

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт иностранных языков
Кафедра английского языка, методики и переводоведения

**Семантика художественного символа на материале Г.Ф.
Лавкрафта и А.Г. Бирса**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

Исполнитель:
Исполнитель:
Устьянцев Сергей Александрович,
обучающийся БЛ-41 группы

дата

подпись

подпись

подпись

Научный руководитель:
Шехтман Наталия
Георгиевна,
Канд.фил.наук, доцент

подпись

Екатеринбург 2018

Содержание

Введение	3
1.1. Определение понятия «символ»	6
1.2. Свойства и функции художественного символа.....	13
1.3. Классификация символов	26
Глава 2. Исследование особенностей художественных символов в произведениях А. Бирса и Г. Лавкрафта	32
2.1. Архетипические символы	32
2.2. Индивидуально-авторские символы	47
Заключение	60
Библиографический список	61

Введение

Работа посвящена раскрытию семантики художественного символа в прозаических произведениях, принадлежащих к жанру готического рассказа в американской литературной традиции на материале Г.Ф. Лавкрафта и А.Г. Бирса.

Символы в художественном тексте исследовались с точки зрения эстетики и литературоведения (А. Белый, Ж. Женетт, М. П. Кодак), философии (А. А. Кармадонова, Э.Кассирер, А. Ф. Лосев, П. А. Флоренский) и культурологии (Л. Бенуас, М. Элиаде, Т. Забозлаева, Х. Сирлот). Понятие "символа" рассматривалось с позиций литературоведческой поэтики (Б. М. Гаспаров, А. А. Потебня, А. В. Чичерин), семиотики художественного текста (Ю. М. Лотман, В. Эко, Ц. Тодоров), лингвостилистики (И. В. Арнольд, П. Гиро, Ю. С. Степанов, Дж. Хью, С. Штольц) и лингвопоэтики (А. А. Липгарт, А. М. Науменко). Исследование этой проблематики отражено также в когнитологических исследованиях, где наряду с определением механизмов формирования образности в повседневной речи (Р. Гиббс, Дж. Грейди, С. Кевечеш, Дж. Лакофф, М. Тернер и др.) значительное внимание уделяется трансформациям этих механизмов в художественных произведениях (Л. И. Белехова, А. П. Воробьева, Г. Стин, Р. Чур и др.).

Важными для данного исследования есть два лингвистических подхода к исследованию символа: лингвосемиотический (В. М. Топоров, А. Чех, Ю. В. Шатин), согласно которому на первый план выходит знаковая природа символа, и лингвопоэтологический (П. В. Кретов, Ю. П. Солодуб), в рамках которого изучается словесное выражение символа и его роль в художественном тексте. В последние годы в связи с развитием когнитивной поэтики (Дж. Вебер, С. Кевечеш, Дж. Стин, П. Стокуэлл, Р. Чур), методологический аппарат которой позволяет воспроизведения

глубинных механизмов, вызывающих появление в художественном произведении тех или иных образов, интерес лингвистов к анализу образности существенно вырос (Л. И. Белехова, А. П. Воробьева, В. Г. Никонова, Е. Семин, М. Фримен), однако исследования когнитологии (Т. Дикон, С. Кевечеш, М. Тернер) символа остаются фрагментарными.

Актуальность выбранной темы обусловлена необходимостью новой интерпретации символа как функционально значимого элемента художественного текста на основе синтеза новейших научных подходов. Своевременность подобного исследования определяется важностью проблематики символа в контексте изучения когнитивной природы символики, а также необходимостью раскрытия специфики семантики художественного символа в различных литературных направлениях и жанрах, в частности, с точки зрения их влияния на жанровое своеобразие готического рассказа.

Объектом исследования является совокупность словесных поэтических символов в американских готических рассказах конца XVIII - начала XX веков.

Предмет анализа составляют лингвокогнитивные особенности символов в готических рассказах А. Бирса и Г. Лавкрафта.

Цель исследования заключается в раскрытии семантики художественного символа на материале произведений Г.Ф. Лавкрафта и А.Г. Бирса.

Для достижения поставленной цели в работе решаются следующие **задачи**:

1. Изучить теоретические аспекты изучения символики готического рассказа.
2. Провести исследование особенностей художественных символов в произведениях Г. Лавкрафта и А.Бирса.
3. Поиск символов в произведениях Г.Лавкрафта и А.Бирса.

4. Отбор символов в произведениях Г.Лавкрафта и А.Бирса.

Структура работы включает в себя введение, 2 главы, в которых решаются поставленные исследовательские задачи, заключение, список источников и литературы.

Материалом исследования послужили 85 контекстов из новелл Г.Лавкрафта и А.Бирса.

Научная новизна исследования. В данной работе впервые последовательно исследуются символы, функционирующие в текстах произведений Г.Лавкрафта и А.Бирса.

Практическая значимость исследования связана с возможностями использования его материалов при написании курсовых и выпускных квалификационных работ студентами, специализирующимися в сфере филологии.

Теоретическое значение исследования в выявлении основных закономерностей семантики образности и символики..

Гипотеза нашего исследования состоит в том, что американскому готическому рассказу присуща насыщенность символикой, которая, в значительной мере определяет структуру и сюжет. Благодаря интертекстуальным связям между произведениями А.Бирса и Г.Лавкрафта индивидуально-авторские символы формируют уникальное художественное пространство американских готических рассказов.

Глава 1. Теоретические аспекты изучения символики готического рассказа

1.1. Определение понятия «символ»

Слово «символ» происходит от греческого слова *symbolon*, что означает «условный язык». В Древней Греции так называли половинки разрезанной надвое палочки, которые помогали их обладателям узнать друг друга, где бы они ни находились. Символ – предмет или слово, условно выражающее суть какого-либо явления. Он включает в себе переносное значение, этим он близок метафоре. Однако эта близость относительна. Метафора – более прямое уподобление одного предмета или явления другому. Метафора традиционно понимается как инструмент создания образности, причем не только в речи, будь то художественная (проза, поэзия), но и в самом языке. Такие исследователи, как Дж. Лакофф и М. Джонсон, говорят, что метафорические понятия системны, метафора не ограничивается одной лишь сферой языка, то есть сферой слов: сами процессы мышления человека в значительной степени метафоричны. Метафоры как языковые выражения становятся возможны именно потому, что существуют метафоры в понятийной системе человека. В наше время исследователи считают, что метафорические выражения это один из важнейших элементов создания языка, его расширения, как возможность связи естественного языка и языка науки, также показывают и другие стороны употребления метафорических моделей, таким образом, они пытаются решить проблему – проблему становления нового знания.

Опираясь на исследования о теории метафоры, с уверенностью можно заявить, что метафора – это способ стимулирования мышления языка или творческого восприятия мира. Каждая метафора может выступать в качестве средства реализации механизма познания, так как с

её помощью формируется мысль, она помогает успешному восприятию того что было сказано и познанию нового.

Следовательно, метафора представляет собой чрезвычайно разноплановое явление, охватывающее многие сферы жизни. Именно поэтому в данной работе решено обратиться к изучению языкового воплощения метафоры. Более детально будет рассмотрено понятие когнитивной метафоры, которое представляет особенный интерес, так как совсем недавно, в конце XX века, исследование метафор в целом и когнитивных метафор в частности привело к возникновению особого направления в лингвистике, получившего название когнитивная лингвистика. Символ значительно сложнее по своей структуре и смыслу. Смысл символа неоднозначен и его трудно, чаще невозможно раскрыть до конца. Символ заключает в себе некую тайну, намек, позволяющий лишь догадываться о том, что имеется в виду, о чем хотел сказать поэт. Истолкование символа возможно не столько рассудком, сколько интуицией и чувством. Создаваемые писателями-символистами образы имеют свои особенности, у них двуплановое строение. На первом плане – определенное явление и реальные детали, на втором плане – внутренний мир лирического героя, его видения, воспоминания, рождаемые его воображением картины. Явный, предметный план и потаенный, глубинный смысл сосуществуют в символистском образе символистам особенно дороги духовные сферы. К проникновению в них они и стремятся.

Центральное понятие нашего исследования, символ, недостаточно четко очерчено в лингвистической литературе. Вместе с тем, есть многочисленные исследования, посвященные ему, в других областях знания, прежде всего, в философии, семиотике, психологии, филологии, мифопоэтике и фольклористике.

Понятие символа есть одним из применяемых, и широко трактуемых в таких отраслях, как литературоведение, философия, культурология, мифопоэтика, фольклористика, семиотика, лингвистика. Можно рассматривать символ, как текстового явления с учетом его семиотической природы в двух ракурсах: символ как "текстовый ген" [Лотман 1996: 123], что существует вне текста и порождает текст (такой символ мы назовем глобальным), и символ как категория, генерируемая текстом, то есть текстовый символ [Есо 1986: 54-174]. Современная когнитивная наука позволяет благодаря методологиям концептуального анализа (Белехова; Воробьева; Еремеева; Попова, Стернин; Cooper, Franks) и метаописанию (Кагановская) рассмотреть символ не только как текстовую категорию *per se*, но и как когнитивный механизм, с помощью которого интерпретатор может погрузиться в глубинные слои семантики художественного текста.

Под глобальным символом мы понимаем эпифаническую, то есть целостную и неразрывную, дающий прозрение, связь между эмпирическим и духовным, когда одна реальность передается через другую [Топоров 1995: 63] для раскрытия сущностей, которые выходят за пределы рационализации. Иными словами, это - семиотическое выражение несемиотической сущности [Лотман 1996: 146]. В символе абстрактная идея закодирована в определенное содержание, в то время как конкретная вещь или феномен кодируются абстрактной идеей для того, чтобы показать идеальную природу символа. Так, например, символ "моря" включает в себя абстрактное значение "вечности", но и идея "вечности" передана через извечное колебание моря.

По Лотману, что рассматривает символ в исторической и текстовой перспективах, символ обладает собственной культурной памятью [Лотман 1996: 123]. Итак, с одной стороны, в диахронии символ реализуется в своем инвариантном смысле, ведь он накапливает память прошлых эпох. С другой стороны, в синхронии он трансформируется под влиянием

современной ему культурной среды. Такие символы являются архаичными [Аверинцев 1999: 155] и имеют культурную память, что выходит из памяти рода, с тех времен, когда у человека доминировала мифическая концептуализация мира. В тексте глобальные символы создаются автором, а скорее избираются им, сознательно или подсознательно, из культурного материала, имеющегося в тезаурусе автора, в его / ее концептуальной картине мира. Таким образом, тот самый глобальный символ может разворачиваться в разные сюжеты, и этот процесс - непредсказуемый, поскольку глобальный символ имеет память более давнюю, чем память о тексте, в котором он разворачивается [Лотман 1996: 147]. Глобальный символ может трансформировать часть памяти, которую он переносит в текст, где он реализуется снова. Схема Лотмана: S -> T показывает путь от символа к тексту.

Главной особенностью глобального символа является его архаический характер. По его развертывания глобальный символ в тексте не всегда эксплицитно выражен: он может появляться в тексте как упоминание или компонент сюжета или часть тропа, главным образом ассоциированная с образом, что становится ключом к основной идее текста.

Глобальный символ не может рационально интерпретироваться; спектр его значений неисчерпаем [Лотман 1996: 125]. По мнению Н.Д.Арутюновой, глобальный символ не имеет никакого адресата [Арутюнова 1990: 85], поскольку такой символ рассчитан на глобальное понимание каждым. Употребленный в литературном тексте, он находит своего адресата. Автор адресует выбранный им один из бесконечных аспектов символа "образцовому читателю" [Есо 1984]. Направленность на реципиента также определена способностью символа оформлять мысли автора и создавать образ Вселенной [Аверинцев 1999: 154].

Глобальный символ в мировой культуре отличается стабильностью; есть множество универсальных символов, известных мировой культуре: голуби как символ мира, надежды, крест как символ христианства, веры, жизненного бремени и т.д. В значительной степени культурно универсальные глобальные символы могут рассматриваться как эстетические категории, реализуемые через категории знака и образа [Аверинцев 1999: 154]. Предметный образ и определенная идея, закодированная в нем, становятся "двумя полюсами" символа.

Глобальный символ - немотивированный, или хотя бы его мотивация вряд ли может быть прослежена.

Итак, глобальный символ характеризуется: (1) немотивированностью; (2) архаичным характером; (3) непригодностью к рациональной интерпретации; (4) разнообразием идей, закодированных в нем, которые одинаково важны; (5) существованием в тексте; (6) способностью моделировать текст, который он разворачивается; (7) культурной ориентированностью; (8) мифологичностью.

