

В. З. Демьянков, Д. В. Сергеева,
А. И. Сергеев, Л. В. Воронин

КОНТРАСТИВНАЯ ЛИНГВОПСИХОЛОГИЯ КАК НАПРАВЛЕНИЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО ЯЗЫКОЗНАНИЯ



Валерий Закиевич Демьянков

Доктор филологических наук, профессор,
зам. директора Института языкознания РАН,
зав. кафедрой западноевропейских
языков Московского педагогического
государственного университета (МПГУ)



Дарья Валерьевна Сергеева

Кандидат филологических наук, доцент МПГУ

Андрей Иванович Сергеев

Кандидат филологических наук,
ст. преподаватель МПГУ

Леонид Валерьевич Воронин

Кандидат филологических наук,
ст. преподаватель МПГУ

Термин *лингвопсихология*, или *лингвистическая психология*, образован по образцу многих уже устоявшихся терминов. Так, *психолингвистика* — исследование предмета лингвистики методами психологии (в частности, с помощью психологических экспериментов), *социолингвистика* — исследование предмета лингвистики методами социологии (в частности, с помощью социологических опросов и т. п.), *математическая физика* — исследование предмета физики математическими методами.

В отличие от психолингвистики *лингвопсихология* — исследование предмета психологии (человеческой ментальности, эмоций, сознания, перцепции) лингвистическими методами. Это изучение того, как смотрит сам человек на свой психический мир через «призму обыденного языка». В этом родство с *лингвистической философией* — особенно в традиции «оксбриджской» школы («философии обыденного языка» 1930–70-х гг., главные представители которой работали в Оксфорде и Кембридже) — с исследованием философских понятий через призму обыденного языка.

Итак, задача лингвопсихологии — выяснить семантику терминов человеческой духовности. Рассматривая употребление этих терминов в классической и художественной (то есть не профессиональной психологической) литературе, мы не только документируем и исследуем расхожие мнения данного этноса о духовности, но и выясняем, насколько выразительный потенциал языка востребован для характеристики этой духовности. Сопоставив же результат с употреблением терминов в психологии, мы можем установить, насколько далеко психологи в своем исследовании отошли от обыденных представлений — или, наоборот, насколько эти обыденные представления подтверждаются психологическими экспериментами.

Контрастивная лингвистическая психология занимается выявлением того, насколько разные языки и культуры различаются в указанном отношении. Этой теме посвящено довольно

большое число публикаций в последние годы. Наиболее широко исследовано на сегодняшний день семантическое поле обозначения и описания эмоций в русском, английском и немецком языках. Предмет этого исследования — эмоция, отраженная в языке, понятие, появившееся и функционирующее в языке, лингвистический образ, языковая картина мира, а не психологические механизмы эмоциональной жизни человека.

В поле внимания лингвopsихологов при этом, в отличие от психолингвистов, находится не система эмоций как таковая, а «жизнь» той или иной эмоции в языке, в языковой системе и различные «жилищные условия», предоставляемые эмоциям в разных языках. Сравнивая тексты, написанные разными авторами на разных языках в разное время, мы выясняем, как реализуются эти условия.

В данной работе покажем на нескольких примерах, как соотносятся между собой результаты лингвopsихологического рассмотрения нескольких русских, немецких и английских эмоций.

1. Гештальты и эмоциональные сценарии: «удивление» в немецком и русском языках (Э. Т. А. Гофман и Н. В. Гоголь)

В полном корпусе произведений Гофмана мы обнаружили 442 контекста употребления слов с семантикой «удивление» (*Staunen, Erstaunen, Verwunderung, Überraschung, Verblüffung*), у Гоголя — 380 контекстов (*удивление, изумление, потрясение, недоумение, озадаченность* и т. п.). Эти контексты классифицируются по двум параметрам: (1) по разграничению **фона** и **фигуры**, (2) по типам **эмоционально-событийного сценария**.

