестных текстов. Затем содержание отобранных текстов было сжато в соответствии с их доминантой до размеров высказываний-микротекстов.

Конечно, отсутствие стандартизированных процедур компрессии художественных текстов делает необходимой использование такого "объективного критерия" компрессии, как интуиция. Так, теоретически трудноосуществимое сжатие художественного текста с легкостью, однако, совершается нами каждый раз, когда мы пересказываем содержание прочитанного произведения человеку, его не читавшему. При этом мы почти всегда имеем возможность убедиться в справедливости утверждения Н.И.Жинкина, который писал: "В конечном счете во всяком тексте, если он относительно закончен и последователен, высказана одна мысль, один тезис,

одно положение. Все остальное подводит к этой мысли, развивает ее, аргументирует, разрабатывает" (Жинкин 1956, 250).

При создании микротекстов основным способом компрессии было упоминание о действующих лицах и основных событиях, и которых участвует главный герой (так называемый метод сюжетных схем — Вейзе 1985, 114-115). Например, содержание "активного" политического романа Р.Кондона "Зима убивает" было представлено следующим образом: "Пытаясь выяснить, кто убил его брата-президента, герой романа узнает, что в этом был замешан не только его отец, но и огромный механизм секретных служб".

В микротекстах, как правило, указывалось время действия, имена и социальный статус основных действующих лиц: "Испанская танцовщица Каролина Карассон — подруга и любовница Наполеона III

— завоевывает всемирную известность благодаря светским, политическим и финансовым успехам" ("Прекрасная Отера" — "красивый" текст).

Иногда возможно было ограничиться указанием на тематику произведения: "Роман о веселой и шумной жизни цыганского табора" ("Цыгане" — "веселый" текст). В некоторые аннотации было включено указание на жанр произведения, например: "Герой романа — корреспондент — осмеливается вступить в борьбу с кровавым режимом и трагически гибнет" ("Ярмарочный столб" — "активный" текст).

Особое внимание придавалось тому, чтобы микротекст представлял собой целостное законченное высказывание. Эдгар По, описывая процесс создания поэмы "Ворон", отмечал, что начало поэмы было определено им после того, как был найден эмоциональный тон (тоска и меланхолия) и конец стихотворения (цит. по Арнаудов 1970, 407-408). Поэтому предложенные испытуемым аннотации содержали в себе и описание развязки произведения, например:

"Юноша убежал из дому. Вернувшись через два месяца, он без всякой видимой причины убивает мать, брата, любимую девушку и бросается под колеса автомобиля" ("Душа мальчика" — "темный" текст).

Возникавшее противоречие — зачем читать роман, если известно, чем он кончится? — испытуемые не замечали и микротексты все равно вызывали у них интерес. Создавая вместе с психиатром Л.Т.Ямпольским микротексты, мы стремились сохранить оценочные прилагательные и эмоционально нагруженные слова, которые присутствовали в авторском тексте: "Сын игрока, обаятельный Дарси Дансер, стремился выйти победителем из всех жизненных трудностей, очаровать всех женщин, выиграть на всех скачках" (микротекст "Деяния Дарси Дансера, джентльмена" — "веселый"); "Главная мысль романа — столкновение естественного и ясного мироощущения людей пустыни с обманом и несправедливостью современного цивилизованного общества" (микротекст "Пустыня" — "светлый").

Иногда для этого приходилось прибегать к прямой цитате: "Я не знаю, как я должна жить. И как должны жить другие... Я знаю только, как живу я. Как улитка без раковины. А так не проживешь",

— говорит главная героиня, умеющая хорошо работать, но неудачливая и беспомощная в личной жизни" ("Перед человеком" — "усталый"). При этом важно было избегать любой оценки содержавшихся в оригинале эмоциональных структур. Они включались только в том случае, если непосредственно в нем присутствовали: "Парикмахерша мечтает о роскошной жизни, но не может вырваться из круга безрадостных обязанностей" ("Скучный вечер"). К сожалению, это не всегда удавалось: "Этот поэтический цикл пронизывает холодное отчаяние от ощущения уходящей жизни: надо от всего отказаться, ибо уже измерен срок и сосчитаны шаги и удары сердца" ("Ночь сознания" — "печальный" текст).

В целом микротексты были составлены на основе описанной выше типологии, что позволяло сочетать интуитивную оценку эмоциональных структур текста с реальными языковыми фактами, имевшимися в самом произведении. Аннотации достаточно полно отражали основное содержание текста и тем самым давали верное представление о нем. Тот

факт, что у испытуемых форма презентации материала не вызывала возражения и была им понятна, позволяет утверждать, что аннотации достаточно адекватно замещали содержание текстов. Более того, результаты проведенного эксперимента позволяют утверждать, что в обыденном сознании содержание книг именно так и представлено — в компрессированном виде по основной эмоционально-смысловой доминанте.

Таким образом, в тесте испытуемым предъявлялось 80 микротекстов.

Результаты проведенных экспериментов (опрошено более 800 испытуемых — см. Белянин 1992, 1996) подтвердили гипотезу Ген-некена—Рубакина, в соответствии с которой читатель выбирает для чтения те книги, которые отражают имеющиеся у него и понятные ему психические состояния и мироотношение в целом. Те же тексты, которые читатель оценивает отрицательно, описывают мироощущение, которое для него не характерно.

Математический подсчет баллов позволяет сделать выводы как о читательских предпочтениях, так и об акцентуации личности читателя с 78% вероятностью.

Особенностью ПЛТ является также то, что он учитывает и сочетания личностных особенностей, которые проявляются при выборе текстов разных типов (в частности, при одинаково высокой оценке "печальных" и "веселых"). При подсчете баллов учитывается также дельта как разница между модулем максимальной и модулем минимальной оценки. Максимум дельты может составлять 60 баллов. Минимум дельты равен нулю.

При подсчете баллов 25% оценок, находящихся по обе стороны от средней оценки данного читателя в данной версии ПЛТ, учету не подлежат. В том случае, если дельта ответов очень мала, ответы также не подлежат интерпретации. В том случае, если испытуемый проставил ряду типов текстов одинаковые оценки, эти ответы также не интерпретируются.

В ПЛТ предпочтение текстов определенной акцентуации может свидетельствовать о некоторой склонности к данному типу реагирования. Задачей ПЛТ является не постановка диагноза, а лишь выявление когнитивных структур личности.

Приведем пример того, как может описываться личность, предпочитающая для чтения определенный тип текста.

Наши многочисленные эксперименты с применением ПЛТ показали, что "темные" тексты предпочитали преимущественно лица мужского пола, что в общем представляется вполне закономерным. Вместе с тем были и лица женского пола, высоко оценивавшие их.

В связи с ограниченностью места приведем здесь характеристику, которая была дана женщине, поставившей максимальное число баллов по "Проективному литературному тесту" именно этого рода произведениям:

"В предложенном Вам тесте Вы выбрали тексты, достаточно простые по содержанию и связанные с несколько жесткими событиями. Как правило, девушки и женщины предпочитают такие тексты редко. В данном же случае это, по-видимому, связано с Вашей реалистичностью и направленностью сознания на конкретику жизни. Это вовсе не плохо, особенно, если учесть, что Вы по характеру человек трудолюбивый и старательным. По-видимому, о многом из того, чего Вы достигли, можно сказать, что оно сделано Вами от начала и до конца. Целеустремленность и конкретность в достижениях — это то, что отличает Вас.

Умение действовать в ситуации помогает Вам находить общий язык со многими людьми, но, скорее всего, не с теми, которые больше любят работать языком, чем руками. Возможно, Вам не очень интересны всевозможные концепции и теории, так как Вы предпочитаете быть проще и естественней. Судя по всему, Вы достаточно энергичны и Ваша энергичность постоянно требует какого-то выхода/в практику: даже если по роду своей деятельности Вы должны заниматься абстрактными проблемами, Вы умеете найти во всем конкретику и с удовольствием занимаетесь организационно-практической (в том числе хозяйственной) работой. Кроме того, Вам, видимо, доставляет удовольствие делать что-либо собственными руками (чинить, шить, вязать, печатать на компьютере, вести делопроизводство и т.н.). В общении с другими людьми Вы можете быть достаточно твердой и не терпите по отношению к себе пренебрежения, а тем более унижения.