Другой тип символа - это символ как текстовая категория, то есть текстовый символ. Основное различие между глобальным символом и текстовым - характер их реализации в тексте. Если глобальный символ существует перед текстом и разворачивается в текст, текстовый символ - это, собственно говоря, текстовая принадлежность. Текстовый символ - это троп, двусторонняя сущность, объединяющая концептуальный и вербальный аспекты знака. Мы рассматриваем текстовый символ, опираясь на предположение Умберто Эко о том, что литературное произведение является источником символов [Есо 1986: 56]. Авторы создают собственные символы, получают свой статус только в пределах данного контекста. В художественном произведении текстовые символы могут быть раскрытыми через ключевые слова, что поражают читателя красочностью художественной детали, которая имеет отношение к тексту в

целом. Значение текстовых символов может быть выведено только через контекст, где вторичное значение слова выдвинутое на первый план, в то время как первично - затененное.

Текстовый и глобальный символы различаются между собой. Глобальный символ - это явление, определенное культурой. Носитель языка знает по крайней мере главные значения, которое такой символ имеет. Этот тип символа может использоваться как компонент идиом. Текстовый символ появляется в результате творческого акта автора. Некоторые текстовые символы могут мигрировать из одного текста в другой, как, например, текстовый символ *пропасти* в новеллах Х.Лавкрафта "Селефес" (Celephais, el-ref 8), "Вне стены сна" (BWS, el-ref 13), "Неизбежный хаос" (CC, el-ref 18). Но в отличие от глобальных, они не могут играть роль "текстовых генов".

Глобальный символ может становиться текстовым в некоторых контекстах. Текстовый символ - средство вторичной номинации. Символ не стал бы текстовым, если бы не присутствовали два актанта [Percy 1990: 201]: автор, реализующий создает символ, и читатель, расшифровывает и / или интерпретирует его. Текстовый символ позволяет различные интерпретации относительно того, что он означает, но он "не может отправить толкователя к предварительно закодированным культурным знаниям» [Eco 1986: 158], поскольку появляется только в пределах определенного контекста. Глобальный символ, наоборот, из намека (культурного, библейского), через некоторые временно-пространственные признаки (художественные детали, художественное время) отсылает читателя к более старым значениям.

Текстовые символы характеризуются открытостью к интерпретациям, детерминированностью контекста и неоднозначностью [Eco 1986: 161]. Хотя глобальные символы также неоднозначны и открыты

для интерпретаций, диапазон последних - неограниченный, глобальные символы подвергаются конечному пониманию.

Глобальные и текстовые символы имеют определенные пути образования, несколько сближают их с тропами, с метафорой в частности. Рассматривая метафору как прототиповый троп, а также один из когнитивных механизмов номинации, очуднения и генерирования смыслов [Арутюнова 1990: 16], мы считаем целесообразным сравнить ее с символами.

Глобальные символы не могут быть расценены как тропы и отличаются от метафор. Метафора имеет тенденцию характеризовать человека или объект и, таким образом, связана с ними. Символ потерял связь между обозначаемым и указанным и обозначает вечные идеи, которые трудно вербализовать. Метафора создана определенным индивидуумом и стирается со временем. Символ не создан индивидуумом, но принадлежит коллективному сознанию [Аверинцев 1999: 156]. Если метафора является средством вторичной номинации, то глобальный символ не может быть расценен как средство первичной или вторичной номинации, поскольку это - "выражение невысказанного", того, чего человеческая мысль не может постичь. Если метафора способна к более или менее исчерпывающей интерпретации, то символ - нет.

Несмотря на упомянутые выше расхождения, глобальный символ и метафора имеют много общих черт. И символ и метафора возникают из ментального образа, в определенной степени аналогичного с обозначаемыми понятиями, и, наконец, метафора и символ является орудием когниции мира.

В отличие от глобального текстовый символ подобный метафоры и состоит из двух частей: обозначенного, главным образом ассоциируется с объектом или естественным явлением, и идеи, которую метонимически замещает обозначено. Определенная идея очудняется через

использование специфических лексических единиц, чье значение, по мнению автора, может быть схожим с идеей.

И метафора, и текстовый символ появляются в ходе художественного осмысления мира. Метафора предполагает переход концептов с одной таксономии в другую метафора представляет образ как структурно полный, в то время как символ использует только некоторые аспекты ментального образа.

Метафора помогает понять действительность, а символ ведет читателя за пределы действительности как текстовой, так и временно-пространственной, поскольку символ - идеальный по своей природе. Метафора со временем имеет тенденцию терять свою оригинальность, свежесть и новизну, подобно метафоре *the sun - an eye of Heaven* (дословно: *солнце - глаз небес*), и тогда же становится достоянием языка. Текстовый символ не меняется по отношению к его значений, кроме того, он может добавлять некоторые новые значения к соответствующему глобального символа.

Если метафора понятна главным образом в микроконтекста и является словесным поэтическим образом, текстовый символ постигают только в пределах макроконтекст (пункта или целого текста). В рамках предложения или параграфа текстовый символ воспринимается в его первоначальном значении, но в макроконтекст на первый план выдвигаются его конотативные значения.

1.2. Свойства и функции художественного символа

Кроме знаковости, акцентируется внимание на такие свойства символа, как образность, мотивированность, комплексность содержания и равноправие значений, «имманентная» многозначность и расплывчатость границ значений в символе, архетипичность символа, его универсальность в отдельно взятой культуре и перекрест символов в культурах разных

времен и народов, встроенность символа в структуру мифологии, литературы, искусства и других семиотических систем; кроме того, изучалось отношение символического к языковой реальности и место символа в языке и речи.

Образность символа

В первом узком смысле источником символа является чувственный образ. Этот образ является отражением предметов и явлений реальности. Он подразумевает тождество самому себе. Они не обособляются и неразделимы как явление и сущность. Чувственное восприятие изменяется на «воспоминание» о чувственном образе. Понимание внутренней формы образа, его дифференцированной, выдвинутой стороны, выводит образ в разряд знаков. Образ начинает мыслиться отвлеченно от материи, использоваться как схема.

Образ становится знаком-символом, когда референт и его условное обозначение разделяются. Как полагает Х.Вернер, «протосимволы» - образы, визуальные и вербальные схемы и жесты - трансформируются в символы благодаря «прогрессивной дифференциации передатчика и референциального значения»; обратный процесс связан с их «дифференциацией». В наше время в психо- и нейролингвистике этот процесс описан как сложная система «двойного кодирования», когда бессознательное синергетически взаимодействует с сознанием, взаимопреобразуя коды друг друга посредством внутренней речи [Цапкин : 1994].

Образ, который лежит в основе символа в широком смысле слова, отличается от гештальта в первую очередь своей функцией. Он может служить формой художественного или мифологического представления, единицей языка ритуала, мифа, художественного творчества. Художественный образ является знаком сам по себе, правда, не символическим, а иконическим - для него свойственно сходство между

означаемым и означающим. Взаимодействие плана содержания и выражения в нем не условное, а «органическое» [Арутюнова 1990: 22]. По мнению Р.Якобсона, в естественных языках «образная» иконичность встречается в звукоподражаниях, редупликациях. Такое сходство характерно также для изображения действительности в живописи, скульптуре, кино, театре и т.д. [Якобсон 1983: 71].

В словесном плане образы это сложные иконические знаки. Они образуются при обобщении и расширении значения простого языкового знака и выражаемого им понятия и наделении его указательной функцией. Символы же представлены как сложные знаки с комплексом значений в языковом отношении и сложением концептов в содержательно-логическом отношении. Всякий символ есть образ. Но образ можно назвать символом только при определенных критериях. Н.Фрай выводит следующие условия «символичности» образа:

1) наличие абстрактного символического содержания эксплицируется контекстом,

2) образ представлен так, что его буквальное толкование невозможно или недостаточно,

3) образ имплицитно ассоциируется с мифом, легендой, фольклором [Frye 1965: 32].

Многие ученые ссылаются к понятию символ через образ: «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа. Предметный образ и глубинный смысл выступают в его структуре как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа. Переходя в символ, образ становится «прозрачным», смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как

смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого «вхождения» в себя» [Аверинцев 1968].

Мотивированность символа

Мотивированность символа затрагивает отношения между абстрактными элементами и конкретным. Мотивированность это отличительная особенность символа от языкового знака. Связь в котором между означающим и означаемым произвольна и конвенциональна, она же сближает символ с другими мотивированными семиотическими явлениями - тропами метафорой и метонимией.

Мыслители прошлого отмечали аналогию как основу связи между конкретным и абстрактным понятиями в содержании символа. И.Кант полагал, что символ возникает как представление по одной только аналогии и в отношении символа аналогия следует представить как уподобление понятий на основе общности их семантических признаков, благодаря чему возможен перенос имени конкретного, частного понятия на абстрактное, общее. Это сближает символ с другими мотивированными семиотическими явлениями - тропами, прежде всего, с метафорой.

Э.Кассирер отмечает роль метафоры в символическом конструировании реальности [Cassirer 1946: 12]. По его мнению, представительство символа в разных модальностях возможно благодаря «радикальной метафоре», переносу «энергии духа» с одной конкретной формы на другую. Такое «метафорическое» понимание символических форм стояло в оппозиции интуитивистскому и эмпирическому подходам в духе М.Мюллера, А.Куна, а также Э.Тейлора, Дж.Г.Фрэзера, Л.Леви-Брюля, которые утверждали мистичность, непостижимость связей в мифологической и ритуальной символике логическим мышлением и опирались на интуитивный анализ этимона слова и эмпирического материала.

Ф.Уилрайта полагал, что символ есть «стабилизированная метафора». Им было выделено два типа символов стено-символ и экспрессивный символ [Wheelwright 1960: 7].

В связи с метафоричностью символа нельзя не упомянуть еще одно направление, практически не зависимое от европейского подхода к исследованию метафоры - когнитивную семантику (Лакофф, Джонсон, Лангакер, Тернер и др.). Обращаясь к «концептуальной метафоре», когнитивная семантика фактически исследует онтологию современных символов и осуществляет таксономию основных типов символических переносов. Напомним, что концептуальная метафора определяется как проекция (mapping) знаний из сферы-источника в новую осваиваемую сферу благодаря набору онтологических соответствий [Lakoff 1992: 118].

Есть значительные отличия в использовании метафорического проектирования в наши дни и раньше. Например, для алхимических символов характерно не строгое наложение одной сферы на другую в соответствии один к одному, но множественное (pluralistic) использование всех видов метафорических сходств, перекрещивание нескольких сфер [Gentner, Jeziorski 1993: 448].

Позволим себе сделать несколько собственных выводов относительно мотивированности значений в символе. Мотивированность символа объясняется аналогией, которая проводится между его конкретным и абстрактным понятиями, и смежностью (сопредельностью, вовлеченностью в одну ситуацию) этих понятий, а также включенностью интенционала одного понятия в другое. Аналогия в символе составляет основу такой семиотической транспозиции, как метафора (включая синестезию), смежность и включение лежат в основе метонимии и синекдохи.

Комплексность содержания символа и равноправие его значений

Важнейшими свойствами символа являются комплексность его содержания и равноправие реализующихся значений. Как известно, само слово символ происходит от греческого глагола «symballein» (складывать) и существительного «symbolon» (половинка монеты, которую стороны делили в знак заключения союза и для распознавания «своих» и «чужих»). Символ предстает как конгломерат равноценных значений. Эти свойства символа составляют его принципиальное отличие от аллегии и схемы, а также от тропов. Комплексность и равноправие значений символа рассматривались в немецкой классической философии, главным образом, Ф.В.Шеллингом.

Итак, с точки зрения структуры смыслового содержания, символы представляются сложными знаками (именами) с единым комплексом в плане содержания, который создается сложением и совмещением значений (в языковом отношении) или концептов (в содержательно-логическом отношении). В символах действует принцип сложения - совмещения понятий (значений), соответствующий операции сложения множеств в логике.

Прямое значение в символе сохраняет свою самостоятельность, его положение по отношению к абстрактным символическим значениям равноправно. Равноправный статус прямого и переносного значений в символе объясняется онтологически.