1.1. В рамках первого параметра оппозиция фона и фигуры в тексте связана с вниманием. Внимание **фокусирует** наше восприятие на том или ином предмете, действии, качестве и т. д., превращая его в **фигуру**. Но в фокусе оказывается не картина и не ее обрамление, а их соотношение, не действие или эмоция по отдельности, а действие, сопровождаемое, окрашенное эмоцией. Упоминание эмоции, сопровождающей действие, противопоставляется упоминанию «автономной» эмоции, составляющей самоценную картину. Пример первого типа: [...] *почтмейстер тоже*

отступился и посмотрел на него с изумлением, смешанным с довольно тонкой иронией (Гоголь, Мертвые души). Пример второго типа: *Афанасий Иванович был совершенно поражен* (Гоголь, Старосветские помещики). Во втором типе контекстов удивление подается и воспринимается крупным планом как отдельное самостоятельное переживание; эта эмоция не сопровождает какое-либо действие и не «окрашивает» его, поскольку сама обладает статусом события.

Для репрезентации **эмоции как фона действия** характерны следующие структурно-семантические признаки.

- В текстах Гоголя наиболее частотной является предложная конструкция «с + **эмоция** Тв. п.»; параллельная конструкция в немецком — «*mit* + **эмоция**». В текстах Гофмана подобная конструкция также представлена, но не столь широко.

- Другой продуктивный способ репрезентации удивления или какого-либо другого родственного ему эмоционального состояния как фона действия — конструкция «в + **эмоция** Пр. п.»; параллель в немецком — «*in* + **эмоция** Dat.». Семантика этой модели строится с помощью метафоры контейнера или помещения, которая является внутренним образом различных эмоций. Таким образом, можно говорить о матричной метафоре для целого ряда эмоций.

- Модель «не без + **эмоция** Р. п.» представляет собой с семантической точки зрения вариант модели «с + **эмоция** Тв. п.». Ее отличие от последней состоит в более высокой степени искусственности и «литературности», в связи с чем контексты, построенные на ее основе, относительно малочисленны. В произведениях Гофмана подобная модификация конструкции «*mit* + **эмоция**» не представлена в контекстах, содержащих номинацию *Staunen / Erstaunen / Verwunderung / Überraschung / Verblüffung*.

- Конструкции «с + **эмоция** Тв. п.» / «*mit* + **эмоция**» и «в + **эмоция** Пр. п.» / «*in* + **эмоция** Dat.» могут получать различное наполнение и модифицироваться с помощью указания на «оттенок» удивления или родственной эмоции. Спектр модификации эмоции в текстах Гофмана значительно шире.

• Для немецких контекстов этого типа наиболее характерны конструкция «*voll + эмоция*» и обстоятельственные причастные формы, называющие эмоцию (*verwundert, erstaunt, verblüfft*) в сочетании с личными глагольными формами, предидущими действию, которое эмоция сопровождает.

Во втором типе контекстов («автономное переживание») удивление находится в фокусе высказывания. Эмоция при этом нередко наделяется семантикой события. Одновременная осознанная, целенаправленная деятельность часто исключается из контекста.

Иногда можно говорить не только о **событийности и перцептивном выделении эмоции как фигуры**, но и о большей или меньшей **интенсивности** репрезентируемого эмоционального переживания, которая может передаваться также при помощи того или иного модификатора. Номинация эмоционального состояния может в некоторых случаях становиться номинацией выражения этого состояния или совпадать с ней.

Удивление превращается в своего рода **эмоциональный акт**, названный **сказуемым** (в отличие от первого типа, где как в русском, так и в немецком языке для обозначения эмоционального переживания используются чаще всего **обстоятельственные** формы — предложные, наречные или причастные).