Не будет ошибкой предположить, что на Вас можно положиться: Вы не любите бросать слова на ветер. В свою очередь, Вы стремитесь иметь друзей, на которых можно положиться в нужный момент. Иногда, возможно, у Вас бывают периоды плохого настроения — на Вас наваливается ощущение тоски. Вы ощущаете себя так, словно падаете в темный колодец и все вокруг приобретает зловещий оттенок, становится чужим и враждебным. В такие моменты Вы можете рассердиться на кого-либо и замкнуться.

Если говорить об отношении к мужчинам или к семейной жизни, то можно предположить, что в семье Вы готовы выполнять большую долю хозяйственной нагрузки. Вам, судя по всему, легко дается ведение хозяйства, приготовление еды, уход за квартирой, ведение расходов. Стремление к порядку и чистоте словно заложено в Вас. В свою очередь Вы предъявляете определенные требования и к мужчине. Он не должен быть расхлябанным, болтливым, должен уметь работать не только головой, но и руками. Видимо, не будет ошибочным предположить, что в Вашей жизни большое место занимает секс. В целом Вы скорее всего считаете, что биологическое начало в человеке естественно и, следовательно, все, что с ним связано, должно заслуживать внимания".

Желающих ознакомиться с более подробными характеристиками читателей отошлем к книге 1996 г. (Белянин 1996) и к новой рукописи о восприятии текста, которая, надо надеяться, рано или поздно выйдет в свет.

#### **11.4. ЭКСПЕРТНАЯ СИСТЕМА ВААЛ**

Вовсе не каждое теоретическое исследование должно иметь прямой выход в практику. Тем не менее, разработанные нами положения легли в основу экспертной компьютерной психолингвистической системы "Психиатрический анализ текста" (ПАТ), целью которой является психологический контент-анализ текстов как художественных, так и публицистических или рекламных.

Данная подсистема встроена в систему ВААЛ, главным разработчиком которой является В.И.Шалак.

Система ВААЛ предназначена оценивать воздействие слов и русскоязычных текстов на подсознание.

Научная часть программы опирается на положение о том, что естественный язык — одно из сильнейших средств воздействия на человека. Психологические теории новой волны рассматривают его как средство программирования поведения людей. Для эффективного воздействия на большие массы людей важны не только и не столько логичность и аргументированность в употреблении языка, а скорее эмоциональное воздействие на слушателя или читателя. Ибо через формирование эмоционального отношения к сказанному можно быстрее всего добиться его приятия или неприятия. При этом наиболее важны неявные каналы воздействия, которые неконтролируемы сознанием. Вся информация, поступающая по ним, воспринимается без критической оценки. Это и послужило основным мотивом для создания системы ВААЛ.

Области возможного применения программы ВААЛ:

- составление текстов выступлений с заранее заданными характеристиками воздействия на потенциальную аудиторию,
  - составление текстов статей с заранее заданными характеристиками,
  - создание эмоционального имиджа политического деятеля,
  - составление рекламных статей;
  - поиск названий для новых товаров,
  - психиатрический анализ текстов с целью идентификации личности автора,
  - психо-и гипнотерапия:
  - журналистика, политика.

В системе используются:

- метод семантического дифференциала в применении к звукам русского языка,
- методы нейро-лингвистического программирования для определения на грузки на основные сенсорные каналы восприятия человека,
- методы контент-анализа для анализа особенностей употребления лексики в текстах,
- методы математической лингвистики.

Система позволяет:

- оценивать эмоциональное воздействие фонетической структуры текстов на подсознание человека;
- оценивать эмоциональное воздействие фонетической структуры отдельных слов на подсознание человека;
- оценивать звуко-цветовую окраску текстов;
- оценивать ритмические характеристики;
- задавать характеристики желаемого воздействия и целенаправленно редактировать тексты для достижения указанных характеристик.
- подбирать синонимы с использованием словаря на 5 тыс синонимических рядов из 25 тыс. слов;
- оценивать нагрузку на сенсорные каналы восприятия путем анализа используемой лексики;
- оценивать уровень агрессивности текстов путем анализа используемой лексики,
- оценивать уровень архетипичности текстов,
- оценивать сексуальную окраску текста,
- осуществлять психиатрический анализ текстов

Последний из названных аспектов проблемы как раз и представлен в данной монографии.

Именно наши разработки легли в основу психиатрического компьютерного анализа текста и диагностики автора.

В целом с помощью ВААЛ можно усилить воздействие любых рекламных, учебных, пропагандистских и публицистических материалов, а также строить психологические портреты авторов текстов и прогнозируемых читателей.

Успешное применение экспертной системы ВААЛ с 1993 года показало, что она может быть использована для анализа и корректировки бессознательного воздействия текстов в самых разных областях — от политической риторики и рекламы до образования и художественного творчества.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Целью проделанной работы было описание моделей мира, существующих в литературе и кино.

Основа таких моделей усматривается нами в содержании индивидуального сознания автора. Анализ научной литературы также подтверждает, что существует возможность построения такой типологии текстов, которая основана на типологии личности авторов текста. Причем в ее основе может лежать концепция об акцентуации творческой личности. В результате настоящего исследования нами построена психолингвистическая типология текстов, основанная именно на этом допущении.

В художественной литературе выявлены следующие типы текстов:

"светлые", "веселые", "красивые", "темные" ("простые"), "печальные", "сложные". Допускается возможность существования текстов "активных", "усталых", "интенсивных", а также предполагается наличие текстов "смешанных", в основе которых лежит несколько эмоционально-смысловых доминант.

Мы стремились показать, что эмоционально-смысловая доминанта, лежащая в основе модели порождения текста, определяет речевую системность текста на всех уровнях —

лексическом, стилистическом, синтаксическом, структурном (морфологическом), определяет систему образных средств текста. По нашему убеждению, эмоционально-смысловая доминанта текста, отражая когнитивную и эмотивную (в том числе оценочную) структуризацию мира, является квинтэссенцией авторского смысла текста.

Игнорируя проблему лингвистической относительности (различий между языками и их влияние на мышление), предлагаемая концепция позволяет уточнить принцип лингвистического детерминизма (Slobin 1998, 1) — влияния когнитивных и дискурсивных процедур на различия в текстах, написанных на разных языках. Мы полагаем, что различия между текстами, написанными на разных языках, могут быть не столь велики, как различия между текстами, в основе которых лежат разные доминанты. Когнитивная основа художественного текста, семантика порождающих текст символов обусловлена не столько национальным языком, сколько языковым сознанием личности автора. Выбор синтаксических структур и языковых единиц осуществляется только отчасти под влиянием национального языка и требования поэтики. Все же первичны тут когнитивные структуры, присущие акцентуированному сознанию автора. Тем самым, определение типа, к которому принадлежит текст (по нашей типологии), может быть проведено не только путем "герменевтического" проникновения в авторский замысел, но и с помощью формализованной процедуры соотнесения элементов текста с описанными в модели текста компонентами, связанными с соответствующими личностными смыслами. Тем самым постулируется возможность построения формально-семантической модели текста, отражающей авторский смысл.

В лингвистике существует понятие фонемы (как единицы звукового строя) и аллофона (как единицы ее реализации), морфемы и алломорфа, лексемы и лексико-семантического варианта, а также синтагмы (как минимальной интонационной единицы). Понятия же тексты нет и по мнению, например, А.А.Леонтьева, быть не может. Мы же полагаем, что тип текста может быть рассмотрена именно как текстема, а конкретные тексты — как ее варианты.

За текстом тут является не реальная действительность, а реальные психические процессы, которые протекают в сознании акцентуированной личности. Конечно, построение модели порождения текста на этой основе — дело будущего, но нами заложена основа создания такой модели путем выявления закономерностей перехода от образов сознания к языковым образам.