Образ (представление или конкретное, частное понятие) и идея (общее, абстрактное понятие) поставлены в символическую связь, чтобы взаимно выражать друг друга. Абстрактная идея закодирована в конкретном содержании для того, чтобы выразить абстрактное через конкретное, но и конкретное кодируется абстрактным, чтобы показать его идеальный, отвлеченный смысл. Символизация, связывающая понятия с

«представлениями воображения», то есть с конкретностью, обогащает оба противочлена [Мантатов 1980: 36]. Абстрактное (общее) и конкретное (частное) являются одинаково важными объектами восприятия и познания: мышление движется и от конкретного к абстрактному, и от абстрактного к конкретному. «... «солнце» есть символ «золота», но и «золото» есть символ «солнца». Символическое отношение есть отношение взаимобратимости...[Косиков 1993: 7]». В символе оба соотносимых объекта, и референт, и денотат, являются равноправными.

Несмотря на то, что символ разделяет с тропами метонимией, синекдой, метафорой и синестезией основные типы транспозиций, вторичное значение в символе не поглощает архисему первичного (как в метонимии и синекдохе) и не «приглушает» ее (как в метафоре или синестезии), значения в нем равноценны. Вместе с тем, тип транспозиции влияет на степень близости смысловых ядер - интенционалов - прямого и переносного значений.

Комплексность свойственна и тропам - знакам вторичной окказиональной номинации, в содержании которых также имеется комплекс, в котором, фактически, сохраняются интенционалы обоих значений. Вместе с тем, в тропах налицо подчиненный статус прямого значения по отношению к переносному. Цель тропа - раскрытие специфических свойств одного понятия через уподобление его другому. В тропе переносное значение - объект познания - является основным, в то время как прямое значение играет второстепенную роль.

С ономаσιологической точки зрения речь идет о переносе признаков денотата прямого значения на референт переносного, причем первый, отдав свои признаки последнему «как бы умирает в нем...» [Косиков 1993: 6]. Метафору можно представить как перенос общих квалификативных признаков с узуального денотата на референт; синестезию - как перенос общих коннотативных сем эмоции, оценки и интенсивности с узуального

денотата на референт; метонимию - как перенос признаков, отражающих предметно-логические связи между денотатом и референтом (смежность, сопредельность и т.д.); синекдоху - как перенос признаков части (денотат) на целое (референт) или целого (денотат) на часть (референт).

В аспекте смыслового содержания основные принципы, действующие в тропах - включение и пересечение значений, но не сложение-совмещение значений, как в символе: 1)включение интенционала прямого значения в интенционал переносного на правах гипосемы - метонимия, 2)включение всего сигнификата прямого значения в интенционал переносного на правах гипосемы - синекдоха, 3)пересечение интенционала прямого значения с импликационалом переносного и объединение области пересечения прямого значения с переносным значением - метафора, 4)пересечение значений на основе сходных коннотаций - синестезия (о структуре смыслового содержания переносных значений см. [Никитин 1983]).

Имманентная многозначность символа

Имманентная многозначность символа означает наличие у него смысловой перспективы, цепочек значений, все более абстрактных по мере удаления от исходного значения, а также невозможность постичь его последний, главный смысл. Идея имманентной многозначности символа берет начало в идеалистической религиозной традиции, где она выразилась в идее трансцендентальности религиозного символа. В продолжение этой традиции И.Кант, Ф.В.Шеллинг, Г.В.Ф.Гегель, И.В.Гете высказывались о символе вообще как способе познания истинного, божественного смысла. По выражению Гете, все сущее имеет некий смысл, который, «совпадая с божественным, никогда не допускает непосредственного познания. Мы созерцаем его только в отблеске, в примере, в символе, в отдельных и родственных явлениях» [Гете 1964: 354]. Явления предметной

действительности суть символы, воплощение божественных идей, «образное воплощение абсолютного». Дальнейшее развитие этой идеи принадлежит П.Флоренскому, на западе - М.Хайдеггеру и Э.Гуссерлю.

Более формальный подход к имманентной многозначности отражает в своем определении символа А.Ф.Лосев. По его мнению, символ подобен математической функции «с возможным разложением этой исходной функции в бесконечный ряд членов, из которых каждый, ввиду своей закономерной связи с другими членами ряда и с исходной функцией, является как эквивалентным всякому другому члену ряда и самой функции, так и амбивалентным по самой своей природе»[Лосев 1976: 325].

Идея функциональной природы символа находит отражение и в зарубежной науке. В.Хиндерер говорит о аккумуляции значений символа на основании корреляционных точек [Hinderer 1968: 39]. Для К.Леви-Строса символы представляют собой некие узловыe точки в структуре мифологической картины мира, заполняемые разными классификаторами в соответствии с иерархией кодов (например, растение для вегетативного кода, животное для зооморфного и т.д.). Главный вывод, который можно сделать на основании этих «формализованных» подходов к символу - не следует искать «конечный, предельный» смысл символа, надо сосредоточить внимание на доступных для восприятия и понимания производных значениях и на узловых точках, точках корреляции значений в символе.

Архетипичность символа

Архетипичность символа носит двоякий характер. С одной стороны, в символе отражаются «образы бессознательных содержаний», значительную часть которых составляют архетипы, понимаемые как генетически фиксированные древние образы и социо-культурные идеи,

которые являются достоянием «коллективного бессознательного» и лежат в основе творчества [C.G.Jung 1986: 41]. Эти первичные образы и идеи воплощаются в виде символов в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства или в виде симптомов в снах и бредовых фантазиях.

С другой стороны, вербально выраженное означающее древних символов обнаруживает архетипичность этимона - древнюю, первичную языковую форму (по этимологическому определению архетип - исходная для последующих образований языковая форма, реконструируемая на основе закономерных соответствий в родственных языках»[1988]).

В соответствии с двумя пониманиями архетипа выделяются два подхода к исследованию архетипичности символа:

1)психоаналитическая классификация архетипических символов в духе К.Г.Юнга, продолженная М.Элиаде, Н.Фраем, Ф.Уилрайтом, Дж.Стрелкой, В.Хиндерером.

2)классификация символов-архетипов на основе выявления зависимостей между внутренней формой слова и мифологемой и анализа древних номинаций в духе М.Мюллера.

Психоаналитическая классификация архетипов была начата К.Г.Юнгом. Для Юнга архетипы в первом значении - гипотетическая модель, бессознательное устремление, по проявлениям которой можно судить о ее существовании, также «мифологическая фигура», при более тщательном анализе - «обобщенная равнодействующая бесчисленных типовых опытов ряда поколений». Архетип во втором значении - изначальные образы бессознательного, совпадающие повсеместно и на протяжении всей истории повторяющимися мотивами.

Н.Фрай строит свою теорию на дедуктивной основе, исходя из «общей связности» литературы как единого организма [Frye 1973]. Составные части этого организма - «образы выражения»(modes), мифы,

жанры и символы, в том числе и символы «архетипической фазы». Мифология, по Фраю, выступает как структура, как замкнутый и цельный мир. Вместе с тем, «структурализм» Фрая во многом умозрительен, поэтому мы не относим его к научному структурализму, хотя, несомненно, он его предтеча.

Встроенность символа в структуру мифа

Идея встроенности символики в структуру мифа, а также других семиотических систем является важным достижением структурализма. Эта идея намечена уже в трудах Э.Кассирера. В философии символических форм он поставил целью изучение «грамматики» символической функции культуры и выводил смысл из «актуальности форм» [Cassirer 1957]. Символические формы - это структуры, наполняемые «функцией духа» - интеллектуальными символами. Такие формы обнаруживаются в разных «модусах»: в языке, мифе, искусстве, религии, научном познании. Символы же, в которых отдельные дисциплины рассматривают и описывают действительность, представляют различные выражения одной и той же «фундаментальной духовной функции», это каждая отдельная «энергия духа», посредством которой наличному бытию придается определенное «значение», своеобразное идеальное содержание, и благодаря которой оно связывается с чувственным знаком и становится внутренне его частью. Однако, взгляды Кассирера - еще не структурализм, а скорее, формализм. Форма, по его мнению, автономна и постигается имманентно, в процессе экспликации законов ее структурирования. При этом автономность становится «идолом» системы Кассирера, гласящей, что форма может быть понята только через самое себя.

Собственно структурный подход к символике - через миф - основал К.Леви-Строс. Он рассматривал символ уже не в плане замкнутой формы, а как «пучок» парадигматических отношений с символично-логическими

значениями. Общеизвестно его описание мифологического мышления в терминах «бриколажа» - использования для означивания ограниченного набора «подручных средств», которые могут быть то означающими, то означаемыми [Леви-Строс 1994: 60]. Элементы мифологической рефлексии расположены на полпути между перцептами и концептами. Бриколаж подразумевает опосредование между образом и понятием знаком, точнее, замещение понятия знаком, что составляет особенность мифологического познания и логику первичного мышления. На основании этнографических данных Леви-Строс заметил, что весь предметный материал вписывается в бинарные оппозиции, расположенные на разных уровнях.

Структурно-семиотическое направление в изучении мифологии и символики не отрицает существование архетипов, хотя психоаналитическая основа их выделения пересматривается. По мнению Е.М.Мелетинского, внутреннее становление личности неотделимо от внешнего мира, жизненный путь человека отражается в мифах и сказках в плане соотношения личности и социума, личности и космоса не в меньшей мере, чем в плане конфронтации-гармонизации сознательного и бессознательного [Мелетинский 1994: 43]. Культурология внесла свой вклад в исследование архетипических символов, таких как Мировое древо, Мировое яйцо, Мировая река, Мировая гора, человек-великан (Пуруша), из частей тела которого возникла вселенная, первопредок демиург - культурный герой, архетипическая оппозиция Космоса/Хаоса и их борьбы (смерть - Хаос - новое Творение - Воскресение), и др.

Наиболее плодотворным представляется комплексный подход к анализу символики, когда структурная мифология и этнография с одной стороны и лингвистический анализ внутренней формы слова (этимона) с другой стороны взаимно корректируют и дополняют реконструкции друг друга.

Универсальность символа в отдельно взятой культуре и перекрест символов в культурах разных времен и народов

Ю. М. Лотман, занимавшийся исследованием символа в системе культуры, выделял, наряду с гносеологической функцией символа по чувственно-наглядному воплощению абстрактно-логических понятий и операций, функции сохранения в свернутом виде целых текстов (символ - «важный механизм памяти культуры») и интеграции разных пластов культуры в синхронном разрезе, создания «художественного языка» определенной эпохи [Лотман 1987: 79].

Представленность символа в различных семиотических системах, таких как миф, искусство, религия, литература, фольклор и др. каждой отдельной культуры и перекрест символов в культурах разных времен и народов отражается в большинстве таксономий символа. Нами были рассмотрены классификации символов в ряде специальных словарей символов: Bauer et al. 1987, Biedermann 1989, Chevalier 1982, Cirlot 1971, Cooper 1986, Garai 1973, HDA 1915, Lurker 1983, Vries 1983, Perez-Rioja 1971. Часть словарей классифицирует символы по одному или нескольким основаниям: напр., «The Book of Symbols» Гараи дает таксономию англосаксонских символов, «Lexikon alter Symbole» Купера рассматривает древние символы, «Lexikon der Symbole» Бауэра делит символы на древние, индийские, символы американских индейцев, древнегреческие, христианские, сказочные, магические, астрологические, алхимические, символы таро и повседневные символы.

Другие словари, в частности, «Dictionnaire des Symboles» Шевалье, десяти томник «Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens», «Knaurs Lexikon der Symbole» Бидермана, «A dictionary of symbols and imagery» Эда де Вриса рассматривают языковые единицы во всем комплексе их символических значений. Рассматриваются цветовые, числовые, геральдические, вегетативные, минеральные, териоморфные, и т.д. аспекты

символики отдельных слов (понятий) в различных культурах и цивилизациях. Эти словари - результат совместной междисциплинарной работы историков, археологов, искусствоведов, музыковедов, филологов, психологов, религиоведов, фольклористов и т.д.

Широкая представленность символов в культуре обуславливает участие в их исследовании самых различных научных дисциплин. Существуют многочисленные научно-исследовательские институты, которые, каждый со своей стороны, изучают это многоплановое явление: это Варбургско-Кортолдский институт в Лондоне, занимающийся иконологией; Институт К. Г. Юнга в Цюрихе; Центр исследования воображаемого в Шамбери; Университет Мюнстера, исследующий средневековую символику; Институт Людвиг Каймера (Базель), исследующий символику в ракурсе археологии и этнографии; Американская Академия средних веков в Кэмбридже (Массачуссетс) и т.д.

