

УДК 811.111-26

DOI: 10.17223/19986645/55/6

А.В. Нагорная

ГРАНИ И ГРАНИЦЫ МЕТАФОРИЧЕСКОЙ КРЕАТИВНОСТИ: МЕТАФОРЫ БЕЗУМИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С. КИНГА

Рассматривается феномен метафорической креативности, понимаемой как способность к продуцированию новых метафор на концептуальном и / или вербальном уровне. Статья тематически ограничена метафорами безумия в произведениях С. Кинга. Выявляются конвенциональные метафорические модели безумия, с которыми работает автор, рассматриваются способы варьирования концептуального содержания и вербальных репрезентантов метафор, отмечаются случаи создания принципиально новых метафор, определяются границы метафорического творчества.

Ключевые слова: метафора, метафорическая креативность, языковая креативность, метафорический ландшафт, индивидуальный метафорический стиль, метафоры безумия, С. Кинг.

Одним из перспективных направлений современной метафорологии является исследование феномена метафорической креативности. Термин «метафорическая креативность» может показаться отчасти парадоксальным и избыточным, поскольку метафора по определению креативна. Она, как пишет М. Джонсон, является тем «фундаментальным средством»¹ [1. С. 169], с помощью которого мы творчески проецируем компоненты нашего опыта на неосвоенные ранее фрагменты реальности. Это проецирование, однако, может осуществляться не только по устоявшимся, общепринятым, культурно санкционированным моделям, но и нетривиальными способами, основывающимися на нестандартном видении предмета или ситуации. С другой стороны, хорошо знакомая и многократно апробированная метафорическая проекция может быть репрезентирована в речевом произведении непривычным словом, словосочетанием или оборотом, представляющим ее в новом свете и открывающим ее скрытые возможности. Оба эти аспекта отражены в определении З. Кёвечеша, который описывает метафорическую креативность как «производство и использование концептуальных метафор и / или их языковых репрезентаций» [2. Р. 97]. Формулировка «и / или» представляется важной, поскольку она допускает возможность метафорического творчества лишь на поверхностном, вербальном уровне в отсутствие принципиальной концептуальной новизны.

Метафорическая креативность, несомненно, соотносится с общей языковой креативностью, которую, в свою очередь, можно рассматривать как проявление свойственного человеку творческого начала.

¹ Здесь и далее перевод наш. – *Примеч. авт.*

Креативность неизменно подразумевает «ломку, перестройку и трансформацию устойчивых образцов» [3. Р. 3]. Проявляясь в речевой деятельности, она, как остроумно отмечает Т. Вил, противостоит «ИКЕАификации языка» (IKEAification of language) [4. Р. 15], не позволяя ему существовать в виде набора готовых деталей, соединяемых между собой механически, по заранее заданной схеме, образующих практичные, но примитивные типовые конструкции. Новая, необычная метафора может добавить цвета и яркости в «монохромную конвенциональность повседневного языка» [Ibidem], существенно расширить экспрессивные возможности говорящего, а закрепившись в речевых практиках, – обогатить общеупотребительный репертуар языковых средств.

Следует оговориться, однако, что при всей кажущейся спонтанности и малой предсказуемости творческого процесса «ломка, перестройка и трансформация» существующих метафорических образцов происходит по определенным законам и подчиняется некоторым правилам. Необходимость их существования обусловлена в первую очередь социальной природой человеческой коммуникации. Креативный импульс должен следовать определенной траектории, учитывающей лингвокогнитивные возможности реципиента. Последний должен быть в состоянии уловить и переработать исходный импульс, правильно интерпретировать непривычную метафору и адекватно отреагировать на нее. В противном случае когнитивное усилие автора креативной метафоры окажется вознагражденным, а коммуникация – несостоявшейся. Не случайно языковая креативность вообще и метафорическая в частности рассматривается исследователями как «социокультурная практика» или «компонент социальной деятельности» [3. Р. 24].

Совместный, социальный характер креативно-метафорической деятельности обеспечивается общностью базы знаний продуцента и реципиента метафоры. О необходимости общего концептуального фундамента писали еще Дж. Лакофф и М. Тернер в контексте проблемы поэтической метафоры [5]. В настоящее время это положение является общепринятым. По словам Т. Вила, «даже самая поразительная креативная вариация может содержать лишь те идеи, которые читатель уже знает, как понимать» [4. Р. 33]. Языковая креативность «основывается не на каких-то привилегированных источниках знания, доступ к которым можно получить лишь посредством интенсивного обучения, а на бытовом, обиходном знании – знании клише, стереотипов и конвенций, – которым мы все обладаем в избытке и которое принимаем как должное. <...> Мы используем языковую креативность, чтобы “переизобрести” и “перепредставить” знакомое так, чтобы из старого можно было сделать новое» [Ibid. Р. X]. Таким образом, новое приобретает смысл лишь в привязке к уже известному, знакомому, и даже самая неожиданная креативная метафора – это лишь «контролируемое отступление от языковой нормы» [6. Р. 90].

Тем не менее истории известны случаи, когда метафорическая креативность все же «выходила за пределы метафорических ресурсов повседневного языка (и мысли)» [7. Р. 237]. Достаточно вспомнить в этой связи ав-

торские метафоры «тело – это машина» (Р. Декарт), «тело – это государство» (Р. Вирхов), «сердце – это насос» (У. Гарвей), а также метафору «болезнь – это война», сознательно введенную в дискурс во второй половине XIX в. с целью создания эффективного инструмента объяснения природы инфекционных заболеваний, а также методов их предотвращения и борьбы с ними [8. С. 332]. Во всех вышеперечисленных случаях, однако, введение новой метафоры в речевой обиход потребовало подробной экспликации метафорической проекции, объяснения механизмов интерпретации и обоснования преимуществ нового метафорического видения предмета. Трудно не согласиться с Т. Вилом, который пишет, что «требуются мозги, сердце и смелость», для того чтобы «согнуть» язык, заставив его употреблять новым, «удивительным» образом [4. С. 35]. В связи с этим правомерно говорить об индивидуальных метафорических способностях, об особом умении обнаруживать скрытые сходства, которое Аристотель считал признаком гения [9. Р. 126], и о специфическом языковом чутье, позволяющем творчески обыгрывать словарные ресурсы.