В нашем исследовании мы стремились доказать, что "светлые" и "активные" типы текстов соответствуют мироощущению личности с паранойяльными чертами акцентуации; "веселые" тексты соответствуют мироощущению личности гипоманиакального склада; "красивые" описывают мир личности демонстративной акцентуации; в основе эмоционально-смысловой доминанты "темных" текстов лежит мироощущение, схожее с мироощущением эпилептоидной личности; "печальные" тексты отражают мироощущение депрессивной личности.

"Проективный литературный тест" позволил уточнить положение о соответствии реальных текстовых предпочтений личностным особенностям реципиентов.

Естественно, что разработка предложенных положений может быть более полной в случае привлечения результатов исследований в смежные с психолингвистикой областях науки. Такими представляются проблемы языковой личности и языковой реализации картины мира; проблемы структурного анализа текста и фреймовый подход; проблема субъектного тезауруса и гипотеза о подобии интеллектов; проблемы библиотековедения и читательских интересов; проблемы психиатрической лингвистики и вопрос о норме и патологии личности: проблемы герменевтики и теории познания, лингвистики измененных состояний сознания и нейролингвистического программирования. Без сомнения, все они имеют отношение к рассмотренным нами вопросам и могут быть привлечены для углубления и развития предложенного подхода.

В свое время Анна Вежбицка написала, что, предложив даже не до конца продуманные решения, она "стремилась показать, что разрабатываемая ... программа в принципе осуществима"

(Вежбицка 1983, 250). Дальше она пишет: "Мне приходилось в связи с этим вторгаться в целый ряд различных областей, слишком обширных, чтобы быть эффективно обработанным одним человеком" (там же). Аналогичное можно сказать и в отношении данного исследования.

Конечно, выявленные закономерности строения и содержания текстов, их типологизация и экспериментальная проверка реальности их функционирования имеют ряд ограничений на их использование. В частности, считая возможным проводить идентификацию личности по ее речевому продукту с помощью предложенных методик, не считаем морально допустимым ставить диагноз психодиагностического свойства исключительно на основании речевого проявления личности. Это не было целью нашего анализа и, по нашему мнению, не может быть целью психолингвистического анализа в целом.

"Но занимаемся ли мы биографической, психологической или историко-литературной интерпретацией индивидуальных явлений языка, если только, действительно, цель наша состоит в раскрытии известной индивидуальности, — писал Г.О. Винокур, — мы всякий раз неизбежно выходим за границы лингвистики и имеем дело с проблемами, которые не могут считаться принадлежащими собственно языковедению" (Винокур 1990, 127).

И, разумеется, подлинное произведение искусства всегда больше, чем просто проявление сущности его творца.

Именно поэтому наше исследование выявило лишь некоторые особенности строения и функционирования художественных текстов, некоторые особенности их существования в авторском сознании и читательском восприятии. Реальное бытие текста и реальные процессы восприятия текста человеком многократно сложнее и глубже, чем упрощенные в научных целях представления о них:

уточнять и дополнять их предстоит в ходе совместной работы лингвистов, литературоведов, психологов, психиатров, специалистов в разных областях знаний.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Петер Роже, проработав над своим тезаурусом около 50 лет (с 1805 по 1858 г.), назвал свой труд "Тезаурус английских слов и выражений, расположенный и организованный так, чтобы облегчить выражение идей и помочь в литературном сочинительстве (Roget's 1999). Предложив универсальный общеязыковой тезаурус, П.Роже разнес все слова английского языка по восьми классам: 1) абстрактные отношения, 2) пространство, 3) физика, 4) материя, 5) ощущения, 6) интеллект, 7) желание, 8) эмоции. За каждой из категорий стоят объективные отношения, процессы, предметы.

Предлагаемый нами тезаурус основан на ином принципе. Предметам, явлениям, процессам и отношениям соответствует не реальная действительность, а субъективная в ее крайней форме, в акцентуированном сознании автора художественного текста. Приведенные ниже таблицы лишь обозначают символы художественных текстов и указывают на их психологический генезис. Содержательный же анализ находится в тексте монографии.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2 СИМВОЛЫ ТЕКСТОВ И ИХ КОРРЕЛЯТЫ

### "СВЕТЛЫЕ ТЕКСТЫ

#### ОБРАЗЕЦ -СВЕТЛОГО' ТЕКСТА

"Ни одной фальшивой ноты не издало его сердце, не пристало к нему грязи. Не обольстит его никакая нарядная ложь, и ничто не совлечет на фальшивый путь; пусть волнуется около него целый океан дряни, зла, пусть весь мир отравится ядом и пойдет наыворот — никогда Обломов не поклонится идолу лжи, в душе его всегда будет чисто, светло, честно. Это хрустальная, прозрачная душа; таких людей мало; они редки; это перлы в толпе!.. "

М. А. Гончаров "Обломов").



## НЕКОТОРЫЕ КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА 'СВЕТЛОГО- ТЕКСТА И ИХ ЛЕКСИЧЕСКОЕ НАПОЛНЕНИЕ

**ИСТИНА:** честность, честь, чистота, правда, порядочность, доброта, святость, справедливость, достоинство, принципиальность, прямота, простота, красота; естественность: совесть; мудрость, разум.

**ЛОЖЬ:** клевета, слухи, толки, сплетни, обман, хитрость, фальшь. уловки, лукавость, игра, тонкий расчет, безнравственность.

**ДОБРО:** искренность, ясность; говорить горячо (искренне, пламенно. откровенно, смело, решительно, прямо), мысли светлые (чистые);

нести свет знаний, искренний, правдивый, прямой, добрый, доверчивый, чистый, с чистой душой, любящий, преданный (беззаветно), верный;

принципиальный, порядочный; добрый, действующий от всего сердца/ от всей души/ с радушием; выполняющий свой долг, делающий все для людей, благородный; ангел, Бог, святость; родина, патриотизм.

**ЗЛО:** ненависть, клевета, злорадство, подлость, цинизм, самолюбие, предательство, выставить в дурном свете, обвинять, решать за спиной.

**ЧЕЛОВЕК:** взгляд (зоркий, ясный), глаза, сердце, душа; теплые руки, в глубине души, в сердце; я, мне, имя; говорить (просто, горячо, звонко).

**ДРУГ:** друг, дружба, братство, единство, единение, общность, близость, доброта, прямота, героизм, стойкость, взаимопонимание, любовь, забота, привязанность; радушие, тепло, почет; одухотворенность, чистота (отношений).

**ВРАГ:** нечестный, неискренний человек; бесцеремонный, ловкач, делец, думающий только о себе, гребущий под себя, эгоист, предатель (ставший предателем), обманщик, несправедливый, коварный, подлый, решающий за спиной, казавшийся родным, перешедший на сторону противника, негодяй, подлец; несправедливый, бесцеремонный, злобный, грязный, хитрый, низкий, хищный, жестокий.

**БОРЬБА:** смелость, мужество, героизм, стойкость, непокорность, отвага, честь, достоинство; священное (святое) дело, несправедливость, подлость; выполнить свой долг, громить, бить, бороться за свои идеи/ за права людей; подозревать, преследовать; вывести на чистую воду, разоблачить, показать истинное лицо; смелый, отважный, борец, отважный, непокорный.

**ТАЙНА:** скрываться, таиться, прятаться.

**ЖИЗНЬ:** судьба, предназначение; бесконечность, вечность, пространство; преодоление, трудности, победы, счастье, величие.

**СВЕТ:** светлый, чистый, яркий, серебристый, серебристо-серый, серебристо-седой; искриться, сиять, блестеть; тепло, солнце.

**ЗВУК:** мелодичный, светлый, чистый, ясный, звонкий, звенящий.

## "ТЕМНЫЕ" ТЕКСТЫ

### ОБРАЗЕЦ 'ТЕМНОГО' ТЕКСТА

Снег навалил. Все затихает, гложет. Пустынный тянется вдоль переулка дом. Вот человек, идет. Пырнуть его ножом — К забору прислонится и не охнет. Потом опустится и ляжет вниз лицом. И ветерка дыханье снеговое. И вечера чуть уловимый дым — Предвестники прекрасного покоя — Свободно так закружатся над ним. А люди черными сбегутся муравьями Из улиц. со дворов и станут между нами. И будут спрашивать, за что и как убил, — И не поймет никто, как я его любил.