1.3. Классификация символов

Современное понимание сущности символа немислимо без изучения генезиса этого феномена. Изучение символа, как правило, ограничивается трактовкой отдельных символических структур, их классификацией.

Однако, несмотря на обилие теорий и концепций, смысл понятия «символ» не становится более определенным. Функционируя в различных сферах общественной жизни, символ приобретает свою специфику в каждой из них. Символы встречаются в различных аспектах:

1. Научные символы. Уже элементарный логический анализ всякого научного построения с полной убедительностью свидетельствует о том, что он никак не может обойтись без символических понятий. Самая точная из наук, математика, дает наиболее совершенные образы символа. Отрезок

прямой только людям невежественным в математике представляется в виде какой-то палочки определенной длины с возможностью делить ее на известное количество частей. На самом же деле, поскольку множество всех действительных чисел, согласно основному учению математики, обладает мощностью континуума и поскольку отрезок прямой содержит в себе именно множество точек, соответствующее множеству всех действительных чисел, необходимо признать, что конечный отрезок прямой в таком понимании является символом получения множества всех действительных (то есть всех рациональных и всех иррациональных) чисел, или, вернее, одним из символов бесконечности.

В области гуманитарных наук чем глубже и ярче удастся историку изобразить тот или иной период или эпоху, те или иные события, тех или иных героев, те или иные памятники или документы,— тем большей обобщающей силой насыщаются употребляемые им понятия, тем больше они превращаются в принципы или законы порождения изучаемой действительности, тем легче подводятся под них относящиеся сюда единичные явления, то есть тем больше исторические понятия становятся символами.

2. Философские символы ничем существенным не отличаются от научных символов, разве только своей предельной обобщенностью. Понятие есть отражение действительности. Однако не всякое отражение действительности есть понятие о ней. Понятие есть такое отражение действительности, которое вместе с тем является и ее анализом, формулировкой ее наиболее общих сторон на основе отделения существенного в ней от несущественного. Уже в таком предварительном виде всякое философское понятие содержит в себе активный принцип ориентации в безбрежной действительности и понимания царящих в ней соотношений. Сопоставляя такие философские категории между собою и наблюдая отражаемые ими соотношения действительности, мы начинаем

замечать, что каждая категория в отношении всех других тоже является символом.

3. Художественные символы. Всякий художественный образ, если рассуждать теоретически, имеет тенденцию к самодовлению и самоцели и потому как бы сопротивляется быть символом какой-нибудь действительности. Однако подобного рода изолированная художественная образность едва ли возможна в чистом виде, потому что даже так называемое «искусство для искусства» всегда несет с собой определенную общественную значимость, то ли положительную, если оно призывает к преодолению устаревших теоретических авторитетов и художественных канонов, то ли отрицательную, когда оно задерживает зарождение новых и прогрессивных идеологий и канонов.

4. Мифологические символы. Их нужно яснейшим образом отличать от религиозной символики. Вероятно, гоголевский Вий когда-нибудь и был связан с религиозными представлениями, равно как и те покойники-разоблачители, которые выступают в «Железной дороге» Некрасова. Тем не менее в том виде, как выступают эти мифологические символы у Гоголя и Некрасова, они обладают исключительно художественным характером; свойственный им символический характер относится не к изображению какой-то особой сверхчувственной действительности, но к острейшему функционированию художественных образов в целях подъема настроения (у Некрасова, например, даже революционно-демократического). О соотношении символа и мифа в «Железной дороге» Некрасова мы скажем еще ниже. Небывало острой фантастикой прославились романтики первых десятилетий XIX века. Тем не менее назвать произведения Т.-А. Гофмана религиозными было бы достаточно бессмысленно. Этим произведениям свойствен острейший символизм; но каков его смысл и какова его философская, объективная и т. д. направленность, об этом нам говорят

историки литературы. Конечно, религиозность здесь не исключается, но принципиально дело не в ней. Точно так же шагреновая кожа в одноименном романе Бальзака или портрет Дориана Грея в одноименном романе О. Уайльда едва ли имеют какое-нибудь религиозное значение и если имеют, то весьма косвенное и отдаленное. Жуткая фантастика произведений Эдгара По также имеет в качестве основной мифологически-символическую направленность и меньше всего религиозную.

5. Религиозные символы. В этих символах мы находим не только буквальное существование мифологических образов, но и связь их с реальными, вполне жизненными и часто глубоко и остро переживаемыми попытками человека найти освобождение от своей фактической ограниченности и утвердить себя в вечном и незыблемом существовании. Миф, взятый сам по себе, есть известного рода умственная конструкция (таковы «символ веры» и «символические» книги всех религий), которая так и может остаться только в пределах человеческого субъекта.

6. Природа, общество и весь мир как царство символов. Всякая вещь есть нечто, и всякая реальная вещь есть нечто существующее. Быть чем-нибудь — значит отличаться от всякого другого, а это значит иметь те или другие признаки. То, что не имеет признаков, вообще не есть нечто, по крайней мере для сознания и мышления, т. е. есть ничто, то есть не существует. Но сумма признаков вещи еще не есть вся вещь. Вещь — носитель признаков, а не самые признаки. Признак вещи указывает на нечто иное, чем то, что есть сама вещь. Два атома водорода в соединении с одним атомом кислорода есть вода. Но вода не есть ни водород, ни кислород. Эти два элемента являются признаками воды, но признаки эти заимствованы из другой области, чем вода. Следовательно, признаки вещи указывают на разные другие области, свидетельствуют о существовании этих областей. Таким образом, каждая вещь существует только потому, что

она указывает на другие вещи, и, без этой взаимосвязанности еще не существует вообще никакая отдельная вещь.

7. Человечески-выразительные символы. Из указанных только что предметов природы и общества особенное значение имеет, конечно, человек и свойственная ему чисто человеческая символика. Прежде всего, человек вольно или невольно выражает внешним образом свое внутреннее состояние, так что его внешность в той или иной мере всегда символична для его внутреннего состояния. Люди краснеют в моменты переживания стыда, гнева и всякого рода страстей или эмоций. Они бледнеют от страха и ужаса, синеют от холода, бледнеют, желтеют и чернеют от болезней. Моральные тенденции, если не приняты серьезные противо-меры, обычно тоже выражаются в разных физических символах.

Физические особенности человеческого организма изучаются многими науками в качестве признаков той или иной массовой принадлежности. Люди обладают разным цветом кожи, разным строением черепа, рук и ног, разрезом глаз, строением носа. Существуют носы греческие, римские, еврейские, славянские, армянские, грузинские. Все эти особенности человеческого организма достаточно подробно изучаются в антропологии, этнографии и географии. Для нас здесь важно только то, что всякий такой физический признак не есть просто признак или свойство, который имел бы значение сам по себе или имел случайное происхождение. Все это — бесконечно разнообразные символы той или другой человеческой общности, несущие с собой огромную смысловую нагрузку, изучаемую в специальных науках.

8. Идеологические и побудительные символы. Их стоит выделить в отдельную группу потому, что большинство из вышеназванных символов обладает теоретическим характером, в то время как идеологические символы не только предполагают ту или иную теорию или идею, но и практическое их осуществление и, что особенно

важно, общественное назначение. Идеал, девиз, план, проект, программа, решение, постановление, лозунг, призыв, воззвание, пропаганда, агитация, афиша, плакат, пароль, кличка, указ, приказ, команда, закон, конституция, делегат, посол, парламентар — все подобного рода понятия являются не просто теоретически построенными идеями, имеющими абстрактное назначение, но это такого рода идеи и понятия, которые насыщены и заряжены большой практической силой и с точки зрения логики тоже являются символами, поскольку каждая такая конструкция есть порождающий принцип общественного действия и метод осуществления бесконечного ряда общественно-исторических фактов.

9. Внешне-технический символ. Этот тип символа, несмотря на свой прикладной и подсобный характер, обладает всеми чертами того общественного символа, который мы формулировали в предыдущем. А именно он, прежде всего, является принципом осуществления ряда действий и, лучше сказать, бесконечного ряда действий. Такого рода символ имеет много разных подвидов, из которых укажем на два. Имеются подражательные и нейтральные (или диспаратные) по своему содержанию символы — знаки.

Движение дирижера или изображение полевых работ в танце — примеры подражательных внешне-технических символов, хотя здесь внешне-техническая структура соединена уже с художественной структурой. Движения дирижера являются символическими знаками исполняемого музыкального произведения. Подобного рода символов-знаков бесчисленное количество в бытовой жизни, так же как и нейтральных.

Глава 2. Исследование особенностей художественных символов в произведениях

2.1. Архетипические символы в произведениях Г. Лавкрафта

Проблема художественного преломления архетипов в литературном произведении привлекала внимание исследователей XX века. В соответствии с созданной К. Г. Юнгом аналитической психологией архетипические первообразы, праформы, или, в окончательном варианте их названия, архетипы, в совокупности образующие «коллективное бессознательное», сопровождают человека на протяжении веков и проявляются в образах, персонажах и сюжетах мифологии, религии, искусстве. Множество литературно-художественных образов и мотивов вырастает из определённого архетипического ядра, концептуально обогащая его первоначальную «схему», «систему кристалла».

В первой половине XX века, в русле психоаналитических штудий З. Фрейда, выявление отголосков мифопоэтического сознания на различных культурных уровнях становится едва ли не доминирующим. Мифологическая критика второй половины XX века выстраивает свои изыскания в русле двух концепций — условно говоря, фрэзеровской (мифо-ритуальная) и юнгианской (архетипическая). Представители ритуально-мифологической школы — М. Бодкин, Н. Фрай, Р. Чейз и Ф. Уотс, — во-первых, занимались обнаружением в литературно-художественных произведениях сознательных и бессознательных мифологических мотивов и, во-вторых, уделяли большое внимание воспроизведению ритуальных схем обрядов инициации, эквивалентных, по их представлениям, психологическому архетипу смерти и нового рождения.

В этот же период в литературоведении крепнет осознание того, что не менее важным в анализе литературно-художественного произведения становится не столько реконструкция мифопоэтического пласта, сколько определение идейной нагрузки тех или иных архетипических составляющих. Уже сама М. Бодкин отмечает парадигму изменений базовых архетипов, своего рода перерастание их в ходе историко-литературного развития в литературные формы, где важнейшей чертой становится типологическая повторяемость. Вслед за Бодкин о высокой степени обобщения и типологической устойчивости литературного архетипа говорит А. Ю. Большакова. Юнговскую интерпретацию архетипа в литературоведении советского периода рассматривали С. С. Аверинцев и Е. М. Мелетинский.

Исследователи приходят к выводу, что термин «архетип» обозначает наиболее общие, фундаментальные и общечеловеческие мифологические мотивы, которые лежат в основе любых художественных и мифологических структур «уже без обязательной связи с юнгианством как таковым». Е. М. Мелетинский, А. Ю. Большакова полагают, что в XX веке развивается тенденция к переходу от сугубо мифологического и психологического осмысления архетипа к принятию модели литературного архетипа.

Под готическим рассказом в американской литературной традиции понимается жанр малой прозаической формы, развитый в творчестве Э.По, А. Бирса и Г. Лавкрафта, особенностью которого является высокий уровень образности и символизма произведений, а также связанность с темой смерти.

Популярность готики обусловлена, прежде всего, ее генетической связью с фольклором, ведь миф, народная легенда были источником, из которого возникла и сформировалась эстетика ужасного.

Среди литературоведов бытует мнение, что литература ужасов приобретает особую популярность в переломные времена, когда люди начинают более четко видеть несовершенство мира, перестают верить в силу науки, надеяться на лучшее будущее. Так, Ю. Грузин отмечает, что в переломные эпохи политической и социальной нестабильности, переосмысления морально-этических ценностей, которыми, несомненно, является рубежи XIX-XX и XX-XXI веков, значительно возрастает интерес общества к сверхъестественным феноменам [Грузин 2001: 6].

Г. Лавкрафт настаивает на том, что в популярности литературе ужасов нет ничего удивительного, ведь «она всегда была и будет, и нет лучшего свидетельства ее жизнестойкости, чем импульс, который время от времени заставляет писателей совсем других видов попробовать в ней свои силы, словно им необходимо выбросить из головы определенные фантомы, которые их преследуют» [Лавкрафт 2007: 1087].