К числу наиболее ярких и «метафорически одаренных» писателей современности можно отнести С. Кинга, креативный потенциал которого рассматривался нами ранее в связи с описанием феноменов внутрителесной реальности [10]. Заметим, что изучение индивидуальных особенностей в использовании метафоры признается одной из наиболее актуальных задач современной метафорологии (см., например, [11. Р. 193–195]), а описание индивидуальных «метафорических ландшафтов» [12] – совокупного массива метафор, регулярно используемых определенным человеком и находящихся в определенных отношениях друг с другом, – относится к числу важных междисциплинарных проблем, связанных с получением доступа к субъективной реальности.

В данной статье мы рассматриваем лишь один фрагмент метафорического ландшафта Кинга, анализируя используемые им способы осмысления безумия. Термин «безумие» используется в работе как зонтичный, охватывающий широкий спектр состояний: от умственной недостаточности до реальной психической патологии. Правомерность такого использования эксплицирована в работе [13. Р. 4], что избавляет нас от необходимости дополнительного обоснования.

В современной англоязычной лингвокультуре безумие является одним из мощнейших «метафорических аттракторов», площадкой для разнообразных лингвокогнитивных экспериментов, полем для коллективного и индивидуального словотворчества. Одна из основных причин такой лингвистической привлекательности заключается в том, что Р. Потер назвал «протеической природой безумия» [14. Р. 1]: подобно мифическому Протею, оно имеет множество форм и градаций, обладает изменчивостью, легко маскируется под вменяемость, с трудом поддается определению. Его многоликость допускает возможность принципиально разных трактовок, порождающих множество альтернативных метафор. Кроме того, столкновение с безумием расшатывает границы знакомого мира, заставляет заду-

маться о существовании иных, отличающихся от привычных, форм. Безумие всегда воспринималось в англоязычной культуре как инаковость. Не случайно вплоть до XX в. психически нездоровых людей называли *aliens* («чужие», «чужаки»), а специалистов по психиатрическим патологиям – *alienists*. Непривычное, нестандартное всегда служит источником метафорического вдохновения, поскольку оно нуждается в осмыслении и требует использования соответствующих его необычности лингвокогнитивных ресурсов. Другим важным фактором можно считать относительно недавнее оформление безумия в отдельную медицинскую, психиатрическую проблему, а следовательно, изменение его статуса в массовом сознании. Безумие, как отмечает М. де Янг, – это «социально конструируемый феномен»; изменения, происходящие в обществе, неизменно влекут за собой смену представлений о его природе и сущности [13. Р. 2]. Анализ архивных данных показывает, что до начала XIX в. безумцы не считались отдельной, особой категорией лиц и объединялись по признаку маргинальности с попрошайками, бродягами, преступниками и экономически бесполезными стариками [15. Р. 3]. Признание безумия медицинской проблемой способствует перестройке его «метафорического поля», связанной с освоением широкого пласта соматических метафор (и других метафор, используемых для обозначения соматической патологии) при описании его разнообразных форм. Дополнительным фактором, релевантным для художественной литературы, является желание разнообразить репертуар метафорических средств, избежать повторяемости в используемой образности и, наконец, позабавить читателя, предложив ему нестандартное видение ситуации.

По мнению ряда исследователей, метафорическая креативность предполагает осознанность в употреблении языковых средств, что позволяет характеризовать создаваемые формы как «преднамеренные метафоры» [16]. Лингвистическая компетентность С. Кинга, профессионального писателя и автора книги об основах литературного творчества (*On Writing*), не вызывает сомнений. Подтверждение ей мы находим в специфических метаязыковых комментариях, которыми автор периодически сопровождает используемые им метафоры. Ср.: *she would <...> have crept back to the farm with her (metaphorical) tail between her legs* (King. 1922); *Slowing like an unwound clock, wobbling like an exhausted top, beeping like a smoke detector that can no longer tell what's hot. Pick your favorite metaphor from the bargain bin* (King. From a Buick 8); *<...> as if some strange galvanizing current had been running through the huge black man (I still have a tendency to think in electrical metaphors; you'll have to pardon me)* (King. *The Green Mile*. Part 1). Несоменная и осведомленность автора в сфере существующих в английском языке способов концептуализации безумия. В ряде случаев он приводит целые наборы, каталоги метафор, предлагая читателю выбрать наиболее подходящую. Ср.: *He had heard all the slang terms at one time or another. A few bricks short the load. Soft upstairs. Running on three wheels. The guy's got a hole in his head and his brains done leaked out. This guy ain't traveling*

with a full seabag (King. *The stand*); *Missin a wheel off his baiby-carriage! Lost two-three cahds out'n his deck! Fella's a beer shote of a six-pack!* (King. *Hearts in Atlantis*). Сказанное позволяет с уверенностью утверждать, что С. Кинг осознанно работает с концептуальным и языковым материалом, понимая механизмы образования и функционирования метафоры и зная традиционные способы концептуализации безумия.