(Вл. Ходасевич "Сумерки").

### НЕКОТОРЫЕ КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА -ТЕМНОГО' ТЕКСТА И ИХ РЕАЛИЗАЦИЯ

**ПРОСТОЙ:** обыкновенный, обычный, делающий свое дело, незамысловатый, незатейливый, неприметный.

**ВРАГ:** непонятный, опасный, умный (очень умный, заумный, умник), чужой; замышляющий зло, затаившийся; ненавидеть, окружить со всех сторон, погибнуть, убить.

**БОРЬБА:** бороться (за справедливость/ с опасными планами/ в защиту обездоленных/ сирот/ маленьких), выступать против угрозы человечеству / мирному труду, стремиться к справедливости, сопротивляться злу / несправедливости.

**ДЕЛО:** делать (свое) дело, знать, просто, уметь; руки.

**ОЩУЩЕНИЯ:** гул, гудение, шорох, скрежет, треск; вспышки, блики, мерцание; противный запах.

**ТОСКА:** боль, беспомощность, гнев, грусть, злоба, ненависть, одиночество, страх (смерти);

**ВОДА:** дождь, туман, тучи;

**ТЕМНОТА:** мрак, сумерки, темнота.

**СМЕХ:** рассмеяться, хохотнуть, ухмыляться.

**ГАДЬ!:** крыса, змея, мышь, муравей, таракан, гусеница, крокодил, червяк.

**РАЗМЕР:** маленький, худой, карлик, лилипут, ребенок; высокий, толстый, великан, громила, верзила.

### ПЕЧАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ

#### ОБРАЗЕЦ 'ПЕЧАЛЬНОГО' ТЕКСТА

Как страшно жизни сей оковы Нам в одиночестве влачить. Делить веселье — все готовы:

Никто не хочет грусть делить.

Один я здесь, как царь воздушный, Страданья в сердце стеснены, И вижу, как, судьбе послушны, Года уходят, будто сны.

И вновь приходят, с позлащенной, Но той же старою мечтой. И вижу гроб уединённый, Он ждет: что ж медлить над землей?

Никто о том не покрушится.

И будут (я уверен в том)

О смерти больше веселиться,

Чем о рождении моем...

(М.Ю.Лермонтов "Одиночество").

### НЕКОТОРЫЕ КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА 'ПЕЧАЛЬНОГО-ТЕКСТА И ИХ РЕАЛИЗАЦИЯ:

**ГРУСТЬ:** грустно, тоскливо, печаль, печально, сомнения.

**ОДИНОЧЕСТВО:** один, сидеть, лежать, молчать, немой; море, океан, остров, звезды; вечность.

**ДОБРОТА:** понимание, любовь, смотреть в глаза, чувствовать родственную душу; добрый, чуткий, внимательный, заботливый.

**РАДОСТЬ:** счастье, мир; веселье, смех, улыбка, живость, жизнелюбие, жизнерадостность; буря, вихрь, движение, действие, борьба.

**МОЛОДОСТЬ:** детство, молодость, юность; душа; глаза, взгляд, губы, приятные запахи, яркий.

**СТАРОСТЬ:** воспоминания, холодно, одиноко; быть забытым, ненужным; нуждаться в заботе; желать смерти.

**ХОЛОД:** холод, прохлада, осень, зима, снег.

**СМЕРТЬ:** спокойствие, усталость, дыхание, дышать, легко; умереть, уснуть вечным сном, сладко спать (в сырой земле, в могиле);

кладбище, плита, камень, могила, труп, мертвец, череп, крест; вечер, ночь, бродить; печальный, тихий, вечность.

### ВЕСЕЛЫЕ" ТЕКСТЫ

#### ОБРАЗЕЦ 'ВЕСЕЛОГО' ТЕКСТА

Если бы парни всей земли Вместе собратья однажды могли, Вот было б весело в

компании такой, И до грядущего подать рукой!

Парни, парни, это в наших силах — Землю от пожара убережь. Мы 'за мир, за дружбу, за улыбки милых, За сердечность встреч.

Если бы парни всей земли Хором бы песню одну завели, Вот было б здорово, вот это был бы гром. Давайте, парни, хором запоем!

Если бы парни всей земли Миру присягу спую принесли. Вот было б радостно тогда на свете жить, Давайте, парчи, навсегда дружить!

Парни, парни, это в наших силах — Землю от пожара убережь. Мы за мир. за дружбу, за улыбки милых. За сердечность встреч.

(Т.. Долматовский "Если бы папни нс'ей Земли").

Текстовая реализация

Акцентуация

Четыре удачливых в деньгах героя,  
девушка и животное путешествуют

гипертимичность, маниакальность  
(преобладание приподнятого настроения)

### НЕКОТОРЫЕ КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА 'ВЕСЕЛОГО' ТЕКСТА И ИХ РЕАЛИЗАЦИЯ:

**УДАЧА:** активность, деятельность; успех, везение; легко, с легкостью, запросто, элегантно, само собой получиться, смочь, удался, придумать что-нибудь, попытаться, ловко, быстро, моментально, молниеносно.

**РАДОСТЬ:** радость, оптимизм, надеяться, быть счастливым; стойкость, мужество, героизм, смелость; обширные знания, эрудиция, начитанность.

**ДРУЗЬЯ:** вместе, весело, заодно, общими усилиями, сообща, объединяться, встречаться; петь, напевать, хором.

**ПРОСТРАНСТВО:** высота, вверх, ввысь, полет, летать, нестись, преодолевать (расстояние), просторы, небо, облака, мир, другие страны, путешествие.

**ПРЕПЯТСТВИЕ:** трудности, проблемы, не мочь, не бояться, не сомневаться, преодолеть, выносливость; сила, энергия.

**ОТЧАЯНЬЕ:** отчаянье, апатия, уныние, пасть духом, опускаются руки, неуверенность.

**ЗЛОБА:** злоба, ярость — дикая, бешеная, безумная; паника, неистовство, ненависть.

### КРАСИВЫЕ ТЕКСТЫ

#### ОБРАЗЕЦ 'КРАСИВОГО' ТЕКСТА

"Из поместья сеньора Леонсио Гомеш де Фонеска, муниципальный округ Кампус, провинция Рио-де-Жанейро, бежала рабыня по имени Изаура со следующими приметами: цвет кожи светлый, лицо нежное, как у любой белой женщины, глаза черные и большие, волосы того же цвета, длинные, слегка вьющиеся, рот маленький, розовый, красиво очерченный, зубы белоснежные, и ровные, нос прямой, талия тонкая, фигура стройная, рост средний. На левой щеке маленькая черная родинка, над правой грудью след ожога, очень похожий на крыло бабочки. Одевается со вкусом и элегантно, хорошо поет и виртуозно играет на пианино. Так как она получила прекрасное образование и обладает хорошей фигурой, где угодно может сойти за свободную сеньору из хорошего общества.

("Рабыня Изаура" Гимараенс).

### НЕКОТОРЫЕ КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА 'КРАСИВОГО' ТЕКСТА И ИХ РЕАЛИЗАЦИЯ

**ЧУВСТВА И ЭМОЦИИ:** страсть, волнение, настроение; радость, восторг, упоение; гнев, ярость, ненависть; завопить, заорать, вскрикнуть.

**ЛИЧНОСТНЫЕ КАЧЕСТВА:** благородство, великодушие, щедрость, бескорыстие, порядочность, искренность, справедливость, храбрость: вероломство, коварство, низость.

**ПРИГОДНОСТЬ:** сердце, душа; пульс, кровь, инстинкт. **ОСКОРБЛЕНИЯ** (как правило, в адрес героини): выскочка, интри-гантка, авантюристка; подлиза, доносчик, предатель; подлый,

вредный; гадина, змея.

**НЕОБЫЧНЫЙ:** красивый, необыкновенный, знаменитый, замечательный, интересный, занимательный, ошеломляющий, потрясающий. сказочный, причудливый, чудесный, редкостный, особенный; древний, старинный.