Для жанра хоррора важно постоянное, напряженное ощущение реальности событий. Ключевую роль при этом играет атмосфера, тональность художественного произведения. Создание и поддержание атмосферы ужаса является главной и самой сложной целью автора [Полякова 2005: 145]. Психологическое новаторство готики заключается в создании специфической атмосферы, обусловленной «mystery, terror and suspense» (тайной, страхом и напряженным ожиданием) как катарсическими факторами, в открытии неизвестных или заветных сферах человеческого сознания [Заломкина 1999: 78]. Созданию атмосферы ужаса способствуют фантастика, символы, метафоры, гротеск, сновидения, предчувствие, мистика.

М. Саммерс выделяет следующие типы сверхъестественных явлений в готической литературе: inferнальные силы и посещение со злой целью, появление призрака и болезней, загробные появления, живые мертвецы, возвращение из могил, исполнение клятвы, душа, которая не находит

покоя, загадочное пророчество. Каждому из явлений отведена своя роль в сюжетной линии готического произведения [Summers 1969: 98].

Исследователями выделяется определенная тематическая палитра, характерная для готики (преступление в монастыре, договор с дьяволом, жених или невеста - мертвец т.д.) [Денисова 1989: 172]. Часто эти темы и мотивы являются фольклорными по генезису. Новые темы освобождают готическое произведение от жизненного правдоподобия, на первый план выдвигается тайная игра стихийных, роковых сил, которые покоряют человека с его разумом, волей и чувствами [Полякова 2005: 148].

Система персонажей в классической готической литературе близка к романтической. Герои четко делятся на положительных и отрицательных, которые олицетворяют инфернальные силы зла. При этом происходит идеализация положительного героя с параллельной демонизацией антагониста. Героям присущ набор портретных признаков, заранее строго определенный литературным канонам и детерминированный функциональным типом персонажа. Таким образом, внешний вид персонажей готической литературы не индивидуализирован, а в определенной степени схематический.

Для жанра хоррора важно постоянное, напряженное ощущение реальности событий. Ключевую роль при этом играет атмосфера, тональность художественного произведения. Создание и поддержание атмосферы ужаса является главной и самой сложной целью автора [Полякова 2005: 145]. Психологическое новаторство готики заключается в создании специфической атмосферы, обусловленной «mystery, terror and suspense» (тайной, страхом и напряженным ожиданием) как катарсическими факторами, в открытии неизвестных или заветных сферах человеческого сознания [Заломкина 1999: 78]. Созданию атмосферы ужаса способствуют фантастика, символы, метафоры, гротеск, сновидения, предчувствие, мистика.

Готический топос генетически родственен пространству фольклорной волшебной сказки, где мир четко делится на «свой» и «чужой». В фольклоре «свой» мир - это топос обычных людей, безопасный и пригодный для жизни, а чужой мир - опасное пространство леса, что грозит герою гибелью. Готическое произведение, как правило, заменяет лес топосом старинного замка. Замок становится местом, где происходят таинственные и ужасные события, он враждебен для обычных людей. Тот, кто попадает в замок, может потерять рассудок или даже жизни. Подобно волшебной сказке, деление на «злой» и «добрый» миры статическое. Локусы с положительной и отрицательной аксиологизацией остаются неизменными на протяжении всего нарратива. На уровне поэтики закрепляется замковый хронотоп с его замкнутым пространством, специфическим зрительным и акустическим рядом, содержательная оппозиция героев-антагонистов, лейтмотивы блужданий, погони и преследования, преступления и наказания, вещих снов и видений, инцестуальная и криминальная тема.

Г. Заломкина в своем исследовании [Заломкина 1999: 78] настаивает на том, что в готическом хронотопе именно пространство становится основой, определяющей характер течения времени. Исследовательница утверждает, что готический топос приносит особые «правила игры». Г. Заломкина, основываясь на основных положениях М. Бахтина и Ю. Лотмана о корреляции между художественным пространством и характером героя, отмечает, что осуществляется принцип, который похож на шахматный: существует традиционное поле деятельности героев, на которое наносят их роли, и соответственно - их особенности, характер поступков, реакций. Значимость этого становится понятным, если вспомнить о традиционном аллегорическом сравнении шахматной игры с ситуацией противоборства добра и зла, где человек выступает как поле этой битвы, а также с ситуацией власти надличностных сил над

человеческим существом, что ограничивает свободу человека пределами роковых «правил игры». Герой, попадая в готическую архитектурную ловушку, заперт в ее стенах (топос при этом может меняться по ходу повествования), однако герой остается неизменным пленником, только перемещаясь с одного замкнутого пространства к другому. Таким образом автор разворачивает цепь замкнутых пространств, раскрывая одну из базовых особенностей пространственного развертывания в готическом произведении - замкнутость, развертывание пространства в глубину [Заломкина 1999: 78].

«Ужас» часто отождествляется со «страхом», ведь обе эмоции объясняются как внутреннее переживание человека, обусловлено реальной или предполагаемой угрозой. Вслед за К. Изардом считаем «страх» базовой эмоцией, то есть врожденным эмоциональным процессом с конкретным субъективным переживанием [Изард 1999: 54]. Тогда ужас - это состояние человека, которое возникает под влиянием сильного страха [Лузина 1996: 98]. Его отличительными чертами являются подавленность, оцепенение, в общем отсутствие активной реакции по устранению источника страха. То есть страх является эмоционально окрашенным стремлением избежать опасности, мобилизует ощущения человека, тогда как ужас - парализует.

Как свидетельствует об этом название жанра, основной целью литературы ужасов является попытка вызвать у читателя ощущение ужаса или изобразить ситуацию ужаса, в которую попадают герои. Такого рода чувство опасности и привлекают читателей. Человеческая любознательность, фантазия и воображение стала толчком для его литературного выражения. Впоследствии объекты страха в литературе получили изменений из-за стремления личности окунуться в иллюзий и фантазии, что является способом освободить себя от повседневной рутины и реалий жизни со своим законам и правилам.

Этот эффект достигается путем введения к текстам сверхъестественных, чудесных или фантастических элементов. Так, элементы сверхъестественного, появляющиеся обычно в развязке произведения, нереальные, невозможные или иррациональные события, или те, что есть шокирующими, непредсказуемыми, уникальными, необычными, побуждают читателей к их решению или толкованию [Хапаева 2010: 92-93]. Чудесное как элемент литературы ужасов связано в произведениях с неприемлемыми и непонятными явлениями, например, вампирами, демонами, оборотнями и др. Фантастическое в произведениях этого жанра - это иррациональное, что составляет альтернативу объективной реальности, а следовательно, своей гиперболизацией удивляет и пугает [Тодоров 1997: 99]. Полная картина иррациональности персонажа возникает лишь в конце рассказов.

Таким образом, мы наблюдаем определенную систему, которая помогает писателям наиболее реалистично изобразить картину в рассказе за счет проведения параллели с реальной жизнью и человеческой психологией.

В США литература ужасов стала преемницей английских готических романов. Нельзя исключать и факт разграничения американской литературы от английского, в силу исторических связи Англии и США происходила постепенная трансформация предмета, что вызывает ужас. Изменились именно возбудители ужаса. Если в английских готических романах они выступали как нереальные, сверхъестественные силы или вымышленные сказочные персонажи, то для американской готики причиной вызванного ужаса могли стать даже обычные вещи, окружающие человека [Хапаева 2010: 13].

Первым на территории США еще в 1830-х годах Эдгар Аллан По постиг психологическую основу страсти читателя до ужаса [Кортасар 1999: 220]. Писатель понял, что функция художественной литературы

заклучалась в интерпретировании чувств автора независимо от того, что показывается в самом произведении: добро или зло, и какие эмоции они вызывают у читателя. Э. По изучал человеческую психологию и работу человеческого разума, его интересовало познания источников человеческого ужаса. В своих произведениях, например, в «Лигее», «Падении дома Ашеров» и других он воспроизвел то, что критики позже назвали «призрачным ужасом» [Лавкрафт 2007: 809]. Поскольку автор попытался углубиться в природу человеческой психики, он соединил причудливые детали вместе с собственными иллюзиями, которые породили ужасное в его рассказах и новеллах.

Амброз Эвиннет Бирс в своем творчестве продолжил традиции американской новеллы ужаса [D'Amassa 2009: 52]. Одной из особенностей стиля А. Бирса стало его внимание к напряженности и одновременной простоте сюжета, эффект при этом достигался благодаря гиперболизации ужаса персонажа перед лицом смерти. Ужас бирсовских рассказов - в его абсурдности: абсурдная гибель, абсурдная жестокость, абсурдная храбрость.

Последователем Э. По и А. Бирса считают Г. Лавкрафта, который в своих работах сочетал элементы мистики и фэнтези, что подчеркивало его оригинальный стиль [Joshi 2009: 236]. Г. Лавкрафт изображал ужас в непостижимых для человеческого воображения вещах, используя материалы вымышленных древних книг или мифов, что создавало иллюзию реальности. Например, Некрономикон - придуманная Лавкрафтом древняя книга-манускрипт, а Ньярлатотепа, символ хаоса - вымышленный персонаж, олицетворяющий посланца Бога [Логинов].

Преемником и другом Г. Лавкрафта был Р. Говард, который в нескольких своих рассказах, написанных в жанре *horror*, использовал элементы оккультизма. Р. Говард считал, что цивилизация по своей природе искаженная и ненадежна. Если Г. Лавкрафт пытался осветить

ужасы глубины древних времен, то Р. Говард - ужас тайн, которые угрожают человечеству.

Каждый из названных авторов создавал свой художественный мир, полный особой образностью и выразительностью.

В тексте рассказа Г. Ф. Лавкрафта «Herbert West : Reanimator», эпиграфом к которому автор взял слова графа Дракулы «*To be dead, To be truly dead, must be glorious. There are far worse things awaiting man than death*». Субъекты текста относятся к реципиентам страха прежде всего на основании собственной констатации этого состояния (*Of Herbert West, who was my friend in college and in after life, I can speak only with extreme terror*), из чего становится ясно, что один из реципиентов исчез или погиб, и читательские ожидания направлены именно на раскрытие этой тайны. Во-вторых, такая классификация становится возможной после введения в текст предыстории, содержащий предикаты, вербализуют слишком смелые действия и взгляды молодых ученых, противоречащие христианским канонам: *Holding with Haeckel that all life is a chemical and physical process, and that the so-called "soul" is a myth, my friend believed that artificial reanimation of the dead can depend only on the condition of the tissues; and that unless actual decomposition has set in, a corpse fully equipped with organs may with suitable measures be set going again in the peculiar fashion known as life*. Субъекты-реципиенты страха сознательно подвергают себя опасности, экспериментируя с жизнью и смертью, поэтому временно-пространственные характеристики их действий ограничены, как в готическом романе, темным временем суток, моргами и кладбищами, а также, на что повлиял более современный период создания текста, войной и нашествием чумы на город (*our sinister haunt of science; It was a repulsive task that we undertook in the black small hours, even though we lacked at that time the special horror of graveyards which later experiences*

brought to us; I shall never forget that hideous summer sixteen years ago, when like a noxious afrite from the halls of Eblis typhoid stalked leeringly through Arkham ; There was, however, something he wanted in embattled Flanders ; and in order to secure it had had to assume a military exterior). Наконец, жуткая научная фантастика становится образцом текстов дискурса ужасов, когда при столкновении реципиента страха и консолидированного субъекта-источника актуализируется коммуникативный смысл «страх»: *I saw outlined against some phosphorescence of the nether world a horde of silent toiling things which only insanity or worse could create. Their outlines were human, semi-human, fractionally human, and not human at all , the horde was grotesquely heterogeneous . < ... > They came out into the laboratory in single file ; led by a talking thing with a beautiful head made of wax . A sort of mad-eyed monstrosity behind the leader seized on Herbert West . West did not resist or utter a sound. Then they all sprang at him and tore him to pieces before my eyes , bearing the fragments away into that subterranean vault of fabulous abominations .* Вербализация источника страха полностью соответствует конвенционным атрибутам зомби с одним лишь исключением - они все же говорят и имеют одного лидера. Выделение лидера среди толпы не противоречит природе консолидированного референта, ведь он даже акцентирует на том, что в целом эти референты не имеют индивидуальности. А наделение референта источника страха способностью говорить считаем одним из вариантов развития воплощение страшного в текстах (недиспозиционни предикаты) и жанрового разнообразия дискурса ужасов. Например, способность зомби говорить обуславливает более интимизоване отношения с реципиентом страха, что, в свою очередь, снижает степень выражения коммуникативного смысла «страх».