Материалом для данного микроисследования послужили 16 романов (Christine, *The stand*, *Hearts in Atlantis*, *The Green Mile*, *From a Buick 8*, *The girl who loved Tom Gordon*, *Black house*, *The dark half*, *Cell*, *Doctor Sleep*, *Mr. Mercedes*, *Finders keepers*, *End of watch*, *Revival*, *Under the dome*, *Duma Key*), два сборника повестей (*Four past midnight*, *Full dark, no stars*) и один сборник рассказов (*The bazaar of bad dreams*), датируемых периодом с 1983 по 2016 г. Корпус примеров был набран методом сплошной выборки и после отсеечения традиционных, терминоподобных номинаций (*fool*, *idiot*), в изобилии представленных разговорных, сленговых форм (*doofus*, *stupidnik*, *stoopnagel*, *dimwit*, *lunkhead*, *dummocks*, *bazonka*, *slowpoke*, *coo-coo*, etc.) и ставших стандартными оборотов (*to be thicker than an oak plank*, *not to be quite right in the head*, *to be as mad as a March hare*, *to have a few screws loose*, etc.) и составил 38 единиц, соответствующих определению «креативная метафора». В данной работе мы ограничились рассмотрением лишь 24 из них, обладающих, по нашему мнению, наибольшей репрезентативностью.

Рассмотрим те метафорические модели, которые чаще всего обыгрываются С. Кингом, и те способы, которыми это обыгрывание осуществляется.

В современной англоязычной лингвокультуре к числу наиболее базовых и предельно обобщенных относятся представления о безумии как о некотором более или менее замкнутом пространстве, относительно которого человек может располагаться либо внутри (если он безумен), либо снаружи (если он вменяем). Механизм такой метафорической проекции был описан Дж. Лакоффом и М. Джонсоном как лежащий в основе осмысления многих человеческих состояний [17. P. 180–181]. Релевантными для нас являются примеры типа *He's on the edge of madness* и *She's close to insanity* [Ibid. P. 180]. Данная метафора задает лишь самые общие границы и ориентиры, позволяя, с одной стороны, обыгрывать топологические свойства пространства, а с другой – способы проникновения в него. В обоих случаях мы имеем дело с тем, что З. Кёвечеш назвал креативностью, основанной на области источника [2. P. 98].

Пространственная интерпретация свойственна Кингу, однако чаще безумие предстает как открытая и не всегда четко очерченная область. Примечательна в этом отношении метафора водного массива, скрытого от глаз стороннего наблюдателя: *His insanity was like an underground sea. There was a layer of rock over it, and a layer of soil over the rock; flowers grew there. You could stroll through them and never know the madwater was there... but it was* (King. *A good marriage*). Ведущий двойную жизнь на протяжении десятилетий, герой повести совершает серию жестоких убийств, оставаясь для всех окружающих примерным семьянином, ответственным работни-

ком и человеком, занимающимся благотворительной деятельностью. Прочность, надежность, привлекательность видимого всем респектабельного «фасада» персонажа (*rock, soil, flowers*) противостоит зыбкости, нестабильности, текучести его внутреннего «психического устройства» (*underground sea*). Сложный эквилибр, в котором пребывают две его личности (он сам и его второе я – серийный убийца Биди), в любой момент может быть нарушен, поскольку в основе его лежит непрочный, ненадежный фундамент из воды. Интересной представляется динамика развития контекста: первоначально оформленная как сравнение (*like an underground sea*), метафора БЕЗУМИЕ – ЭТО МОРЕ теряет характерный для сравнения маркер (*like*), консолидируясь, утверждая свое право на существование (*madwater*). Такой путь, как было показано в работе [18], характерен для креативных авторских метафор. Сравнение – это своего рода когнитивный эксперимент, который отражает этап формирования когнитивной гипотезы, поиск новых, нестандартных доменных областей и выделения их салиентных свойств. Опробовав метафору, сформировав у читателя соответствующее представление и сняв когнитивный барьер, автор изымает из предложения формальный маркер сравнения, представляя метафору как окончательное когнитивное решение (см. также [19]).

Безумие может осмысляться Кингом и как пространство метафизическое. Так, при описании болезни Альцгеймера используется метафора чистилища: *the old Sarge was still alive but now in his late seventies, lost in that confused twilight purgatory reserved for people with Alzheimer's disease* (King. From a Buick 8). Эта метафора создает многокомпонентный, полифоничный образ. Во-первых, с ее помощью передается идея сложного, двойственного статуса человека, уже покинувшего мир обычных, вменяемых людей, но еще не окончательно лишившегося разума. Во-вторых, она вызывает устойчивую ассоциацию со смертью, передавая тем самым идею скорой кончины человека. В-третьих, она содержит отголоски традиционных представлений о несправедно прожитой жизни, неискупленных грехах.

Чрезвычайно интересным в контексте пространственной интерпретации безумия является авторский окказионализм *gorkland*: *Selma doesn't think Hartsfield is rebooting jack shit, he's just off in gorkland* (King. End of watch). *Gork* представляет собой акроним, который используется в медицинском сленге, расшифровывается как *God Only Really Knows* и применяется по отношению к людям, получившим травму головы и находящимся в коматозном состоянии¹. На пространственное видение этого состояния недвусмысленно указывает компонент *land*, присоединенный автором к исходному акрониму.

Активно работая с традиционной пространственной метафорой, С. Кинг предлагает и принципиально иную пространственную интерпретацию безумия, помещая его *внутри* человека. Такая интерпретация хорошо согласуется с развиваемой во многих романах идеей о наличии у человека «безумного

¹ См.: *Urban Dictionary*. URL: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=gork>. (дата обращения: 30.06.2017).