**ЦВЕТ:** белый, белесый, бледный, светлый, золотой, золотистый. зеленый, красный, красноватый, розовый; веселый, нарядный.

**ЧАСТИ ТЕЛА:** глаза, руки, рот, зубы, веки, брови, ресницы, губы, нос, волосы, лицо, ноги, спина, грудь, голова, бедра и др.

**ТЕЛОДВИЖЕНИЯ:** шаг, походка, движение, нагнуться, выпрямиться, повернуться, распрямиться, откинуть голову; кивнуть, махнуть.

## **БИБЛИОГРАФИЯ**

Абаев Н.В. Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае. - Новосибирск, 1989.

Абульханова-Славская К.А. Стратегия жизни. - М., 1991.

Александровский ЮА Глазами психиатра. - М., 1977.

Анджапаридзе Г. Детектив не только развлекающий...// Зарубежный детектив. Романы. - М., 1987.

Анненков Ю. Дневники моих встреч. - М., 1991.

Арнаутов М. Психология литературного творчества./Пер. с болг. - М., 1970.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. -М., 1990.

Белянин В.П. К вопросу о функционально-речевой синонимии.// Проблемы связности и цельности текста.-М., 1982.

Белянин В.П. Экспериментальное исследование психолингвистических закономерностей смыслового восприятия текста. Автореф. канд. дисс, -М., 1983.

Белянин В.П. Лексические элементы научно-фантастического текста в психолингвистическом аспекте.// Текст и культура. - М., 1985.

Белянин В.П. Психолингвистические аспекты художественного текста. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1988.

Белянин В.П. Непримиимые фантасты.// Экслибрис. Научно-информационный бюллетень. Вып. 1/1989.-М., 1989.

Белянин В.П. К построению психостилистики художественных текстов. // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 879. Поэтика жанра и образа. -Тарту, 1990а.

Белянин В.П. Психолингвистическая модель текста биографии и методика работы с ним.// Русский язык для студентов-иностранцев. Сб. метод, статейN26.-М., 1990б.

Белянин В.П. Психолингвистическая типология художественных текстов по эмоционально-смысловой доминанте. Дисс. доктора филол. н. - М., 1992.

Белянин В.П. Лингво-когнитивные структуры англоязычного романа и русская ментальность.// Этническое и языковое самосознание. - М., 1995. Белянин В.П. Введение в психиатрическое литературоведение. - Verlag Otto Sagner./ Specimina Philologiae Slavicae. Band 107. Munchen, 1996а Белянин В.П. Любовный роман на Западе и в России. // Книга и книжное дело на рубеже тысячелетий.-М., 1996б.

Белянин В.П. Тексты о смерти в русской литературе.// Rusistica Espanola. Мадрид, 1997.

Белянин В.П., Бугенко И.А. Живая речь: (Словарь разговорных выражений). - М. 1994.

Белянин В.П., Бугенко И.А. Антология "черного" юмора, 2-е изд. - М., 1996.

Белянин В.П., Лебедев Д.О. Моделирование комического текста и его перевод.// Перевод как моделирование и моделирование перевода. -Тверь, 1991.

- Белянин В.П., Ямпольский Л.Т. Экспериментальное выявление психологического тезауруса жанра текста.// Общение: структура и процесс. -М.,1982.
- Бестужев-Лада И.В. Сто лиц фантастики.// Антология советской фантастики. - М., 1967. Т.14.
- Блейхер В.М., Круг И.В. Толковый словарь психиатрических терминов. - Воронеж,1995.
- Борее Ю.Б. Эстетика. - М., 1969.
- Борее Ю.Б. Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика.// Художественная рецепция и герменевтика. - М., 1985.
- Борхес Х.Л. Письмена Бога. - М., 1994.
- Брудный А.А. Понимание как философско-психологическая проблема.// Вопросы философии. -1975. №10.
- Бурно М.Е. Терапия творческим самовыражением. -М.,1989. Бурно М.Е. Трудный характер и пьянство. - Киев, 1990.
- Бурно М.Е. О характерах людей. - М., 1996. Бутенко И.А. Читатель и чтение на исходе XX века: социологические аспекты. - М., 1997. Буянов М.И. Преждевременный человек. - М., 1989.
- Буянов М.И. Приключения древней загадки: (Истерия, история, суеверия). - М., 1991.
- Буянов М.И. Тяжелые люди. - М., 1993. Буянов М.И. Лики великих, или знаменитые безумцы. - М., 1994. Вайль П., Генис А. Родная речь. - М., 1991. Вайну М.Б. Элементы субъективности в восприятии художественной литературы и их влияние на процесс руководства чтением. Автореф, канд. дисс. -Л., 1977.
- Васильева А. Н. Выготский против Выготского (к трактовке рассказа И.Бунина "Легкое дыхание").// Специфика и эволюция функциональных стилей.- Пермь,1979. Васильева А.Н. Выготский против Выготского (к трактовке рассказа И.Бунина "Легкое дыхание", продолжение).// Проблемы функционирования языка в его разновидностях. - Пермь, 1981.
- Василюк Ф.Е. Психология переживания. - М., 1984.
- Введение в литературоведение./ Под ред. Г.Н.Поспелова.-М., 1976.
- Вейзе А.А. Реферирование текста.- М., 1985. Виноградов В.В. О языке художественной литературы.-М., 1959. Виноградов В.В. Сюжет и стиль. - М., 1963. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. - М., 1980. Винокур Г.О. Филологические исследования. - М., 1990. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. -М., 1991. Владимирская О.И. Теория поэтического языка. - М., 1995.
- Войнич Э.Л. Овод. Послесловие. - М.,1945. Все произведения школьной программы в кратком изложении.- М.,1996.
- Выготский Л.С. Психология искусства. - М., 1987. Выготский Л.С. Мышление и речь. - М., Брудный А.А. Психологическая герменевтика. -М.,1998.
- Ганнушкин П.Б. Особенности эмоционально-волевой сферы при психопатиях.// Психология эмоций. Тексты.-М., 1984. Ганнушкин П.Б. Клиника психопатий. Их статика, динамика и систематика. - М., 1993. Геннекен Э. Опыт построения научной критики: (Эстопсихология). / Пер. с фр. - СПб., 1892. Гиляровский В.А. Психиатрия. - М., 1954.
- Голдстейн М., Голдстейн И.Ф. Как мы познаем. Исследование процесса научного познания. /Пер

- с англ. -М., 1984. Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. - М., 1991. Громов Е.С. Природа художественного творчества. -М.,1986.
- Гумбольдт В. О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода. - СПб., 1859. Гуревич М.О., Серейский М.Я. Учебник психиатрии.-М., 1946. Гусев С.С., Тульчинский Г.Л. Проблема понимания в философии. -М., 1985. Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. - М., 1989.
- Детская литература. - М., 1985. Дмитриева Н. К проблеме интерпретации.// Мир искусств. Альманах. - М., 1995. Драгомирецкая Н. Время в литературе.// Словарь литературоведческих терминов. - М., 1974. Дридзе Т.М. Интерпретационные характеристики текста и классификация текста.// Смысловое восприятие речевого сообщения. - М., 1976. Дридзе Т.М. Язык и социальная психология. - М., 1980.
- Елистратов В.С. Трактат про таракана. - М., 1996. Ефремов А.И. Послесловие. //А.Кларк "Космическая одиссея 2001". - М., 1970. Жане П. Страх действия как существенный элемент меланхолии. // Психология эмоций. Тексты.-М., 1984.
- Жариков Н.М., Урсова Л.Г., Хритинин Д.Ф. Психиатрия. - М., 1989.
- Жельвис В.И. Психолингвистическая интерпретация инвективного воздействия. Автореф. докт. дисс. -М., 1992. Жилин С.Г. Очерки клинической психиатрии. - М., 1965. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. - М., 1982.
- Жинкин Н.И. Развитое письменной речи учащихся III-VII классов. // Изв. АЛН РСФСР. - М., 1956. -вып.78.
- Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. - М., 1996.
- Красных В.В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность: (Человек. Сознание. Коммуникация). - М., 1998. Кречмер Э. Строение тела и характер.// Психология индивидуальных различий. - М., 1982. Критская В.П., МелешкоТ.К., Поляков Ю.Ф. Патология психической деятельности при шизофрении.-М., 1991.
- Крупник Е.П. Психологические особенности восприятия образа./ Психологический журнал. Т.6; №3,1985. Куайн У. Слово и объект.// Новое в зарубежной лингвистике. Вып. ХИН. - М., 1986,5-24. Куликов А.И. Сказка С.Т.Аксакова "Аленький цветочек": психоаналитический этюд.// Российский психоаналитический вестник. - М., 1994, №3-4. Левидов А.М. Автор - образ - читатель. - Л., 1977.