Удивление в тексте часто упоминается в рамках «**эмоционального комплекса**», **кластера эмоций**: удивление + отчаяние, удивление + ужас. В текстах Гофмана мы встречаем многочисленные вариации: *Erstaunen + Schreck, Erstaunen + Furcht, höchste Verwunderung + freudiger Schreck, freies Erstaunen + freudiger Schreck, Staunen + Grausen, Staunen + Schreck, Staunen + Schrecken, Erstaunen + Schrecken + Schmerz, verwundert + erschrocken, Erstaunen + Bewunderung + Entzücken + Furcht + Entsetzen*. Например: *Doch wer schildert mein frohes Erstaunen, ja, meinen freudigen Schreck, als ich wahrnahm, daß ich mich auf dem Hause meines wackern Herrn befand* (Lebensansichten des Katers Murr)¹. Гофмановское удивление чаще сочетается с восторгом или радостью, чем со страхом (впрочем, и сам страх, «ужас», может в представлении Гофмана быть радостным). А в произведениях

Гоголя кластеров эмоций значительно меньше; мы находим только следующие комбинации: *изумление + благодарность, ужас + изумление, изумление + радость, недоумение + нетерпеливое любопытство*. Например: *Каков же был ужас и вместе изумление Ковалева, когда он узнал, что это был собственный его нос!* (Нос).

Итак, у Гофмана удивление сочетается с эмоциями различного происхождения и свойства, в то время как комбинации гоголевского удивления / изумления / потрясения менее экзотичны. Кроме того, у обоих авторов есть «удивление-страх» и «удивление-радость». Именно концепты страха и радости (исключая, разумеется, эмоции, «родственные» удивлению по определению — изумление, потрясение и т. д.) оказываются наиболее близкими концепту удивления, демонстрируя витгенштейновское «фамильное сходство». Гоголь сочетает *недоумение с любопытством*, а *изумление с благодарностью*, подчеркивая в недоумении недостаток осведомленности («информации») и, соответственно, потребность в восполнении этого пробела, проявляющуюся в любопытстве. Для него в этих концептах огромную важность приобретает **внимание**. В первом случае это внимание-любопытство, во втором — внимание-почтение, внимание-уважение, внимание-поклонение.

Гофман сближает удивление с *восхищением / восторгом*. Внутренний эмоциональный мир гофмановского героя сочетается с повышенным интересом к миру внешнему, в то время как гоголевское *любопытство* соседствует с довольно слабо выраженной эмоциональностью и очень скромной палитрой эмоций. А вот Гофман детально описывает удивление с множеством оттенков, нередко в парадоксальных сочетаниях (ср. *freudiger Schreck* «радостный ужас»). Удивление же в гоголевском варианте может быть интенсивным, но не обладает такой широкой палитрой кластеров.

1.2. В рамках второго параметра эмоции представляются в качестве звена развернутой причинно-следственной цепочки, включающей три события: 1) событие, вызвавшее эмоцию; 2) собственно эмоцию; 3) реакцию. Реализации этой цепочки назовем эмоционально-событийным сценарием.

Эмоционально-событийный сценарий является параллелью бергсоновскому «всегда одинаковому становлению», абстрактной схеме, лежащей в основе концептов всех эмоций. Эта структура и есть тот универсальный фундамент, на котором строится любая эмоция, в равной степени нуждающаяся как в стимуле или в объекте, так и в выражении, экспликации. Именно по этому сценарию в рамках высказывания разыгрываются маленькие трагедии, драмы и комедии эмоций, разворачивается «действие состояний» в миниатюрных фильмах о человеке, испытывающем эмоцию.

Обследование текстов показало, что доминируют четыре типа сценариев.

1. **Событие** → **эмоция** → **реакция** (Гофман: 51 контекст, Гоголь: 61 контекст). Например: *Ich bemerkte, daß die Leute, welche mir begegneten, still standen und mir verwundert nachsahen, ja daß der Wirt im Dorfe vor Erstaunen über meinen Anblick kaum Worte finden konnte, welches mich nicht wenig ängstigte* (Die Elixiere des Teufels). Имеем цепочку: мой взгляд → удивление → невозможность найти слова. У Гоголя: Он **поворотился** так сильно в креслах, что **лопнула** шерстяная материя, обтягивавшая подушку; сам Манилов **посмотрел на него в некотором недоумении** (Мертвые души), где цепочка выглядит так: *поворотился, лопнула шерстяная материя* → **недоумение** → Манилов **посмотрел на него**.