начала», скрытой до поры до времени способности к совершению неадекватных поступков. Как пишет автор в романе «Мобильник» (Cell), *'At bottom, you see, we are not Homo Sapiens at all. Our core is madness'* (King. Cell). Это внутреннее пространство безумия предстает в романе «Дьюма-Ки» в образе невымытого горшка, в котором идея компактного контейнера совмещается с представлением о безумии как об аномальном, «нечистом» состоянии: (о психиатрах) *[people] whose job it was to scrape caked-on grime off those troublesome unwashed pots in the sinks of the subconscious* (King. Duma Key). В романе «Мистер Мерседес» оно репрезентируется метафорой кипящего котла, готового в любой момент взорваться: *The young man in the picture may have a cauldron of crazy boiling away behind his bland face* (King. Mr. Mercedes). Любопытна корреляция этой авторской метафоры с традиционными способами концептуализации эмоций как горячей жидкости внутри контейнера [1]. В другом случае внутреннее пространство безумия незамысловато концептуализируется как особая «зона», порождающая глупые мысли: *A stupid thought launched from her brain's all-too-large Stupid Zone* (King. A good marriage).

Безумие для Кинга может быть не просто пространством, а определенным типом среды. Описывая болезнь Альцгеймера от первого лица в романе «Дьюма-Ки», автор уподобляет состояние больного пребыванию в затянутом туманом месте: *I'm enjoying one of my clear patches. I love and treasure them, but they make me sad, as well. It's like being in a glider and rising on a gust of wind about a low-lying groundmist. For a little while one can see everything so clearly... and at the same time one knows the wind will die and one's glider will sink back into the mist again* (King. Duma Key). Полагаем, что в данном случае мы имеем дело с блендом, совмещающим два традиционных представления о безумии: общая пространственная интерпретация дополняется идеей безумия как неспособности к адекватному осуществлению мыслительной деятельности, отсутствия ясности мышления. «Затуманенность» сознания безумца многократно и разнообразно обыгрывается Кингом, причем метафора тумана одна из наиболее частотных. Ср.: *Library Al had become a trifle foggy upstairs* (King. End of watch); *a foggy thinker* (King. Under the dome) *mental fog* (King. Duma Key). Она же является ключевой для создания образа персонажа в романе «Дьюма-Ки» (*mental fog; the fog of Alzheimer's; sink into the mist*), чередуясь с метафорой грязи (*muddy up your thinking*). Заметим, однако, что эта метафора не продукт метафорической деятельности самого Кинга, она входит в общий метафорический фонд современного английского языка (ср.: *fog – a state of mental uncertainty or obscurity* (можно назвать CED); *in a fog – puzzled and confused* (OALD). Авторским нововведением вербальный репрезентант *mist*, используемый в исходном примере. *Mist* парадигматически соотносится с конвенциональным *fog*, но обладает существенным семантическим отличием, обозначая туман меньшей плотности, метафорически – ментальное состояние меньшей степени тяжести (ср.: *mist – cloud of minute drops of water vapour hanging just above the ground, less thick than fog but still difficult to see through* (OALD).

Приведенный выше контекст интересен и как пример развернутой метафоры, по сути – целого метафорического сценария, в котором домен «пространство» естественным образом взаимодействует с доменом «движение»: утрата интеллектуальных функций описывается как проникновение в пространство безумия, а их временное восстановление – как отдаление от него.

Метафора движения входит в основной фонд метафорики безумия, активно используется в речевом обиходе современного англофона. Для ее репрезентации на вербальном уровне имеется широкий диапазон лексических средств: *to descend / sink / slip / plunge / collapse / spiral / race / slide / veer / spin / walk into madness; a journey into madness; slip / fly / descend / slide / plunge / drift into insanity* (COCA¹). С. Кинг охотно использует ее, часто креативно обыгрывая ее возможности. Например, находясь в пределах исходного домена и используя традиционные формы его вербальной репрезентации, он может дополнительно эксплицировать такую важную характеристику движения, как скорость: *I've seen a lot of people slide into senility since I came here, and sometimes they do more than slide – sometimes they go down with the speed of a crash-diving submarine* (King. The Green Mile. Part 4). Наблюдаются и случаи экспериментирования с вербальными репрезентантами метафоры движения. К числу авторских и высококреативных относится, например, следующее описание: *They're wondering if I'm riding into the Kingdom of Dementia in the Alzheimer's Express, he thinks* (King. Mr. Mercedes). В описании создан сложный, многокомпонентный образ, включающий указание на пространственную область (*Kingdom of Dementia*), способ (*riding*) и даже средство (*Alzheimer's Express*) перемещения, ассоциирующееся с высокой скоростью движения.

В вышеприведенных примерах центром «моторной активности» является человек, который сам, целиком перемещается в пространство безумия. С. Кинг, однако, использует нестандартный когнитивный прием и «отправляет в путь» не человека, а лишь его разум, заставляя его внезапно «покинуть» своего владельца: *The Old Sarge had been a believer in that off-the-record stuff, at least as regarded the Buick, until his mind had taken French leave, first just infantry squads of brain-cells stealing away in the night, then platoons, then whole regiments in broad daylight* (King. From a Buick 8). Креативный характер метафоры отнюдь не исчерпывается необычностью фокуса. Автор дробит целостный *mind* на множество *brain-cells*, разрушая традиционные представления о нечленимости первого и употребляя термин (*brain-cells*), который соотносится не с метафизическим *mind*, а с анатомическим *brain*. Кроме того, Кинг использует военную метафорику (*infantry squads, platoons, regiments*), которая позволяет не просто обозначить группы покидающих человека *brain-cells*, но и описать динамику событий, расположив их в порядке увеличения численности (*squads – platoons – regi-*

¹ COCA – Corpus of Contemporary American English. URL: <http://corpus.byu.edu/coca/>. (дата обращения: 20.06.2017).

ments). Дополнительное усиление образности достигается за счет профилирования манеры перемещения (*stealing away*) и противопоставления *in the night – in broad daylight*, с помощью которого автор показывает прогрессирование состояния персонажа и все более очевидный характер изменений в его психике для окружающих.