Говард Филлипс Лавкрафт показывает основные тенденции, которыми руководствуется человеческий мир, в виде богов, правящих

этим миром. Лавкрафт создает собственный искусственный пантеон, чтобы определить каждое новое явление общественной жизни.

Среди богов, только Ньярлатотеп направления контактирует с людьми. Двадцать первый сонет из цикла «Грибы с Юготу» и поэма в прозе «Ньярлатотеп» посвящены ему, описывая бога как того, кто соблазняет и привлекает людей научными и техническими революциями, которые сопровождают его [Лавкрафт 2010].

Можно заметить интересную корреляцию с идеей Льюиса Мамфорда о способности машины быть заменителем бога. Когда Ньярлатотеп пришел, «каждый чувствовал, что земля, даже вся Вселенная, вышла из-под контроля известных богов или сил, и завладели им боги или силы, до сих пор оставались неизвестными». Он представляет знания своим последователям: «я слышал разговоры, что те, кто знают Ньярлатотеп, видели то, чего другие не видели» [Лавкрафт 2010]. Лавкрафт связывает Ньярлатотеп с функцией коммуникации не только из-за его функцию посланца (о чем было сказано выше), но и потому этот бог помогает людям аннигилировать структуру времени и пространства и, таким образом, тех, кого он соблазнил, не сдерживают никакие ограничения. Этот момент соответствует предложенной Маршаллом Маклюэном интерпретации технологии в первую очередь через призму коммуникативной функции [McLuhan, 1964].

Будучи богом, Ньярлатотеп имеет много манифестированных форм. В человеческом мире он выглядит как «Фараон», его кожа черная, «но без всякого намека на негроидные черты» [Лавкрафт 2010] (эту деталь можно интерпретировать как выражение противоречия, что составляет сущность бога). Истинная форма Ньярлатотеп, его божественное существо - это «Ползучий хаос» [Лавкрафт 2010].

Таким образом, главные черты Ньярлатотеп в качестве бога с Лавкрафтового фантастического мира - это как его связь с

коммуникативными средствами и научным прогрессом человеческого мира, так и внутренне противоречивая природа ползком хаоса. Бог, как символ тех сил, которые определяют Цивилизацию Прогресса и управляют ею, безусловно представляет противоречивые тенденции постиндустриальной эпохи.

Не менее радикально трансформирует А.Бирс и библейскую и античную традиции. Мы уже упоминали в предыдущем разделе о талантливом толковании библейского интертекста в рассказе «Всадник в небе», которое предложил Д.Оуэнс. Сейчас посмотрим на эту же трактовку полемически. Напомним, американский критик отталкивается от Бирсового текста: «и сказал дух к телу: «Замолчи, прекрати» («the spirit said to the body : " Peace , be still " »). Никто еще не заметил здесь прямую цитацию из Евангелия от Марка, - когда Иисус и апостолы в лодке оказались среди бушующего моря и апостолы страшно испугались, Иисус встал и сказал: «Замолчи, прекрати», и море мгновенно утихло. Оуэнс отмечает: Иисус, как и Друз, спал, когда пришла беда; протагонист характеризуется как «спокойный» («calm»), так же и в Библии - «ветер утих, и сделалась великая тишина» («the wind ceased and there was a great calm»).

Апостолы испугались, как перепугался и офицер, «почувствовав себя избранным летописцем какого-то нового Апокалипсиса». Все это, заключает Оуэнс, указывает на ироничную реверсии Библейского текста - в синоптических Евангелиях Бог-Отец жертвует своим сыном, чтобы спасти многих; в Бирсовий повествовании сын жертвует своим богоподобным отцом (" a Grecian god carved in the marble "), чтобы спасти своих однополчан. В Библии Сын после смерти поднимается ради вечной воссоединения с Отцом, в Бирса отец спускается на землю, чтобы через смерть навсегда оставить сына. Антибиблейский демарш американского автора нетрудно объяснить, но сомнительным другое. "...a Grecian god

carved in the marble "- текст, отнюдь не отсылает нас к Библии, наоборот он однозначно реферирует к языческой (древнегреческой) античности. А это разные вещи, и не стоит последнюю задействовать для толкования библейской ситуации. Зато справедливо посмотреть на богоподобную, благородную фигуру отца Друза в свете аристотелевской концепции аристократа. Бирс, как знаний, любил Стагирита, нередко вербализував - эксплицитно и имплицитно - его идеи.

Отец Друз у Бирса одновременно реальный и богоподобный. Это благородная, высококультурная человек, заботится о ближних, но проявляет толерантность к сыну, «предателя Вирджинии». Нигде в повествовании и намека нет на какое-то пренебрежительное отношение Друза старшего к другим людям, зато явлений патриотизм этого южанина, который, несмотря на свой возраст, пошел воевать за свободу своей родины, следовательно, имеем добавить, и за рабовладельческий Юг США. И хотя последнее вовсе не вербализуется у Бирса, художественный образ всегда глубже авторскую интенцию, и мы не имеем права игнорировать негативную суггестию благородного персонажа.

Горы символизируют высоту, мечтательность, но и материальность, невозмутимость; мощь, непобедимость, однако и подчиненность Временные; фантазию и приземленную стереотипность. Собственно, все эти качества отражаются так или иначе в образе молодого Друза - его эстетическая мечтательность (при виде всадника на лошади) соседствует с железобетонной военной догмой (обязанность), его геройство, воля подчиненные Временные, при всей образованности он остается довольно стереотипным воином. Взгляд Друза вглубь ущелья, как сквозь водную поверхность на самое дно, évoque его контакт с бессознательным, а щедро выписана эстетическая реакция юноши и его борьба за справедливость манифестируют акцентированный комплекс Матери в его психике (по Юнгу).

Юный Друз нервно принимает окончательное решение стрелять в отца, когда он увидел лошадей на дне ущелья, которых вывел на водопой некий «глупый» командующий. Это мгновение возмущения бессознательного у парня, который тут же натолкнулось на железную догму долга, поэтому в момент молодой человек стреляет не в отца, а в коня, инстинктивно «убивая» в себе возмущенный бессознательное и возвращаясь к стереотипного, сознательного существования. Совсем не случайно, что на вопрос сержанта «У кого ты стрелял?», Друз мгновенно отвечает «В коня».

Еще один интересный аспект «Всадника в небе» проявляет философское толкование. Так, в начале произведения часовой Друз спит беспробудным сном, и только "but for the somewhat methodical disposition of his limbs and a slight rhythmic movement of the cartridge -box at the back of his belt he might have been thought to be dead". Это отсылает нас к берклианской дилемме: исходя из принципа *esse est percipi* (*esse est percipere*) (существовать - значит быть воспринимаемым или воспринимать), философ настаивал на истинности нашего комплекса ощущений, то есть субъективном образе, носителем которого выступал определенный *spiri*). Но Беркли спрашивали - когда человек спит, или теряет сознание, куда девается «дух»? Действительно, когда существовать - это чувствовать, а чувствовать может только «дух», то что происходит с «духом», когда мы не чувствуем (так что не существуем!)?

В конце концов, англичанин вынужден был признать высшую Божью сферу, которая охраняли существования «духа» во время отключения чувств. Бирс в тексте вербализует классическую дилемму сполна: часового можно было принять мертвым, если бы не ритмичные движения, то есть дыхание - значит «существовать это быть воспринимаемым». Далее: "What good or bad angel came in a dream to rouse him from his state of crime, who shall say? Without a movement, without a

sound, in the profound silence and the languor of the late afternoon , some invisible messenger of fate touched with unsealing finger the eyes of his consciousness - whispered into the ear of his spirit the mysterious awakening word which no human lips ever have spoken, no human memory ever has recalled. He quietly raised his forehead ... ". Следовательно, судьба, что отождествлялась у христиан с Богом, через своих посланцев пробуждает, оживляет дух, направляет человека.

Впрочем «судьба» во времена Бирса имела, по крайней мере, два контрарные значения - трансцендентальное и прагматическое. О «Тихизм» Пирса было уже сказано ранее, но 1860 Р.Емерсон в эссе «Судьба» предложил был другой, диалектический взгляд: «Судьба дана нам как ограничение. Все, что лимитирует нас, называется Судьбой». Автор приводит множество примеров того, как человек обуславливается природой, расой, наследственностью, талантом и тому подобное; однако далее отмечает - какой бы мощной Возникает и Сила-Власть (Power), что является другим начатком дуалистического мира. Судьба ограничивает Силу- Власть, и антагонизирует Судьбу. Мы должны уважать Судьбу как естественную историю, однако наравне уважать то выше. Это - Дух, который образует и разрушает природу. Впрочем, они всегда вместе, как божество и дьявол, ум и материя. Через Судьбу-лимитирование человек совершенствуется, истончается, пока не достигает Блага - «Прекрасной Необходимости», которая абсорбирует в себя все антиномии, составляет Единственное.

Зная авторский взгляд на поступок Друза, можем сказать, что молодой человек через страшное испытание, вызванное Судьбой, стал лишь сильнее духом, возвысился определенным образом. Однако те читатели, которые не ставят долг выше семейные ценности, увидят в этом случае злую игру Судьбы над догматическим юношей. Возможен, как всегда, и компромиссный вариант: Судьба сыграла злую шутку юноши, но

тот отстоял свою честь, свой долг, хотя до конца дней своих с болью сердца помнить своего отца.

Бирс абсолютизирует войну ("Случай на мосту через Совиный ручей", "Гражданская война", "Мир ужасов" и "Городские легенды), особенно ее устрашающий сторону. Война это кровавое, бессмысленное побоище. Он удивительно детализировано описывал все ужасы войны не только потому, что видел и пережил их на собственном опыте, но и потому, что был уверен, что только так нужно писать о ней - правдиво и убедительно. Солдата в бою, убежден Бирс, деморализует страх, неуверенность и потеря ориентиров в пространстве и времени.

Смерть - это неотъемлемый атрибут войны. Солдат сталкивается со смертью каждый день, она становится постоянной спутницей на его пути. Единственное, что наверняка знает солдат - это неотвратимость смерти. В мирной жизни внезапная смерть становится единичным случаем и вызывает множество эмоций, на войне же, наоборот, жизнь - это сбой в системе смертей, а конец - это вопрос времени. Со временем, вид мертвого тела становится для солдата привычным, не вызывает сильных эмоций, не затрагивает душу. Смерть превращается в обычное событие.

2.2 Индивидуально-авторские символы

Самым часто встречаемым символом в произведениях Г.Лавкрафта является символ монстра. Вообще любой субъект-источник страха - это монстр, ведь его признаки и действия, его сущность настроена на причинение вреда, противоречат норме мироустройства реципиента страха. Монстры, как и привидения, являются носителями смыслов, которые эксплицированы таким образом визуализации (вербализации в текстах), что символизирует имеющиеся социальные или религиозные проблемы, которые накопились в обществе. Например, средневековое представление о монстрах концентрировалось на различии человека и

животного, Ренессанс сконцентрировался на монструозности деформированного тела, а современное представление - на расовых различиях - тех, что вводят «новые страхи перед разрушением границ» [Wright 2013: 39].

Архетип «монстр» связан с понятием униженности и пограничного существования, а также трансгрессии, то есть выхода за пределы норм и законов или проникновения в привычный мир с другой. «Понятие трансгрессии интересное, ведь оно несет с собой понятие «границы», которое отличает один объект или способ существования от другого. Этимологически трансгрессия определяется как нарушение закона. Также она обозначает сечение или продвижение вперед, за пределы» [Wright 2013: 17].

По мнению М. Фуко, нарушение законов природы и культуры монструозными субъектами позволяет сочетать невозможное и запрещенное с точки зрения нормы [Foucault 2003: 69]. Однако это «делает монстра еще более привлекательным как временный отход от ограничений. <...> мы не доверяем и противно относимся к монстру, хотя в то же время мы завидуем его свободе и скрытой бесшабашности. <...> эскапистское удовольствие уступает ужасу только тогда, когда монстр угрожает пересечь границы, уничтожить или реконструировать тонкие стены категорий и культуры» [Cohen 2012: 17].