2. Значительно чаще встречается «укороченный» сценарий, когда реакция в предложении не упоминается явно: **Событие** → **эмоция** (у Гофмана 176 контекстов, у Гоголя — 116). Например: *Философ хотел оттолкнуть ее руками, но, к удивлению, заметил, что руки его не могут приподняться, ноги не двигались; и он с ужасом увидел, что даже голос не звучал из уст его: слова без звука шевелились на губах* (Вий). Имеем: **руки не могут приподняться, ноги не двигались** → **удивление**.

3. Другой тип укороченного сценария у Гофмана представлен значительно чаще, чем у Гоголя: **Эмоция** → **реакция** (Гофман: 100 контекстов, Гоголь: 32). Например: *Aber dem Lehrburschen stand das Maul offen vor lauter Verwunderung*

(Meister Floh), когда имеем: **Verwunderung** → **stand das Maul offen**. У Гоголя: *Вправду? Целых сто двадцать? — воскликнул Чичиков и даже рязнул несколько рот от изумления* (Мертвые души), то есть: **изумление** → **воскликнул, рязнул рот**.

В контекстах этого типа эмоция каузирует какое-либо событие, выступающее как реакция. Здесь можно выделить три группы.

Каузация действия: *Des Fürsten Blicke fielen auf den Leibjäger, der ganz verblüfft den Hut in der Handzusammenknüllte.* (Hoffmann, Lebensansichten des Katers Murr). В то же время, невозможность совершения какого-либо целенаправленного действия в момент переживания удивления также характерна для концепта этой эмоции: *И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством* (Гоголь, Мертвые души).

Каузация состояния: *...сказал винокур, наклоня немного набок голову и оборотившись к голове, остолбеневшему от удивления при виде такой дерзости* (Гоголь, Вечера...).

Каузация вокализации: «Was ist das», **rief** Julie **voll Erstaunen**, «was ist das!» (Hoffmann, Lebensansichten...).

4. Самый короткий сценарий — когда упоминается только эмоция; это наименее употребительный тип (Гофман: 22 контекста, Гоголь: 15). Например: *Ich versank in das hinbrütende Staunen der begeisterten Andacht, die mich durch glänzende Wolken in das ferne bekannte, heimatliche Land trug, und in dem duftenden Walde ertönten die holden Engelsstimmen, und der wunderbare Knabe trat wie aus hohen Lilienbüschen mir entgegen und frug mich lächelnd: 'Wo warst du denn so lange, Franziskus?'* (Die Elixiere des Teufels); *Перекупка дивилась, дивилась и, наконец, смекнула: верно, виною всему красная свитка* (Вечера на хуторе).

Удивление (или изумление) в некоторых контекстах представляется эмоцией саморепродуцирующей. Тогда удивление (особенно как реакция на нечто увиденное) порождает потребность в новой информации, связанной с объектом, вызвавшим это чувство. Наиболее показательны в этом отношении контексты, в которых

представлена эмоция, сопровождающая действие. Сценарий подобной ситуации выглядит так: **взгляд → удивление → созерцание + удивление**, т. е. эмоция, вызванная тем или иным стимулом, возвращается к этому стимулу, чтобы поддерживать свою интенсивность и продолжительность. С этой точки зрения концепт «удивление» оказывается ближе концепту «радость» и противоположен «страху». От того, что вызывает страх, бегут; а то, что вызывает радость и удивление, притягивает.

Высказывание далеко не всегда строится на трех базовых элементах эмоционально-событийного сценария. Возможно наличие в предложении всех звеньев; иногда допускается и минимизация сценария до одного элемента (эмоции).