Метафора разума, покидающего человека, коррелирует с метафорой потерянного разума, весьма популярной в современной англоязычной лингвокультуре (ср.: *to lose one's mind*). Широко употребляя ее в своих произведениях, Кинг в свойственной ему манере расширяет ее, обыгрывая ее скрытый потенциал, оживляя стертую образность: *'I've lost my mind,' she said matter-of-factly. 'It fell out and died in that culvert, or when I was walking around the store'* (King. Big driver).

Такое «реанимирование» старых, конвенциональных, стершихся от долгого употребления метафор за счет их расширения является визитной карточкой индивидуального стиля С. Кинга. Оно может осуществляться за счет расширения доменной области источника. Так, конвенциональный оборот *as dumb as a hammer* усиливается за счет включения в описание фактора количества: *Herb Avery looked as dumb as a bag of hammers* (King. From a Buick 8). Привычное *to have a few loose screws* модифицируется за счет демонстрации динамики состояния: разболтавшийся метафорический шуруп с высокой степенью вероятности может выпасть из гнезда и затеряться (*missing screws*). Примечательно, что появление этой новой версии метафоры тщательно подготавливается контекстом: *'I feel bad for people with loose screws.'* *'I'm glad to hear you say so. I've known people whose screws were not just loose but entirely missing'* (King. Hearts in Atlantis). Необходимость такой подготовки отчасти обуславливается наличием в английском языке другого оборота – *missing marbles*. Вне контекста оборот *missing screws* вполне мог бы интерпретироваться как смешанная метафора, однако в данном случае уместнее все же говорить о расширении и развитии исходной образности. Контекстуальное сближение двух метафор наблюдается в описании *He might have been born at night, as the saying went, but it wasn't last night* (King. Finders keepers). *To be born at night* традиционно используется для обозначения ограниченных умственных способностей, в то время как *not to be born last night* обозначает наличие опыта и здравого смысла. Мы имеем дело не просто с игрой слов, а со стяжением двух разных, самостоятельных метафор, что, несомненно, можно рассматривать как проявление метафорической креативности. Собственно игра слов, основанная на прямом (ботаническом) и переносном («безумие») значении слова *nut* наблюдается в следующих двух контекстах: *He was a nut, all rights, but one which had fallen from a different tree* (King. Secret window, secret garden); *In school they had learned about nuts and not taking rides from strangers (because some strangers were nuts), but not mushrooms* (King. The girl who loved Tom Gordon).

Одной из старейших метафор, используемых в современной англоязычной лингвокультуре, является БЕЗУМИЕ – ЭТО НАРУШЕНИЕ ЦЕЛОСТ-

НОСТИ ОБЪЕКТА. Уместно вспомнить в этой связи, что ключевое для безумия слово *crazy* само исторически восходит к идее поломки: *full of cracks or flaws; damaged, impaired, unsound; liable to break or fall to pieces; frail, shaky* [20. P. 157]. Уместен неполноценный человек может именоваться *crackpot* (King. Finders keepers), а утрата интеллектуальных способностей может обозначаться оборотом *to go crackers: His nephew by marriage <...> had gone crackers and killed a man* (King. The Green Mile. Part 6). С. Кинг, однако, выходит далеко за пределы конвенциональных ресурсов языка, предлагая весьма неожиданные, хотя и соотносящиеся с исходной концептуальной метафорой, решения. Ср.: *And when he got very close, smiling and talking away a mile a minute, you realized for sure that a goody chunk of Tom Cullen's attic insulation was missing* (King. The stand). В данном случае *attic* метафорически соотносится с головой, *insulation* – с ее содержимым (мозгами), а отсутствующий фрагмент изоляционного материала, а следовательно, нарушение целостности объекта – с безумием.

Разновидностью этой метафоры является БЕЗУМИЕ – ЭТО НАРУШЕНИЕ ЦЕЛОСТНОСТИ КОМПЛЕКТА ПРЕДМЕТОВ. Насколько нам известно, эта модификация не описана в лингвистической литературе. Между тем она широко употребляется в современном английском языке, входя в его общий метафорический фонд. Ср.: *to be a few bricks short the load; to lose a couple of cards out of the deck / not to play with a full deck; to be a beer short of a six-pack*, etc. Все перечисленные здесь обороты можно найти в произведениях Кинга, причем он сам эксплицитно называет их общеупотребительными (*He had heard all the slang terms at one time or another* – The stand). Писатель вносит собственный вклад в развитие этой метафорической модели, предлагая следующий свежий образ: *Tommy Erbter says she's a Coke short of a Happy Meal these days* (King, Straub. The black house¹). При использовании данной метафорической модели важно полагаться на знания реципиента о нормативной комплектности того или иного объекта и понимание его полноценности именно как набора предметов. Предложенный Кингом образ следует признать весьма удачным и эффективным, поскольку он основывается на важном компоненте опыта современного общества «быстрой» ресторанной культуры. Справедливости ради следует отметить, что образ *Happy Meal* эксплуатируется и другими писателями, и оборот *two / a few / several fries short of a Happy Meal* становится практически конвенциональным². Тем не менее форму *a Coke short of a Happy Meal* следует признать уникальным продуктом метафорического экспериментирования самого Кинга (и его соавтора), к слову, хронологически появившимся раньше большинства зарегистрированных употреблений (2001 г.).