- Жирмунский В.М. Введение в литературоведение. -СПб., 1996.
- Журавлев Ж.С. Страница нашей истории.// В.Пикуль. Каторга. -М.,1989. Журавлева Л.С., Зиновьева МД. Обучение чтению (на материале художественных текстов). - М., 1984.
- Завадская Е.В. Культура Востока в современном западном мире. - М., 1977. Зарубежная детская литература. - М., 1974. Зимняя И.А. Смысловое восприятие речевого сообщения. //Смысловое восприятие речевого сообщения. -М., 1976.
- Зись А.Я., Стафецкая М.П. Художественная коммуникация и рецепция как ее завершающее звено.// Художественная рецепция и герменевтика.-М., 1985. Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет. - М., 1978. Ингарден Р. Исследования по эстетике. - М., 1962. /История русской литературы XIX века (вторая половина). - М., 1974. История эстетической мысли. В 6-ти т. т. - М., 1986.
- Каменская О.Л. Текст и коммуникация. - М., 1990. Каракозов Р.Р. Условия формирования смыслооб-разующей функции художественной литературы. Автореф. дисс. канд. филол. н. - М., 1988. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. -М., 1987. Карвасарский Б.Д. Неврозы. - М., 1980. Карлов В.А. Эпилепсия. - М., 1990. Карпов П.И. Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники. -М.-Л., 1926.
- Кирнос Д.И. Индивидуальность и творческое мышление.-М., 1992. Клиническая психиатрия. - М., 1967. Клинический архив гениальности и одаренности (эвропатология), посвященный вопросам патологии гениально-одаренной личности, а также вопросам патологии творчества. /Под ред. д-ра Г.В.Сегалина. - Свердловск. Т.1,1925; Т.2, 1926; Т.3,1927; Т.4,1928. Ковалев В.В. Семиотика и диагностика психических заболеваний у детей и подростков. - М., 1985. Колобаева Л. Человек и его мир.// Филологические науки, 1980, №5.
- Красильникова В.Г. Психолингвистический анализ семантических трансформаций при переводе и литературном пересказе художественного текста. Автореф.канд.дисс. - М., 1998.
- Левин Ю.И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. // Структурная типология языков.-М., 1966. Ленц Ф. Образный язык народных сказок. /Пер. с нем. - М., 1995. Леонгард К. Акцентуированные личности. - Киев, 1981. Леонтьев А.А. Язык, речь, речевая деятельность. - М., 1969.
- Леонтьев А.А. Понятие текста в современной психологии.// Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. - Киев, 1979. Леонтьев А.А., Основы психолингвистики. - М., 1997. Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики. - М., 1972. Леонтьев Д.А. Произведение искусства и личность: Психологическая структура взаимодействия.// Художественное творчество и психология. - М., 1991. Личко А.Е. Психопатии и акцентуации характера у подростков. - М., 1983. Ломброзо Ц. Гениальность и помешательство. - СПб., 1892,1990. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. - Киев, 1994. Лотман М.Ю. Анализ поэтического текста. - Л., 1972.
- Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета.// Ю.М.Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. - М., 1994а. Лотман Ю.М. Две "Осени" .//Там же.-М., 1994б. Лурия А. Р. Ощущения и восприятие. - М., 1975.

- Марковина И.Ю. Влияние лингвистических и экстралингвистических факторов на понимание текста. Автореф. канд. дисс. - М., 1982. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. - М., 1994. Мелехов Д.Е. Психиатрия и проблемы духовной жизни.//Синапс. 1992, №2. Мельников В.М., Ямпольский Л.Т. Введение в экспериментальную психологию личности. - М., 1985. Михайлова Е.Д. Мир Достоевского.// Курьер ЮНЕСКО, март 1982. Модели мира./ Отв. ред. Д.А.Поспелов. - М., 1997. Можнягун С.Е. О модернизме. - М., 1974. Мюллер-Фрейнфельс Р. Поэтика. - М., 1923. Налимов В.В. Вероятностная модель языка. - М., 1974. Неплох Я.М. Человек, познай себя! (Записки психиатра).-СПб. 1991. Никифоров А.Л. Семантическая концепция понимания.// Проблемы объяснения и понимания в научном познании. - М., 1982. Николаева Н.С. Японские сады. - М., 1975. Николаева Т.М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы.// Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. - М., 1978. Нишанов В.К. О проблеме понимания в лингвистике и гносеологии.// Диалектика познания, понимания, общения. - Фрунзе, 1985. Новиков А.И. Семантика текста и ее формализация.-М., 1983. Новиков Вл. Читаем Высотского.// Вьвотский В.С. Поэзия и проза.-М., 1989. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. - М., 1988. Нудельман Р.И. Что такое фантастика. - М., 1970. Овсяннико-Куликовский ДН. Литературно-критические работы. В 2-х. т.т.-М., 1989. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Словарь русского языка. -М., 1993. Озеров В.И. Предисловие.//Тургенев И.С. Стихотворения в прозе. - М., 1971. Олпорт Г. Личность: проблема науки или искусства?// Психология личности. Тексты. - М., 1982. ОртониА., КлоурДж., КоллинзА. Когнитивная структура эмоций. // Язык и интеллект. М., 1970. Остин Дж. Чужое сознание.// Философия. Логика. Парандовский Я. Алхимия слова. /Пер. с польск. - М., 1990. ПШарачеваМ. Эмоциональные структуры ценностного сознания.// Текст как отображение картины мира.-М., 1989. Парное Е. И. Под гипнозом страха. - Лит. газета, 19.04.1978. ПШашковский В.Э., Пиотровская В.Р., Пиотровский Р.Г. Психиатрическая лингвистика. - СПб., 1994. Переверзев В.Ф. У истоков русского реализма. - М., 1989. Петренко В.Ф. Основы психосемантики. - Смоленск, 1997. Петровский М. Книжки нашего детства. - М., 1986. Печерица Т.Е. Отбор и апаптация художественных текстов для чтения в группах студентов-филологов, обучающихся на подготовительных факультетах вузов СССР. Автореф. канд. дисс. - М., 1981. Платонов А.П. Размышления читателя. - М.,1980. Портнов А.А., Федотов ДД Психиатрия. - М.,1971. Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. - Харьков, 1894. Потебня А.А. Мысль и язык. - М., 1989. Поцепня Д.М. Образ мира в слове писателя. - СПб., 1997. Практический справочник врача-психиатра. - Киев, 1981. ПриетоА. Из книги "Морфология романа". Нарративное произведение.//Семиотика. - М., 1983, с.370-399.