Оптимальная «вместимость» высказывания составляет два элемента эмоционально-событийной структуры. Предпочтение чаще всего отдается репрезентации эмоции с указанием на событие-стимул.

«Удивление», таким образом, далеко не простой концепт. От удивления можно онеметь или остолбенеть, но, с другой стороны, с удивлением можно и воспринимать новую информацию, познавать мир. Следовательно, удивление может быть частью познания. Удивление парадоксально и противоречиво, неоднородно и многолико. Словом *удивление* мы называем разные эмоции, возникающие при несоответствии некоторого события обычному для нашего сознания порядку вещей.

Внимание Гофмана к различным оттенкам удивления и особенно свойственная ему кластерная репрезентация эмоций, использование сложных эмоциональных комплексов — все это позволяет говорить о том, что в его текстах фигурой являются чувства, эмоции. Обстоятельства же, в которых эти чувства возникают, служат фоном, ландшафтом, над которым мчится музыка эмоций.

В текстах Гоголя дело обстоит иначе. Его склонность к совмещению эмоционально-событийного сценария с характеристикой ситуации, к одномерности представления эмоции удивления свидетельствует о том, что на первом плане для него находятся обстоятельства возникновения удивления, а сама эмоция часто только окрашивает

происходящее, играя роль декорации в гоголевском (нередко весьма холодном в эмоциональном отношении) театре ситуаций и обстоятельств.

Тем не менее эмоция удивления представляется нам важной в творчестве обоих писателей. В их художественных концепциях, при всех различиях, удивление выступает как базовый принцип диалога с читателем. Романтическая мистификация Гофмана и гоголевская ирония требуют для своего осуществления и выражения необыкновенные обстоятельства, события, не соответствующие обычному порядку вещей, и соответственно, вызывающие удивление.

Гофману необходимо удивить (или, точнее, время от времени удивлять) читателя для того, чтобы вести с ним диалог, играть с ним и играть для него — исполнять свои симфонии эмоций, неожиданно убежать, прятаться, выскакивать из-за угла и снова как ни в чем не бывало повествовать о таинственных, загадочных, страшных и веселых одновременно — одним словом, удивительных событиях. Гоголю важно, скорее, не **вызвать** удивление, а **показать** его; гоголевское удивление — удивление актера, маска удивления, которую можно при желании или необходимости надеть, а затем снять. Поэтому, возможно, его удивление так патетично, так трагично, так театрално.

Гоголь своим удивлением пытался остановить жизнь, поймать ее, застыть вместе со своими героями на сцене в финале «Ревизора», и понять ее. Гофмановское удивление, напротив, — в движении, в скольжении, в изменении, оно мчится и увлекает за собой в круговорот жизни.

2. Кластерность: «радость» в русском и английском (Ф. М. Достоевский и Ч. Диккенс)

Прилагательное *радостный*, как показывает Ю. С. Степанов, имеет два разных значения. Одно представлено в словосочетаниях *радостное настроение*, *радостное чувство*, а другое — в словосочетаниях *радостный день*, *радостное событие*, *радостный повод* для чего-либо².

Лексема *радость* и ее дериваты в произведениях Достоевского реализуют следующие значения (по убыванию частотности):

– радость как «чувство» по количеству употреблений в корпусе произведений Ф. М. Достоев-

ского занимает первое место (644 употребления); об этом чувстве Ф. М. Достоевский пишет, употребляя формы имени существительного, имени прилагательного, глагольные формы и наречие;

– радость как «чувственная реакция удовлетворения». Это значение (228 употреблений) связано с представлением об удовлетворении чьих-либо желаний, потребностей и о чувственной реакции, возникающей в результате этого: некто доволен, что произошло событие, совпадающее с его желаниями. Для такой чувственной реакции «удовлетворение» обязательно наличие каузирующей ситуации. В этом значении используются предикативное прилагательное *рад* (-а, -ы), существительное *радость*, глагольные формы (инфинитив, личные формы, причастие, деепричастие);