Принципиально другая метафорическая модель связана с сопоставлением умственных способностей членов определенной группы. Уместные

¹ Следует оговориться, что роман написан в соавторстве с П. Страубом, и авторство метафоры определено условно.

² См. books.google.com.

способности, как известно, являются градуируемой величиной, с размытыми границами между классами и нечеткостью той грани, за которой наступает безумие. Для определения степени адекватности человека и его интеллектуального потенциала на бытовом уровне обычно бывает достаточно сравнения с другими людьми. Именно такая процедура отражена в структуре номинаций типа *not the brightest bulb in the chandelier, not the sharpest tool in the box / shed, not the sharpest knife in the drawer* и гораздо менее частотном *not the brightest bear in the woods, etc.*¹ Строясь по общему принципу, эти описания тем не менее задействуют разные метафорические проекции, отражая альтернативные способы осмысления вменяемости как *яркости* или *остроты* ума. Активно пользуясь этим ресурсом, Кинг вносит собственный вклад в его дальнейшее развитие, предлагая следующее описание: *Dicky-Duck Eliot, perhaps not the swiftest horse ever to canter around life's great racetrack, wanted to know why they were keeping gerbils in the Buick* (King. From a Buick 8). Семантическая прозрачность этой неконвенциональной номинации обеспечивается «знакомостью» модели, на которой она строится, и ее востребованностью в современных дискурсивных практиках.

Характерной особенностью индивидуального метафорического стиля С. Кинга является активное использование механической образности при описании широкого спектра телесных состояний (см. [10]). Механическая метафора оказывается в его произведениях и эффективным средством осмысления безумия, тем самым холистически охватывая все поле субъективных телесных проявлений. Здесь Кинг вновь работает с конвенциональной метафорикой (THE MIND IS A MACHINE [11. P. XI]), креативно используя предлагаемые его культурой концептуальные ресурсы. Ср.: *She'll be ninety in the fall, if she makes it. She's entitled to a few slipped cogs* (King. The bazaar of bad dreams); *maybe the first few parts of the complicated network of dikes, levees, and spillways the old crock had constructed against the rising sea of senility were finally giving way* (King. The Sun dog).

Как явствует из приведенных примеров, С. Кинг преимущественно работает с готовыми конвенциональными метафорами – «обширным блошиным рынком побывавших в употреблении форм» [4. P. 11], креативно оживляя их стертую образность. Однако в ряде случаев он берет за основу лишь общую метафорическую модель, «шаблон», наполняя его принципиально новым содержанием. Примером такого рода можно считать авторскую метафору ALZHEIMER'S IS AIDS FOR OLD PEOPLE (King. The Green Mile. Part 2). Уникальная по содержанию, она тем не менее строится на вполне привычной и устоявшейся модели, используемой для концептуализации опасных явлений (ср. AIDS is the 20th century plague). Болезнь, выступающая в качестве области источника, не интересуется концептуализа-

¹ Заметим, что широкая распространенность и известность перечисленных метафор подтверждается возможностью их употребления в усеченном виде. Ср.: *Greedy G, not the brightest bulb, but loyal and unquestioning* (King. Doctor Sleep).

тора как нозологическая единица. Ее генезис, симптомы, течение и другие существенные признаки оказываются в данном случае нерелевантными. Важными для метафорической проекции являются неизлечимость заболевания, его эпидемический размах и количество потенциальных жертв. Болезнь Альцгеймера, как известно, служит основной причиной старческого слабоумия, приводит к быстрой деградации всех интеллектуальных функций, по некоторым данным, охватывает до половины лиц старше 85 лет; количество зарегистрированных случаев постоянно растет, а вероятность излечения отсутствует. Перечисленные обстоятельства делают метафору СПИДА эффективным инструментом описания болезни Альцгеймера и придают описанию необходимый драматизм.

Приведенные выше примеры преимущественно демонстрируют способность С. Кинга работать с концептуальным материалом метафор безумия. Однако его метафорическая креативность ярко проявляется и на поверхностном, вербальном уровне. В частности, он прибегает к перефразированию или переформулированию общеупотребительных метафор. Приведем лишь один, но весьма показательный, пример: конвенциональная метафора *to run on three wheels* представлена в его произведениях в следующих модифицированных формах: *She doesn't have all four wheels on the road* (King. *The bazaar of bad dreams*); *His earlier conversation with the lady has suggested that she's got one wheel on the road at most* (King. *Mr. Mercedes*).

Ни в коей мере не претендуя на исчерпывающий характер предложенного здесь анализа, позволим себе сделать три общих вывода:

1. Креативно-метафорическая деятельность подчиняется некоторым общим правилам, главные из которых – обязательная «узнаваемость» и принципиальная интерпретируемость порождаемой метафоры. Узнаваемость новой метафоры обеспечивается тем, что она основывается на привычных и общих для всех структур знания и представляет собой их «неожиданную и необычную активацию» [3. Р. 13].

2. Способы активации привычных структур знания разнятся от одного человека к другому и составляют в совокупности индивидуальный метафорический стиль. Он проявляется в отборе определенных метафорических моделей из множества существующих в культуре, способности к работе с концептуальным и вербальным материалом метафоры и созданию принципиально новых метафор, выборе конкретных приемов варьирования метафор, наличии специфических «очагов» метафорической активности, единообразии или разнообразия в метафорическом осмыслении однотипных феноменов.