- Пропп В. Я. Морфология сказки. - Л., 1928. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки.-Л., 1986. Психология. Словарь. - М., 1990. Психологический словарь. - М., 1996. Пулатов А.М., Никифоров А.С. Справочник по семиотике нервных болезней. - Ташкент, 1983. Реферовская Е.А. Лингвистические исследования структуры текста. -Л., 1983. Рубакин Н.А. Психология читателя и книги. - М., 1977. Рубинштейн Л.С. Основы общей психологии. В 2-х т.т. - М., 1989. Русская грамматика. В 2-х т.т. - М., 1982. Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и художественной деятельности. - Воронеж, 1994. Самарин Р. Капитан Майн Рид.// Рид М. Всадник безголовы. -Л., 1984. Сараджишвили П.М., Геладзе Т.Ш. Эпилепсия. - М., 1977. Семенов В.Е. Исследование процессов восприятия произведений литературы и искусства.// Психологический журнал. - 1985. Т.6 N 3. Семиотика -М 1983 ;емке В Я Умейте властвовать собой или Беседы о здоровой и больной личности - Новосибирск, 1991 ;ент-Бев Ш Литературные портреты - М 1970 Словарь физиологических терминов -М , 1987 Советский энциклопедический словарь - М , 1984 Зоколова ЕТ Проективные методы исследования личности -М.1980 Сорокин Ю А Психолингвистические аспекты изучения текста - М , 1985 Сорокин Ю А Почему живут и умирают книги7 - М, 1991 Справочник по психиатрии / Под ред А В Снежного -М 1985 Спивак Д Л Лингвистика измененных состояний сознания -Л, 1986 Спивак Д Л Лингвистика измененных состояний сознания Автореф докт филол н -СПб 1998 Степанов Г В Цельность художественного образа и лингвистическое единство текста // Лингвистика текста Ч II М , 1974 Степанченко И И Поэтический язык Сергея Есенина анализ лексики -Харьков, 1991 Тарасов Е Ф Проблемы теории речевого общения Автореф докт дисс - М , 1992 Теплов Б М Заметки психолога при чтении художественной литературы // Избр труды В 2-х т т - М 1985, Т 1 Тимофеев Л И Основы теории литературы - М 1971 Тихонов И Басни Крылова Предисловие - М , 1979 Тодоров Ц Семиотика литературы // Семиотика - М 1983 Тоинби А Постижение истории -М 1991 Толстая-Есенина С Комментарии // Есенин С Собр соч В 6-ти т т Т 1 - М , 1977 Толстой Л Н Что такое искусство7 - М , 1985 Томашевский Б Поэтика - М , 1996 Торсуева И Т Детерминированность высказывания параметрами текста // Вопросы языкознания, 1986 N1 Узнадзе ДН Общая психология -Тбилиси, 1940 Узнадзе Д Н Психологические исследования - М.1966 Урнов Д М Как возникла страна чудес - М , 1969 Ухтомский А А Доминанта - М -Л , 1966 Ухтомский А А Письма//Новый мир 1973 №1 Ушаков Г Н Детская психиатрия - М , 1979 Философский словарь /Пер с нем - М , 1961 Франц М -Л фон Психоанализ сказки /Пер с англ -СПб, 1998 Фрейд З Тотем и табу Психология первобытной культуры и религии -М 1923 Фрейд З Леонардо да Винчи Воспоминание детства - Ростов -на-Дрну, 1990а Фрейд З Сновидения Сексуальная жизнь человека Избранные лекции -АлмаАта 1990б Фрумкина Р М Язык и мышление как проблема

- лингвистического эксперимента // Изв АН  
СССР Сер лит ияз Т 40 1981 №3 ХиллН Думай и богатей -М 1993 Хованская З И Анализ  
литературного произведения в современной французской филологии -  
М.1988 Хорев В О О современном польском детективном  
романе // Современный польский детектив -  
Варшава, 1988 Храпченко М Б Творческая индивидуальность писа  
теля и развитие литературы - М , 1981 Хрестоматия по фольклору - М , 1972 Цвейг С  
Борьба с демоном - М , 1992 Цейтлин А Т Труд писателя (Вопросы психологии  
творчества культуры и техники писательского  
труда) -М, 1968  
Чуковский К И Современники - М 1963 Швейцер А Письма из Ламбарене -Л 1989  
Шерток Л , Соссюр де Р Рождение психоаналити  
ка /Пер сфр -М 1991 Шиллер И Ф Собр соч В 7-и т т - М 1957 Шкловский В Искусство  
как прием // Поэтика  
Сборники по теории поэтического языка - Пет  
роград, 1919  
Шкловский В О теории прозы - М , 1983 Шор Р О Язык и общество - М , 1926 Щерба Л В  
Опыт лингвистического толкования  
стихотворении // Избранные работы по русско  
му языку - М , 1957 Эйхенбаум Б М Как сделана Шинель // Поэтика  
Сборники по теории поэтического языка - Пет  
роград, 1919 Эйхенбаум Б Сквозь литературу // Сб ст - Л ,  
1924  
Эстетика Словарь М 1989 Юнг К Г Архетип и символ - М , 1991 Якобсон Р О Доминанта  
// Хрестоматия по теоре  
тическому литературоведению -Тарту 1976 Якубикф Истерия М 1982 Ямпольский Л Т  
Трехуровневый психодиагности  
ческий опросник (ПДО-3) // Актуальные пробле  
мы психологии футбола -Душанбе 1982 Яновская Л М Почему вы пишете смешно7 (Об  
И Ильфе и Е Петрове, их жизни и юморе) - М  
1969  
Ярошевский МГЛС Выготский как исследователь проблем психологии искусства // Л С  
Выготский Психология искусства - М , 1987 Ярошевский М Г Ухтомский А А и проблема  
мотивации поведения // Учение А А Ухтомского о доминанте и современная нейробиология - М  
, 1990  
Anthology of Concrete Poetry - N Y  
Axelrod M R The Psychoanalytic Notion of Weltschmerz in Mikhail Lermontov and A Hero of  
Our Times // Literature and Psychology, 1993 Vol 39 (1-2) 112-120  
Bamberg M Culture Words and Understanding // Culture and Psychology Vol 3, №1(2), June  
1997  
Beaugrande R de, Dressier W Introduction to Text Linguistics -L NY 1981  
Beauty and Brain Biological Aspects of Aesthetics -Bazel Boston, Berlin 1988  
Bine A L'Anne psychologique -I, 1895  
Carson R Abnormal Psychology and Modern Life -L 1988  
Drevdahl J E, Cattell R B Personality and Creativity in Artists and Writers //Journ of Clinical  
Psychology April 1958 vol XIV, №2  
EcoU The Role of Reader Explorations in the Semiotics of Texts - Bloommgton, 1979  
Fisher S , Clivtiano S E Body Image and Personality -NY.1968  
JackobsonR PomorskaK Dialogues -Pans, 1980  
Goode E Gender and Courtship Entitlement Responses to Personal Ads // Sex Roles, 1996 Feb

Gourmond R de Le probleme du style -Pans, 1902

Holtgraves T Social Psychology and Language Prospectus - Muncie, 1999

Kohan H La repeticion en la vida y la obra de Rodor Mijailovich Dostoyevsky // Revista de Psicoanalysis, 1995 Jan-Mar Vol 52(1) 189-214

Kus R J Spirituality and Chemical Dependency -NY 1995

MacDonald M C , Kempler D Almor A Teasing Apart the Contribution of Memory and Language Impairments in Alzheimer Disease // American Journ of Speech-Language Pathology Vol 7 1998 61 67

MoperH Psychologie des styles -Geneve, 1959

Murray H A Explorations in Personality - N Y , 1938

Pardeck J T Pardeck J A Bibliotherapy - Lan ghorne 1993

Parret H Discussing Language - Trie Hague Paris 1974

Phillips S Beyond the Myths - L, 1996

Post F Verbal Creativity, Depression and Alcoholism // British Journ of Psychiatry 1996 May

Vol 168(5) 545555

RabinovitzR Samuel Beccet's Figurative Language // Contemporary Literature 1985 vol 26 №3

Rancour-Lafernere D Out from under Gogol s Overcoat (A Psychoanalytic Study) -L.1982

RapoportD Gill MM SchafferR Diagnostic Psycho logical Testing -Chicago 1946

Richards R Everyday Creativity, Eminent Creativity and Health // Creativity Research Journ

1990 Vol 3(4) 300 326

Roget's International Thesaurus N Y , 1999

Siege) E Franz Kafka's The Trial' Guilty or Innocent7 //Psychoanalytic Quarterly 1996Jul Vol

65(3) 561-590

Slobin D I Verbalizes Events a Dynamic Approach to Linguistic Relativity and Determinism //