– радость в значении «охотно, с полной готовностью, с большим желанием» (116 употреблений): на первый план выходит модальное значение *хотеть*, *желать*, *мочь* (способность совершить действие), однако эмоциональное отношение к предполагаемым действиям тоже существенно. С таким значением в корпусе произведений Достоевского выступают предложно-именное сочетание *с радостью* и предикативное прилагательное *рад* с зависимым инфинитивом;

– радость как «чувственная реакция удовольствия» (63 употребления); наибольшее число употреблений приходится на имя существительное, реже — на краткую форму имени прилагательного — *рад*, очень редко глагольные формы;

– «событие, доставляющее радость» (64 случая) — существительное *радость* в формах как множественного, так и единственного числа;

– *радость*, *радостный*, *рад* (-а, -ы) как «этикетные знаки» в ситуациях речевого общения и представлены двумя тематическими группами: обращения и приветствия (около 60 употреблений).

Контекстно-обусловленные значения лексем пласта *радость*, как показал материал, являются результатом нескольких факторов: влияние семантики согласующихся и управляющих элементов предложения, видо-временные особенности контекста, синтаксическая структура предложения и др.

В произведениях Достоевского лексема *радость* используется примерно в два раза чаще, чем *joy* у Диккенса, и обычнее всего при описании душевного состояния человека, причем в этой области наблюдается большое разнообразие типов употребления, наиболее часты — следующие: 1) *быть* + *рад*, *рада*, *рады*; 2) глагол *радоваться* или деепричастие *радуясь*. Типично для Достоевского упоминание «неполной радости», типа: *отчасти была рада*, *нарочно была рада*, *почти сам был рад*.

Радость выступает у Достоевского в довольно неожиданных кластерах, напр.: *радость обиды*; *онемела от радостного изумления* (Преступление и наказание), *к величайшему моему недоумению и радостному смущению*; *радостное изумление* (Неточка Незванова), *изумление, радостный испуг* (Дядюшкин сон), [...] *в скорбном удивлении, сменившем первый порыв ее бессознательной радости* (Бесы), *несмотря на радостное и восторженное его состояние* (Игрок). Видно, что необычные комбинации доставляют радость великому писателю.

Имя прилагательное *радостный* у Достоевского часто сочетается с существительными, обозначающими звуки: крики, восклицания, голос, смех и др. Прилагательное *радостный* часто входит в ряд однородных членов, которые характеризуют силу радостного крика или дополняют качественную характеристику существительного: *радостный, восторженный* крик. Однако встречаются и неожиданные сочетания: *страшный, оглушительный радостный* крик.

У Ч. Диккенса лексема *joy* приобретает следующие значения (по убыванию частоты):

– *joy* как «чувственная реакция удовольствия» (573 употребления); эти конструкции особенно характерны в связи с тем, что лексемы *to enjoy (oneself)*, *enjoyment* и *enjoyable*, составляющие данный семантический подтип, обозначают, в первую очередь, «получение удовольствия, приятных ощущений, наслаждение чем-либо или приятное, веселое времяпрепровождение». Наиболее часты глагольные формы (330), реже существительное *enjoyment* (235). Очень редко прилагательные *enjoyable* и *enjoying* (7) и исключительно редко наречие *enjoyingly* (1);

– *joy* как «чувство» (419 раз): существительное *joy*, прилагательное *overjoyed* и наречия *joyfully* и *joyously*;

– *joy* как «событие, доставляющее радость» (251);

– *joy* в формах речевого этикета (46): *joy* и *enjoy*. Эти этикетные знаки в текстах Ч. Диккенса представлены тремя тематическими группами: обращения, приветствия и пожелания.