3. По-видимому, существует корреляция между индивидуальной метафорической креативностью, общей языковой компетентностью (знанием существующих в языке приемов концептуализации феномена) и наличием специальных метаязыковых знаний (пониманием того, что такое метафора и как она работает). Данный вопрос, однако, требует дополнительного исследования на более обширном языковом материале и с привлечением

более комплексных, в том числе экспериментальных, исследовательских процедур.

Перспективу исследований в данной области могло бы составить изучение других тематических групп метафор в творчестве писателя, моделирование его целостного метафорического ландшафта, а также выявление изменений в паттернах метафорической креативности с течением времени.

Список сокращений

CED – Collins English Dictionary. Glasgow: Collins, 2011. 1920 p.
OALD – Oxford Advanced Learner’s Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1989. 1580 p.

Литература

1. *Johnson M.* The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason. Chicago ; London : The University of Chicago Press, 1987. 233 p.
2. *Kövecses Z.* Where metaphors come from: Reconsidering context in metaphor. Oxford : Oxford University press, 2015. 233 p.
3. *Maynard S.K.* Linguistic creativity in Japanese discourse: Exploring the multiplicity of self, perspective, and voice. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2007. 356 p.
4. *Veale T.* Exploding the creativity myth: The computational foundations of linguistic creativity. London; New York : Bloomsbury Academic, 2012. 224 p.
5. *Lakoff G., Turner M.* More than cool reason: A field guide to poetic metaphor. Chicago: The University of Chicago Press, 1989. 230 p.
6. *Hanks P.* Linguistic norms and pragmatic exploitations, or why lexicographers need prototype theory, and vice versa // Papers in Computational Lexicography. Budapest : Hungarian Academy of Sciences, 1994. P. 89–113.
7. *Semino E., Steen G.* Metaphor in literature // The Cambridge handbook of metaphor and thought. Cambridge : Cambridge University Press, 2008. P. 232–247.
8. *Нагорная А.В.* Дискурс невыразимого: Вербалика внутрителесных ощущений. М. : ЛЕНАНД, 2014. 320 с.
9. *Medina J.* Language: Key concepts in philosophy. London ; New York : Continuum. 2005. 215 p.
10. *Нагорная А.В.* Индивидуально-идиолектальная вариативность словаря внутрителесных ощущений (на материале произведений С. Кинга) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 3-2 (21). С. 138–144.
11. *Kovecses Z.* Metaphor: A practical introduction. Oxford : Oxford University Press, 2010. 400 p.
12. *Lawley J., Tompkins P.* Metaphors in mind: Transformations through symbolic modeling. London : The Developing Company Press, 2000. 317 p.
13. *De Young M.* Madness: An American history of mental illness and its treatment. Jefferson ; London : McFarland, 2010. 302 p.
14. *Poter R.* Mind-Forg’d Manacles: A history of madness in England from the Restoration to the Regency. London : Athlone Press, 1987. 432 p.
15. *Gollaher D.* Voice for the mad: The life of Dorothea Dix. New York : The Free Press, 1995. 538 p.
16. *Steen G.J.* Developing, testing and interpreting Deliberate Metaphor Theory // Journal of Pragmatics. Amsterdam : Elsevier, 2015. Vol. 90. P. 67–72.
17. *Lakoff G., Johnson M.* Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to western thought. New York : Basic Books, 1999. 624 p.

18. *Нагорная А.В.* Когнитивно-релевантные различия между синтаксическими структурами тождества и сравнения при вербализации интероцептивных ощущений // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2015. № 5 (145). С. 95–100.

19. *Semino E.* *Metaphor in discourse.* Cambridge : Cambridge University Press, 2008. 260 p.

20. *Bramwell E.* *Madness, sanity, and metaphor // Mapping English metaphor through time.* Oxford : Oxford University Press, 2016. P. 152–164.

Список источников

- King S.* 1922 // *Full dark, no stars.* London : Hodder & Stoughton, 2011. P. 1–156.
- King S.* *A good marriage // Full dark, no stars.* London : Hodder & Stoughton, 2011. P. 329–427.
- King S.* *Big driver // Full dark, no stars.* London : Hodder & Stoughton, 2011. P. 157–288.
- King S., Straub P.* *Black house.* New York : Ballantine Books, 2001. 659 p.
- King S.* *Cell.* New York : Pocket Star Books, 2006. 450 p.
- King S.* *Duma Key.* London : Hodder & Stoughton, 2008. 690 p.
- King S.* *End of watch.* London : Hodder & Stoughton, 2016. 351 p.
- King S.* *Finders keepers.* London : Hodder & Stoughton, 2016. 385 p.
- King S.* *Four past midnight.* New York : Penguin Books, 1991. 744 p.
- King S.* *From a Buick 8.* London : Hodder & Stoughton, 2002. 467 p.
- King S.* *Hearts in Atlantis.* London : Hodder & Stoughton, 1999. 621 p.
- King S.* *Mr. Mercedes.* London : Hodder & Stoughton, 2014. 405 p.
- King S.* *Secret widow, secret garden // Four past midnight.* New York : Penguin Books, 1991. P. 235–382.
- King S.* *The bazaar of bad dreams.* London : Hodder & Stoughton, 2015. 483 p.
- King S.* *The girl who loved Tom Gordon.* London : Hodder & Stoughton, 2011. 237 p.
- King S.* *The Green Mile. Part 1. The two dead girls.* New York : Penguin Books, 1996. 92 p.
- King S.* *The Green Mile. Part 2. The mouse on the mile.* New York : Penguin Books, 1996. 92 p.
- King S.* *The Green Mile. Part 4. The bad death of Eduard Delacroix.* New York : Penguin Books, 1996. 90 p.
- King S.* *The Green Mile. Part 6. Coffey on the Mile.* New York : Penguin Books, 1996. 138 p.
- King S.* *The stand.* London : Hodder & Stoughton, 1990. 1421 p.
- King S.* *Under the dome.* London : Hodder & Stoughton, 2010. 282 p.