Working paper for the LAUD Symposium March 1998

Stein N L, Albro E R The Emergence of Narrative Un derstanding Evidence for Rapid Learning

in Personally Relevant Contexts // Issues in Education Vol 2, №1, 1996 83-98

Stein N L, Folkman S , Trabaso T Richads T A Ap praisal and Goal Processes as Predictors of

Psycho logical Well-Being in Bereaved Categories // Journ of Personality and Social Psychology 1997

Vol 72, №4 872-884 Super D E A Comparison of the Diagnoses of a Gra phologist with the Results of

Psychological Tests // Journ of Consulting and Clinical Psychology, 1992 Jun Vol 60 (3) 323-326 Tour

Jean Moreau de La Psychologie morbide dans

ses rapporte Pans, 1859 Wierzbicka A Emotion and Facial Expression a Semantic Perspective //

Culture and Psychology 1995, №1(2) 227-258 Zipf G K Human Behaviour and the Principle of Least

Effort 1949

Отзывы, замечания и предложения читателей будут с благодарностью приняты автором и

издательством по адресу, указанному ниже

---

Приобрести или заказать книги издательства "Тривола" всегда можно со склада в Москве

тел /факс- (095) 288-59-60, пейджер 330-94-94, абонент № 36544,39732

а также на ежедневной книжной ярмарке "Книжный клуб" на

Олимпийском стадионе (ст м. Проспект Мира), торговое место 127

Издательство принимает заказы на пересылку своих книг по почте За счетом и каталогом

обращаться по почтовому или электронному адресу издательства

Валерий Павлович БЕЛЯНИН

## **ОСНОВЫ ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ДИАГНОСТИКИ**

### **МОДЕЛИ МИРА В ЛИТЕРАТУРЕ**

Главный редактор В И.Полищученко Редактор. Ю.В Бржезская Верстка Ю А. Мартынюк

Иллюстрации Е Н Загрядский

Подписано к печати 15 11 99 г

Формат 60 x 88 /i6 Бумага офсегная № 1 Гарнитура "Тайме"

Печать офсетная Услпечл. 15,5 Тираж 2000 экз Зак.4164

(тоивоао ^)\_ лр ^ 071334 от 22.08.96

Информационно-рекламно-издательская компания "Тривола"

127018 Москва, ул Советской Армии, 7, к 171

Тел /факс 288-59-60 e-mail' trivola@glasnet.ru

Пейджер 330-94-94, абонент № 36544, 39732

Attp://www.glasnet.ru/~trivola

Ошечагано в Производственно-издательском комбинате ВИНТИ 140010 г Люберцы

Московской обл, Октябрьский просп , 403 Тел.554-21-86

## ABSTRACTS OF THE BOOK by Valery P. Belyanin • MODELS OF THE WORLD IN FICTION

The work presents an original typology of literary texts based on their emotional and semantic dominants. It solves the problem of verbal structuring of accentuated consciousness in literary text. Created in the paradigm of cognitive psycholinguistics and psychopoetics, it introduces a new psychiatric approach to text. The first chapter of the work describes some non-traditional methods of analysis of literary text, including objective (L. Vygotsky) and subjective psychological, psychoanalytic, neuropathological ones. Scientific works where psychiatric analysis of characters and authors was made are also reviewed. Rare and unknown works on neuropathology published in Sverdlovsk in 1924-1928 are cited. Results of linguistic analysis of the speech of accentuated and mentally ill persons in the frames of psychiatric linguistics are drawn.

The second chapter is devoted to a typological approach to fiction. Works of O. N. Ovsyannikov, Kulikovskiy, F. Schiller, R. de Gourmond, K. Yung, R. Muller, Freinfels et al. are viewed upon. The notion of the dominant (A. Ukhtomsky) of a text is introduced as an emotional and semantic dominant that is the basis of the author's concept of the text. The third chapter describes psycholinguistic typology of literary texts based on finding out their emotional and semantic dominant of accentuated type. Psychiatric typology of personality is borrowed from the works of P. Gannushkin and K. Leongard.

Thus light (svetliyo) texts being based on paranoia, depict an active fight for justice of an honest and responsible person. The key words of such texts are as follows: 'clear', 'transparent', 'duty', 'destiny', 'fight/enemy', 'eyes heart', 'warmth', 'father' et al.

Dark (or simple) (tyemnye or prostnye) texts, being based on epileptic consciousness, constitute the largest part of literary texts in general. Their dominant is manifested in the following frames of texts: a simple but aggressive hero is fighting against a clever and thus dangerous enemy. Physiological level of a man prevails. The following semantic groups of the words appear in such texts: 'double', 'darkness', 'anguish', 'laughter', 'size', 'falling down', 'water', 'unpleasant smell', 'body'. They are evidently based on different deviations of perception and demeanor typical for neurological disorder. The receptive aspect of such texts is also viewed upon.

Sad (pechai'mye) texts are singled out as based upon depression as a state of low emotions, physical weakness and timidity of a person. The following semantic components are typical for sad texts: 'quiet', 'pleasant smell', 'loss of money', 'death', 'stone cold'. Psychologically antonymous to the previous ones are merry (veselye) texts that are based upon a maniac state of a person who always has high spirits and enormous plans. It is very talkative and friendly.

Merry texts have the following semantic components: 'together', 'friends', 'luck', 'gangsters', 'travelling', 'flight', 'a lot of money', 'erudition', 'physical strength'. Such type of texts is implemented in adventure stories and comedies as well.

Beautiful (or better beautiful krasiviye) texts are based on histrionics as a type of demeanor characterized by demonstrativeness, capriciousness, artistic and pseudological behavior and of an accentuated person. Beautiful texts are full of such symbols as color, 'appearance of a person', 'gestures', 'feelings and emotions', 'humiliations and sufferings', 'relatives', 'comparison with an animal'.

Mixed texts are also represented in the book. Introduction to Psychiatric Literary Criticism. There are sad and merry (cyclothymia), beautiful and dark, sad and dark, 'complex (schizophrenia)' and others. On the basis of the elaborated theory of emotional and semantic dominant, a hypothesis about the popularity of best seller is introduced. The analysis of every type of text is illustrated with a sufficient amount of examples from Russian and world literature. Each type of texts represents a verbalized model of a rather closed life world of an accentuated character, having its own peculiarities in lexical and semantic and stylistic attitude. As a matter of fact, the analysis made puts forward the problem of individual and typological verbal and cognitive types of languages of literary text as manifestations of cognitive structures of the author as a linguistic personality.

The fourth chapter is devoted to the receptive aspect of literary text, where psycholinguistic peculiarities of text perception are reviewed and a bibliopsychological approach of N. Rubakin - his

author-text recipient conception is drawn

The fifth chapter is devoted to the experimental study of text perception with the use of Projective Literary Test (800 subjects)

The work has a practical value. Thus, the results gained could be used for solving the problem of identification of personality by his speech, "Projective Literary Test can be used as a diagnostic instrument. A computer based system of content analysis PAT (• Psychiatric Analysis of Text") is part of the expert system VML ([http //ww/logic ru/ shalack](http://www.logic.ru/shalack)) designed for analyzing and attributing texts. The results gained can be useful not only for all those who love and study literature and art philologists and literary critics, but psychologists, clinicists, psychotherapists and specialists in mental lexicon and natural language processing.

The information is also available in the following publications (total: more than 130).

Belyanin V P Psiholingvističeskije Aspekty Hudozhestvennogo Texta (Psycholinguistic Aspects of Literary Texts) M

1988 123p (in Russian)

Belyanin V P Vvedeniye v Psihiatricheskoje Literaturovedeniye ( Introduction to Psychiatric Literary Criticism ) Verlag

OttoSagner Munchen 1996, 281 p (in Russian)

Belyanin VP The Diversity of Genres and the Diversity of Emotions from Emotion to Word from Word to Text //Emotion,

Creativity and Art Ed L Dorfman et al, Perm Russia Vol 2 167-178 (in English)

All questions and proposals are welcome, e-mail: [Vbelyanm@mtu-net.ru](mailto:Vbelyanm@mtu-net.ru) or [vbelyamn@usa.net](mailto:vbelyamn@usa.net)