Источник страха монстр - это психологическая метафора, которая лежит в основе целого направления дискурса ужасов или составляет модус эмфазы страха, что концентрирует эмпатию читателя на высвобождении скрытых страхов реципиента. Алогизм референции субъектов-источников страха включает в себя монструозность как характеристику внешней несоответствия нормам мироздания реципиента страха, в этом смысле монструозность граничит с понятием иного, которое, доведенное до высшей степени, может восприниматься как страшное. С другой стороны,

монструозность, воспринятая как характеристика другого мироздания, родственная с понятием нового, непонятного. При этом иной или новый субъект начинает восприниматься как страшный, только когда существует потенциальная угроза трансгрессии или со стороны этого другого субъекта, или со стороны реципиента страха, ведь монстры «заявляют, что интерес чаще приводит к наказанию, чем к награде < ...>. Шагнуть за пределы официальной географии - значит рисковать быть атакованным монстром, стережет эти границы, а хуже - стать монстром самому» Cohen 2012: 12]. Обе эти смысловые вариации имеющиеся в текстах дискурса ужасов и актуализируют смыслы «страх неизвестного» и «страх другого»; различение этих вариации коммуникативного смысла «страх» исключает из анализа тавтологических образования «страх страшного».

Исследователи дискурса ужасов (разных каналов его коммуникации) говорят хтонические страхи, мастером изображения которых признан Г. Лавкрафта, его творчество - это глобальный хтонический ужас в перспективе маленького человека. Изображаемые им вымышленные миры отличаются энциклопедической и тяготением к «научности» в построении мира ужасов и вербализации страшного, что, соответственно, делает их исключительно реальными и достоверными. Лавкрафтовский мир не только заселен устрашающими существами, но и построенный в неопознанный ранее устрашающий образ, то есть эти миры направлены на актуализацию вариаций коммуникативных смыслов «страх неизвестного» и «страх-благоговение», служат воплощению авторской интенции противопоставить реальную силу природы и кажущееся превосходство человека.

Язык Г. Лавкрафта, с одной стороны, изысканен и тяготеет к возвышенному стилю, а с другой - насыщенные сроками из различных естественных и математических дисциплин, но даже в таком незаурядном лексиконе есть место для онтологических лакун, заполняемых лексемами

типа *monster / monstrous* , когда называются источники страха или сопутствующие обстоятельства его идентификации.

Одним из самых известных рассказов А.Бирса является новелла «Всадник в небе». Известно, что текст «Всадника» потерпел ли не самой коррекции с момента его первой публикации в «Экземинер» 1889. Первоначально Картер Друз после убийства своего отца теряет разум, что разительно меняет финал рассказа. В скорректированных версиях (1892, 1907, 1912) этого уже нет, а есть суровый, короткий ответ рядового Друза на вопрос сержанта: «Кто был на коне?» - «Мой отец», от которой читателю становится не по себе. Как показала американская критика, Бирс предпринял такой правки после ознакомления с английским переводом максим Ларошфуко. В частности, в: "Intrepidity is an extraordinary strength of soul, that renders it superior to the trouble, disorder, and emotion, which the appearance of danger is apt to excite . By this quality heroes maintain their tranquility and preserve the free use of their reason , in the most surprising and dreadful accidents". Берков, Гренандер, Блум единодушны в том, что именно этот текст повлиял на Бирса, привел к существенному видоизменению.

Молодой человек, выполняя свой воинский долг и спасая однополчан, убивает своего отца, который воюет на стороне врага. Является ли это геройством? Конечно, однозначный ответ на такую дилемму невозможно дать. Следовательно, А. Бирс поразительно описал, как в ходе военной экстремы она самоотрицается, распадается на моральные неопределенности. Такая деконструкция разрушала не только авторскую колонку великого француза, но и расхожие американские стереотипы о романтике войны. К тому же, морально неразрешима ситуация, которую создал Бирс, стала настолько мифологемной, что ее до сих пор разбирают и анализируют курсанты военных колледжей США. В этом и заключается прагматическая правда данного текста.

Название новеллы, казалось бы, указывает на отца-всадника, и известно, что в первом варианте (1889) паратекст звучал как "The Horseman in the Sky", тогда как в следующих появился неопределенный артикль "A Horseman in the Sky", что суггерирует как большую и разностороннюю типичность образа, так и его исключительность «А». Однако, на первый взгляд, немолодой уже аристократ-южанин ничего героического не сделал и погиб из-за плохого, но и типичного для военного времени, стечения обстоятельств. Ситуацию в значительной мере проясняет гегелевская мудрость, именно во второй половине XIX в. сломая голову завоевывала американский пространство, приводила к появлению сент-луизских гегельянцев, влияла на ведущих думцев США, в конце концов, в адаптированном виде она «кружила в воздухе», волновала сердце таких «неоднозначных» писателей как Бирс.

Гегель в «эстетике» объяснял, что в древнейший возраст героев, когда еще не было постоянной государства, обеспечения жизни и собственности зависело только от силы и храбрости каждого индивида. Герои того времени - это индивиды, руководствуясь самостоятельностью своего характера и своей воли, берут на себя бремя всего действия, и даже когда они осуществляют требования права и справедливости, последние являются делом их индивидуального произвола. Далее, во времена развитой государственности, общества, идеологий индивид теряет свою независимость, превращается в члена общества, проникнутого определенной верой, традициями и тому подобное. В таком «прозаическом состоянии», по Гегелю, героичность принципиально невозможна. Но бывают моменты «восстановление индивидуальной самостоятельности». Прежде всего, это выступление против всего гражданского общества. Но есть разные выступления Карл Моор (Шиллер) идет против злых людей и порядков, благодаря своему мужеству восстанавливает справедливость и честь, но при этом убивает своих врагов. Поэтому его героизм, по

мнению Гегеля, содержит в себе то самое зло, против которого он выступает, что «может привлекать только детей». Настоящие герои появляются только в «Заговор Фиеско в Генуе» и «Дон Карлосе» (Шиллер), потому что они «поднимаются за свободу своей родины или свободу религиозных убеждений и становятся борцами, что жертвуют собой ради достижения великой цели».

С такой точки зрения отец Друз, погибает за свободу свободной Вирджинии, является настоящим героем, а его сын, тоже борется за «свободу родины», выполняет свой долг, спасает однополчан, но и убивает отца (!), вряд ли может претендовать на «звание» героя. Вероятно потому в душе парня на мгновение появляется мысль о «героическом прошлом, бесславной частью которого был и сейчас». Поэтому, следуя гегелевскую традицию, можем точнее проанализировать бирсивский текст, отнюдь не ослабляет неразрешимой моральной дилеммы.

«Всадник в небе» превосходно демонстрирует классицистический конфликт и стилистику: «The father lifted his leonine head, looked at the son a moment in silence, and replied: «Well, go sir, and whatever may occur do what you conceive to be your duty. Virginia, to which you are a traitor, must get on without you. Should we both live to the end of the war, we will speak further of the matter ..». So Carter Druse, bowing reverently to his father, who returned the salute with a stately courtesy that masked a breaking heart, left the home of his childhood to go soldiering»(3, 359). Конечно, в таком дискурсе господствует «классикус» - образец величественно строгой театральности, отточенного, напряженного слова, конфликт долга и чувства, где побеждает долг, безошибочно напоминает собой, например, произведения Корнелия. Однако классицистическая традиция в Бирсе резко видоизменяется - во время войны корнеливский конфликт вдруг демонтирует себя: не героический финал венчает собой драму, а отцеубийство оставляет читателя наедине с

удручающим сомнения - оправдана, хотя каким-то образом сыновнее действие?

При этом «Всадник в небе» (как и другие рассказы Бирса) отличается демонстративно небольшим количеством персонажей, что невольно напоминает собой классицистический аналог. Последний редуцировал количество действующих фигур в силу эстетического предписания трех единств, американский автор вполне полагался на всеобъемлющий принцип лаконизма, ясности, мощного эффекта, превосходно уживался с космизмом и даже, в известной степени, антиантропологизмом. Это подсказывает интересный вывод: Бирс, с одной стороны, шел против (нео) прагматической множественности, однако с другой, максимально типизируя и космогонизируя свои сюжеты, он компенсировал недостаток реальных партикулярности вечными амбивалентности. Впрочем, если вспомнить топографически-детализированную экспозицию «Всадника в небе», то и реальную ландшафтную множественность можно усмотреть здесь сполна.

Место действия повествования - Западная Вирджиния, а оба Друза - южане, поэтому вполне правомерно в игру вступает «Кодекс чести» южанина. Взлелеянный роялистской прошлым американского Юга и своеобразием штата Вирджиния, кодекс этот предусматривал (и предусматривает) истинный патриотизм и политическую zaangażированность человека, его веру в дело Юга как особого региона США, благородное поведение в обществе, галантное отношение к даме, заботу о семье и близких людей, стремление построить на земле «третий Рим», где крупный землевладелец по-отечески относился к темнокожим подчиненных, а те, в свою очередь, почитали бы и слушали хозяина; большое значение придавалось образованию, воспитанию, гуманитарным ценностям и знаниям; религиозность южанина соседствовала с определенной мистичностью, иррациональностью и, в основном, с роком;

одновременно южная культура естественно абсорбировала в себя негритянский фольклор, легенды, музыкальность, сентиментально-пасторальную ауру, но и воинскую доблесть, волевым, лихо поступок, борьбу за справедливость и непримиримость к измене.

А. Бирс, хотя и воевал на стороне северян, неоднократно выражал уважение своим бывшим противникам-южанам, публично отмечал, что те храбрее, профессионально, отчаяннее вели бой, чем северяне, чему не в последнюю очередь способствовало специфическое воспитание. Генерал же Р.Е.Ли всегда был для писателя образцом настоящего военного, носителя кодекса чести. «Всадник в небе» прозрачно и впечатляюще манифестирует честь, долг, патриотизм, волю, несокрушимость, преданность делу и мужество аристократа- южанина. Трагедия же в том, что во время войны этот благородный комплекс как-то непостижимо приводит к отцеубийства: сын и отец, волею судьбы, оказываются по разные, враждующие стороны баррикад; в момент странного выбора между долгом и отцом сын, готов уступить семейном чутью, вдруг слышит в сознании родительскую установку - «Что бы ни случилось, всегда оставайся верным своему долгу». Картер поступает именно так, убивая родного отца.

Удивительно эффективной и эвокативной выглядит в произведении Бирса сама «езда» всадника в небе. Автор резко меняет позицию, передавая все произошедшее через восприятие офицера, мирно и радостно созерцал красоту гористого окружающей среды, и вдруг он увидел, как с самой круче взлетает всадник на коне и летит благородно и романтично в воздухе. Ошеломленный офицер на мгновение представил себя избранным, которому явился величественный знак Апокалипсиса, который настолько поразил военного, тот потерял сознание от волнения. Таким образом Бирс артикулирует протестантский эмблематизм - веру в то, что вещи, явления и мир не объективными самодостаточными

реальностями; они символами, эмблемами Божия, следовательно сугестируют Божью волю, план. В дальнейшем эмблематизм - религиозный и секуляризованный - абсорбированный романтическим искусством, которое было сродни Бирсу. Но писатель, как уже отмечалось, довольно остро реагирует на религию и религиозность, хотя иногда мимо его собственной воли в его текстах и действиях проступали кальвинистские «гены». В данном случае эмблематизм лимитируется современной рациональностью: офицер, оправившись от шока, все-таки решил не докладывать об этом событии командующему, зная, что ему все равно не поверят. В конце концов, как учат прагматисты, каждый выбирает то, что «работает» для него.

Амброз Бирс, в частности, часто меняет художественную перспективу своего рассказа: сначала должны рассказчика-топографа, потому рассказчика-военного тактика, дальше всезнающего рассказчика, затем взгляд Картера, эмблематическую перцепцию офицера. Иными словами, всезнающий рассказчик здесь постоянно фокусирует разные ипостаси военного. Вряд ли можно сказать, что фокализация здесь полнокровная (время, место, речи, характер, идеология), но и в наличной форме такой рассказ оправдывает себя. В целом, плюрализм голосов в произведении лучше подтверждает валидность прагматической концепции о своем, субъективное видение каждого человека, так что о множественный человеческий универсум, где не существует единой Истины.

В то же время, множественность «Всадника в небе» - именно потому, что это высокохудожественное произведение - искусно гармонируется, в том числе и региональными образами-лейтмотивами. Прежде всего имею в виду образ лавра. В это же время лавр - древний античный символ (6, 129), лавровым венком награждали победителей соревнований (спортивных, художественных и т.д.). Бирс буквально «лавризует» свой рассказ,

подчеркивая каждый раз новый подтекст: "One sunny afternoon in the autumn of the year 1861 a soldier lay in a clump of laurel by the side of a road in western Virginia". Это первое предложение новеллы, а дальше изображается, как на посту мертвецким сном спит часовой - не дай Бог его застали бы спящим, его моментально бы расстреляли за невыполнение своих обязанностей. Заснул же парень потому, что его подразделение шел день и ночь, чтобы после непродолжительного отдыха осуществить неожиданный нападением на врага. Поэтому, лавр здесь - не почести победителю, а тяжелый, рискованный прогресс; так же, лавр - не символ единения определенного региона, а намек на то, что американец идет войной на американца! "The clump of laurel in which the criminal lay was in the angle of a road which after ascending southward a steep acclivity to that point turned sharply to the west ...".