У Диккенса лексема *joy* используется, прежде всего, для описания действий, этой эмоцией сопровождаемых, затем — для описания «ситуации радости», и только в последнюю очередь — для описания состояния человека. Отличительной чертой языка Диккенса является использование большого спектра эпитетов радости. *Joy* у него бывает: *mad, lazy, boundless, mingled, great, unutterable, evident, savage, secret, excited, wildest, laughing, wild, intoxicated, overcome, half blind, bounded, pious, facetious*.

У Диккенса гораздо чаще, чем у Достоевского, чувство радости выражается непосредственно при помощи различных действий: *to laugh, to chuckle + for joy; with, in joy* (радостно смеяться, посмеиваться, фыркать); *to cry, to leap, to weep for (with) joy* или *to shed tears of joy* (плакать от радости); *to cry with joy, to shout for joy* или *to raise shouts of joy* (кричать от радости); *to clap one's hands for joy* (хлопать в ладоши от радости); глаголы, обозначающие речевую деятельность (*to hail, to say, to declare, to announce, to return etc.*) + *with joy*; глаголы, обозначающие деятельность органов чувств (*to look (out), to hear etc*); *to jump for joy* (прыгать от радости); *to dance* (танцевать от радости) и другие глаголы движения (*to go, to come back, to hasten, to pass, to hurry, to run*) + *with joy*; *to kiss* (целовать), *to embrace* (обнимать) + *with (in) joy*.

У Диккенса, в отличие от Достоевского, радость зачастую «плаксива»: *weeping, half joyfully, half sorrowfully; Still weeping, but not sadly — joyfully!*; *she was not crying in sorrow but in a little glow of joy; I did cry for joy indeed; (to) cry with joyful tears; with tears of joy in her bright eyes* и т. п. Для Диккенса (но не для Достоевского) слезы были органичной реализацией радости.

3. Семантические роли: «страх» в русском и немецком языках (М. Булгаков и К. Тухольский)

На примере этого концепта (в русском *боязнь, испуг, страх, ужас*; в немецком *Angst, Furcht, Schreck* и их производные), «культового» для европейской культуры XIX–XXI вв., продемонстрируем возможности ролевого описания структуры предложения.

Имеем три главных класса предложений: (1) индивид, испытывающий страх, описывается подлежащим; (2) подлежащим является слово *страх* или его синоним; (3) *страх* выступает в роли коагенса.

В первом классе случаев страх бывает контрагентом, каузатором, локативом или объектом. Немногочисленные примеры первой разновидности встречаются у Булгакова, но не у Тухольского: *Но чувство долга, — вступил Бегемот, — побороло наш постыдный страх* (Мастер и Маргарита). Страх-каузатор представлен у обоих авторов довольно хорошо, например: *У дома, в котором в темноте, от страхе, показалось этажей пятнадцать, он заметно похудел* (Записки на манжетках); *Das hat der liebe Gott so weise eingerichtet, denn sonst setzten die Menschen keinen Schritt mehr vor den andern aus Angst, sich zu verletzen, die Kranken brächten sich um, und die Frauen kriegten keine Kinder mehr* (Das Felderlebnis). Страх-локатив: *Ни нса не видно, — в ужасе пролаял он в окно* (Собачье сердце); значительно реже у Тухольского: [...] *in der Angst vor Pogromen oder Zwangsbeschlagnahmen auf dem Kurfürstendam* (Was wäre wenn...?); [...] *die Königin, in höchster Angst vor der Straße, zum sozialistischen Ministerpräsidenten gelaufen kam und zu miauen anfang wie ein Kätzchen, das den Durchfall hat* (Ein Diktator und sein Publikum). Интересно, что в *ужасе* Булгаков чаще всего употребляет при передаче прямой речи, а в *страхе, в испуге* и т. п. — в остальных случаях, ср.: *Ванда глянула в испуге и двинулась за ним* (Белая гвардия). Наконец, в роли объекта: *Затем, овладев повозкой с телом друга, он мчится по Москве, сея вокруг ужас и панику* (Четный маг: Черновики романа); *Die Herrschaften bekommen sehr bald einen Schreck vor der eigenen Courage* (Vom Radauhonoristen).