В дальнейшем скрупулезно показан волшебный горный ландшафт, но, главным образом, выразительнее тактическое положение отряда северян внизу в долине - стоит врагу заметить их, как одного пулемета хватило бы, чтобы перестрелять всех до одного. Поэтому на важный пост и поставили часового - однако тот заснул! Лавр здесь не праздник, а непомерная ответственность, от которой зависит жизнь многих людей и свое собственное. "The sleeping sentinel in the clump of laurel was a young Virginia n named Carter Druse.". Такое начало второго раздела, где рассказывается о семье Картера, его конфликте с отцом, пророческой родительской установке, героической службе парня в рядах северян, роковую встречу с отцом, отцеубийство. Конечно, когда юноша просыпается, он "Looked between the masking stems of the laurels, instinctively closing his right hand about the stock of his rifle ", а в самый трудный момент, узнав отца на коне, Картер на мгновение знепритомное и "his hand fell away from his weapon, his head slowly dropped until his face rested on the leaves in which he lay ". Затем, собрав в кулак нервы и волю,

юноша стреляет. Итак, лавр здесь уже символизирует трагический раскол между отцом и сыном, и шире - раскол Вирджинии, что на самом деле имел место после Гражданской войны. Лавр же, в самой страшной своей ипостаси, показывает отцеубийство, но и выполнение своего воинского долга. Неопрагматично А.Бирс выступает здесь довольно радикальным реинтерпретатором традиционного образа лавра, поэтому в диалектике «традиция-новаторство» он скорее солидаризируется с Дж.Дьюи и Р. Рорти, чем с деликатной позицией В.Джеймс.

В то же время «Всадник в небе» отразил драматическую перемену в географии и истории США. Как Гражданская война развела по разные стороны баррикад отца и сына, друзей, так же она разделила Вирджинию на два штата: Западную Вирджинию и собственно Вирджинию, что с тех пор существуют как отдельные политико-административные образования. Существуют, добавим, мирно и благополучно в американской сообществе. Конечно, у Бирса все остается в состоянии трагического раздора, сказал, даже раздора космического; однако дальнейшие действия Америки (чего Бирс не показывают) каким-то образом загладили раны, облегчили и смягчили взаимоотношения двух Вирджиний.

Несомненным новшеством Бирса стала коллажная, фрагментарная композиция рассказа. В «Всаднике в небе» сначала имеем сцену со спящим часовым и топографо-тактические изображения места действия, затем разговор отца и сына в прошлом, потому роковую встречу и отцеубийство, далее эпизод с офицером, который принял всадника в небе за знак Апокалипсиса, наконец заключительный, жуткий диалог сержанта и Друза. Писатель неоднократно прибегал именно к монтажному, коллажному письму, с другой - импрессионистический принцип субъективного коллажа, поощрял читателя к сотворчеству.

Неожиданно появляется «Всадник в небе» в свете психоанализа. Начало произведения резко сравнивает мужское и женское начало:

часовой, спит, военная атрибутика (оружие) сугестируют либидуальный потенциал, который контрастирует с трижды повторенным словом «смерть», что настраивает читателя на дальнейшие метаморфозы. Место же действия - чашеобразная горная цепь, глубоко внизу которого приховалась зеленая долина с лесом и ручейком - однозначно имплицитно собой женский пол. Именно на таком фоне - естественно-женском, следовательно и материнском, - возникает отец Друз, с которым ранее спорил серьезно его сын, теперь поднимает винтовку на врага-отца. Сначала, однако сыну кажется, что он видит бога, далее в сознании парня раздается моральное предписание - быть верным своему долгу. Как известно, и бог (или религия), и моральный императив равной степени сигнализируют действие родительского комплекса. В произведении, кстати, Бог упоминается еще раз, когда сержант узнает, кого убил молодой Друз, кроме уже упоминавшейся аллюзии на Библию. Поэтому, роковая сцена рассказы прочитывается психоаналитически как подсознательная действие Эдипова комплекса в молодом Друзе. Примечательно, однако, что тот в конце концов стреляет не в отца, а в коня, что чисто внешне выглядит как жест раскаяния («амбивалентного чувств»). Однако конь с отцом летят в пропасть на стройные сосны, и офицеру, который на мгновение представил себе их перспективу, становится жутко. Такой «промах» сына, по Фрейду, весьма значимый - он подсказывает тот уровень эдипальности, которой достиг молодой Друз. Тот же факт, что юноша уснул на посту, но проснулся как раз в момент появления отца-всадника, чисто психоаналитически сугестирует его сокровенное желание роковой встречи.

Зная авторский взгляд на поступок Друза, можем сказать, что молодой человек через страшное испытание, вызванное Судьбой, стал лишь сильнее духом, возвысился определенным образом. Однако те читатели, которые не ставят долг выше семейные ценности, увидят в этом

случае злую игру Судьбы над догматическим юношей. Возможен, как всегда, и компромиссный вариант: Судьба сыграла злую шутку юноши, но тот отстоял свою честь, свой долг, хотя до конца дней своих с болью сердца помнить своего отца.

Таким образом, неопрагматичный анализ «Всадника в небе» направлен собственно на главное - выявить драйв Бирсового письма, проявляется на различных уровнях произведения. Это естественно предполагает использование различных литературоведческих подходов, и делают возможным освещение новых, неординарных смыслов классического рассказа. Это же, конечно, провоцирует читателя на дальнейшие интерпретации выдающегося произведения.

Заключение

Итак, текстовый символ, в отличие от глобального, выполняет в художественном тексте функции тропа. И метафоры, и символы являются определенными механизмами обобщения, и в рамках Когнитологии рассматриваются как ключ к индивидуальным и коллективным концептуальным картинам мира.

Глобальные и текстовые символы могут использоваться в качестве орудия интерпретации текста и реконструкции концептуальной картины мира автора, ведь глобальный символ указывает на концептуальные доминанты определенного автора, а текстовый позволяет интерпретатору глубже понять значение глобального символа. Так, некоторые глобальные символы встречаются во многих произведениях в активе определенного автора. У Г.Лавкрафта наиболее частотными являются символы *city -города*, *beast -монстра*, *dream -сна*. Анализ новелл позволяет говорить о том, что автор вводит читателя в философский круг проблем, связанных с человеком и небытием.

Выше говорилось о том, что глобальные символы являются прежде всего принадлежностью культуры, а тот или иной автор выбирает их из уже существующих в культуре символов. Символы как текстовые, так и глобальные путешествуют из одного текста в другой, от одного автора к другому, поэтому можно говорить о интертекстуальности символов.

Анализ новелл Г. Лавкрафта и А.Бирса дал возможность проследить, как глобальные символы разворачиваются в тексты этих писателей.

Библиографический список

1. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс. – М.: Прогресс, 1990. – 512 с.
2. Аверинцев С.С. Символ художественный. – М., 1968. – 161 с.
3. Афанасьев А.Н. Древо жизни. – М., 1982. – 528 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Сочинения. Лекции по эстетике. – М., 1938. – 184 с.
5. Грузин Ю. Инфернальный герой в русской прозе XX века. Истоки. Типология. Трансформация. – М., 2001. – 495 с.
6. Денисова Т. Новейшая готика. – М.: Научная мысль, 1989. – 293 с.
7. Заломкина Г. Пространственная доминанта в готическом типе сюжетного развертывания. – 1999. – 78 с.
8. Изард К.Э. Теория дифференциальных эмоций. – СПб., 1999. – 385 с.
9. Кацнельсон С.Д. Содержание слова, значение и обозначение. – М., 1965. – 105 с.
10. Косиков Г.К. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М., 1993. – 194
11. Логинов С.В. Какой ужас [Электронный ресурс] // Святослав Владимирович Логинов: [сайт]. [http : // www . rusf . ru / loginov / books / story 04. htm .](http://www.rusf.ru/loginov/books/story04.htm)
12. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976. – 328 с.
13. Лосев А.Ф. - Диалектика мифа. М., 1994. – 95 с.
14. Лотман Ю.М. – Символ в системе культуры – М., 1987. – 76 с.
15. Лотман Ю. Проблема художественного пространства. СПб.: Искусство, – 1998. – 221 с.
16. Маковский М.М. – Язык-миф-культура. М., 1996. – 453 с.
17. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов. – М., 1987. – 476 с.
18. Никитин М.В. Лексическое значение слова. – М., 1983. – 202 с.

19. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., 1987. –336 с.
20. Полякова А. Готический роман: жанровые канон и типологические разновидности. – М., 1987. – 409 с.
21. Букс Н. Семиотика страха. – М., 2005. –456 с.
22. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М., 1989.
23. Толстая С.М. Аксиология времени в славянской народной культуре. – М., 1991. – 463 с.
24. Трубачев О.Н. Этногенез и культура древнейших славян: лингвистические исследования. – М., 1991. – 491 с.
25. Тодоров Ц. Теории символа. – М., 1998. – 605 с.
26. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М., 1997. – 408 с.
27. Хапаева Д. Кошмар: литература и жизнь – М., 2010. –130 с.
28. Эко В. В верующим неверующие / Умберто Эко II Переписка Умберто Эко и кардинала Мартини [Электронный ресурс]. – [сайт]: [http : // www . index . org . ru / selected / 297 еко . html .](http://www.index.org.ru/selected/297eko.html)
29. Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. – 273 с.
30. Якобсон Р. В поисках сущности языка М., 1983. – 103 с.
31. Яковлева Е.С. - Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М., 1994. – 192 с.
32. Bishop K. American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise Again) of the Walking Dead in Popular Culture / K. Bishop. - Jefferson, North Carolina: McFarland, 2010.- 239 p.
33. Blume, Donald T . Ambrose Bierce's Civilians and Soldiers in Context. A Critical Study. - Kent and London, The Kent State University Press, 2004;
34. Cohen J . Monster Culture (Seven Theses). In: C. JS Picart, J. E. Browning, Speaking of Monsters. New York: Palgrave Macmillan, 2012. P. 18.

35. Foucault M . Abnormal. Lectures at the College de France 1974-1975. London. New York: Verso, 2003. - 400 p.
36. Kristeva J. The Powers of Horror: An Essay on Abjection / J. Kristeva. - New York: Columbia University Press, 1982. - 219 p.
37. Summers M. The Gothic quest: a history of the gothic novel / Montague Summers. - London : Fortune Press, 1969. - 443 p.
38. The Handbook to Gothic Literature / Ed. by M. Mulbey-Roberts. - NY: New York Univ. Press, 1998. - 294 p.
39. Wright A. Monstrosity: the human monster in visual culture. London: IB Tauris, 2013. 256 p.

Источники

40. Lovecraft HP The Street // The Transition of HP Lovecraft: The Road to Madness. - NY: Del Rey Book, Ballantine Books, 1996. - P. 22-26.
41. Lovecraft H. Short Stories / H. Lovecraft. - NY, 1969. - 247 p
42. Bierce A. The Haunted Valley // The Complete Short Stories of Ambrose Bierce / Comp. EJ Hopkins. - Lincoln and L .: Univ. of Nebraska Press, 1984. - P. 117-126.
43. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. – М., 2007. – с. 1087.
44. Bierce A. Beyond the Wall // The Complete Short Stories of Ambrose Bierce / Comp. EJ Hopkins. - Lincoln and L .: Univ. of Nebraska Press, 1984. - P. 193-201
45. Bierce A. John Morton's Funeral // The Complete Short Stories of Ambrose Bierce / Comp. EJ Hopkins. - Lincoln and L .: Univ. of Nebraska Press, 1984. - P. 87-89.

Энциклопедии и словари

46. Ladouceur L. Encyclopedia Gothica / Liisa Ladouceur. - Toronto, Ontario: ECW Press, 2011. - 313 p.

47. Merriam-Webster: Dictionary and Thesaurus [Official Website].
URL:<https://www.merriam-webster.com/>
48. MacMillan English Advanced Learners Dictionary [Электронный ресурс] 2015. URL: <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/>