Во втором классе случаев, когда *страх* или его синоним выступает в роли подлежащего, человек, испытывающий эту эмоцию, может упо-

минаться в том же предложении как посессор (например: *Ужас Мольера* дошел тогда до болезненной степени, и удивленным гонцам пришлось уверять, что Монтозье не собирается причинить ему какое-нибудь зло, Жизнь господина де Мольера) или, в подавляющем большинстве случаев, «вычисляется» интерпретатором, иногда с трудом, например: *Затем темный ужас* прошел по всем головам в Городе (Белая гвардия); *Es ist wohl nicht nur die Furcht, uns lächerlich zu machen — es muß noch etwas anderes sein* (Gefühle nach dem Kalender). Еще одна разновидность — когда человек, испытывающий страх, не упоминается даже в ближайшем контексте, и эмоции придается статус живого самостоятельно действующего существа: *Наступает боль, ужас, тьма* (Записки юного врача). У Тухольского таких примеров находим гораздо больше, чем у Булгакова: *Ein tiefes Erschrecken ist jäh durch alle gegangen, und sie hängen an viel mehr als nur am Geld, wenn sie in blinder Wut die Bolschewisten bekämpfen und bespeien* (Dämmerung); *Als der Zusammenbruch im November 1918 erfolgte, fuhr ein jäher Schreck durch die aufwachenden Formationen* (Die baltischen Helden).

Наконец, приведем примеры третьего класса, когда *страх* или его синоним выступает в роли коагенса: *Елена со смехом и ужасом в глазах наклонилась к постели* (Белая гвардия); *Der einzelne Volksangehörige kann in diesem Kriege mit Schrecken feststellen* (Juli 14).

Заключение

Психологам пока еще не удалось доказать со всей несомненностью, что эмоции одинаковы у всех народов. Данные «обыденных языков» свидетельствуют скорее о том, что носители разных языков на эмоции смотрят по-разному, однако в XIX–XX вв. имеется большое количество сходений между различными «национальными» эмоциональными культурами. Эмоции формируются в культурно-историческом контексте. Языковая репрезентация, выражение и восприятие эмоций варьируются в зависимости от исторического контекста и средств, имеющихся в той или иной культуре для их выражения. Художественная литература одновременно задает стандарты и явля-

ется полем применения такой «эмоциональной культуры».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мотив «веселого ужаса» в немецкой и русской культурах довольно живуч. Его встречаем в XX в. у М. Булгакова и у К. Тухольского, например: *Улетая, Маргарита видела только, что виртуоз-джазбандист, борясь с полонезом, который дул Маргарите в спину, бьет по головам джазбандистов своей тарелкой и те приседают в комическом ужасе* (М. Булгаков, Мастер и Маргарита); *Азazelло, который сидел, отвернувшись от подушки, вынул из кармана френчных брюк черный автоматический пистолет, положил дуло на плечо и, не поворачиваясь к кровати, выстрелил, вызвав веселый испуг в Маргарите* (Там же); *Das ist erst später aufgekommen, als Ludendorff in freudigem Schreck erkannt hatte, daß er seinen Hals noch hatte* (K. Tucholsky, Revolution beim preußischen Kommiß).

² Ю. С. Степанов пишет в этой связи: «Эта двойственность и указывает на то, что здесь перед нами — концепт **явления**, как бы распределенного между материальным объектом, средой и внутренним состоянием человека; между этим объектом или средой как **причиной** и внутренним состоянием как их **следствием**; между объектом как **мотивом**, **целью** субъективного действия и тем же объектом или возбужденным им состоянием как **причиной** субъективного действия. Все это характерно и для действий, которые попадают в **круговорот общения** двух субъектов (вера, доверие; слово, говорение; знание; любовь и т. д.), и для состояний, которые являются одновременно состояниями субъекта (человека) и окружающей его внешней среды» (Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры. — М.: Академический Проект, 2001. С. 422).