FACETS AND LIMITS OF METAPHORICAL CREATIVITY: MADNESS METAPHORS IN STEPHEN KING'S PROSE

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2018. 55. 72–87. DOI: 10.17223/19986645/55/6

Alexandra V. Nagornaya, Moscow City Teachers' Training University (Moscow, Russian Federation). E-mail: alnag@mail.ru

Keywords: metaphor, metaphorical creativity, language creativity, metaphorical landscape, individual metaphorical style, madness metaphors, Stephen King.

The paper deals with the phenomenon of metaphorical creativity understood as an ability to create metaphors possessing novelty at the conceptual and/or verbal level. Metaphorical creativity involves the breaking, restructuring and transformation of well-established patterns of thought and wording. All these changes, however, are restricted by the social nature of human communication as the potential receiver of the novel metaphor is supposed to be able

to decode it and adequately react to it. Thus, metaphorical creativity is seen as a social practice and as a guided and controlled activity. It is based on shared knowledge and makes sense only when its products are related to the already established modes of interpretation. One of the most promising fields of research in this sphere is the analysis of individual creativity patterns and the modeling of individual metaphorical landscapes. The paper focuses on Stephen King's prose (16 novels, two collections of novelettes and one collection of short stories) dealing specifically with creative madness metaphors coined by the author. Following M. De Young, the author uses 'madness' as an umbrella term covering a variety of states ranging from mild mental deficiency to severe mental disorders. The paper presents a detailed analysis of 24 metaphors that are most representative of the author's individual metaphorical style. It reveals the conventional metaphors most commonly exploited by King (such as MADNESS IS SPACE, MADNESS IS A BROKEN OBJECT, MADNESS IS AN INCOMPLETE SET OF OBJECTS, etc.) and describes concrete conceptual and verbal techniques employed by the author to convey the different aspects of madness. The paper further looks into the possibility of creating principally new madness metaphors and provides a unique example from King's prose (Alzheimer's is AIDS for old people), demonstrating its 'recognizability' that stems from the fact that it follows the well-entrenched metaphorical pattern of conceptualizing diseases (AIDS is the 20th-century plague). The author of the paper supposes that King's creative metaphorical prolificacy is partly accounted for by his extensive knowledge of existing verbal resources and metalinguistic competence evident in his explicit use of the word 'metaphor' in special metalinguistic commentaries. The author points out the need for a systematic analysis of other thematic groups of metaphors in order to model the general metaphorical landscape of the author and reveal changes in the creativity patterns through time.

References

1. Johnson, M. (1987) *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
2. Kövecses, Z. (2015) *Where metaphors come from: Reconsidering context in metaphor*. Oxford: Oxford University Press.
3. Maynard, S.K. (2007) *Linguistic creativity in Japanese discourse: Exploring the multiplicity of self, perspective, and voice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
4. Veale, T. (2012) *Exploding the creativity myth: The computational foundations of linguistic creativity*. London; New York: Bloomsbury Academic.
5. Lakoff, G. & Turner, M. (1989) *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press.
6. Hanks, P. (1994) Linguistic norms and pragmatic exploitations, or why lexicographers need prototype theory, and vice versa. *Papers in Computational Lexicography*. Budapest: Hungarian Academy of Sciences. pp. 89–113.
7. Semino, E. & Steen, G. (2008) Metaphor in literature. In: Gibbs, R.W. Jr. (ed.) *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Nagornaya, A.V. (2014) *Diskurs nevyrazimogo: Verbalika vnutritelesnykh oshchuscheniy* [The Discourse of the Ineffable: Verbal forms of Internal Body Sensations]. Moscow: Lenand.
9. Medina, J. (2015) *Language: Key concepts in philosophy*. London; New York: Continuum.
10. Nagornaya, A.V. (2013) Individual-idiolectal variability of intra-corporeal sensations vocabulary (by the material of S. King's works). *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki – Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*. 3-2 (21). pp. 138–144. (In Russian).
11. Kövecses, Z. (2010) *Metaphor: A practical introduction*. Oxford: Oxford University Press.

12. Lawley, J. & Tompkins, P. (2000) *Metaphors in mind: Transformations through symbolic modelling*. London: The Developing Company Press.
13. De Young, M. (2010) *Madness: An American history of mental illness and its treatment*. Jefferson, London: McFarland.
14. Potter, R. (1987) *Mind-Forg'd Manacles: A history of madness in England from the Restoration to the Regency*. London: Athlone Press.
15. Gollaher, D. (1995) *Voice for the mad: The life of Dorothea Dix*. New York: The Free Press.
16. Steen, G.J. (2015) Developing, testing and interpreting Deliberate Metaphor Theory. *Journal of Pragmatics*. 90. pp. 67–72. DOI: 10.1016/j.pragma.2015.03.013
17. Lakoff, G. & Johnson, M. (1999) *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books.
18. Nagornaya, A.V. (2015) Cognitive-relevant differences in syntactic structures of identity and simile at verbalization of interoceptive sensations. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnyye nauki – Tambov University Review. Series Humanities*. 5 (145). pp. 95–100. (In Russian).
19. Semino, E. (2008) *Metaphor in discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
20. Bramwell, E. (2016) Madness, sanity, and metaphor. In: Anderson, W., Bramwell, E. & Hough, C. (eds) *Mapping English metaphor through time*. Oxford: Oxford University Press.

Sources

- King, S. (2011) 1922. In: *Full dark, no stars*. London: Hodder & Stoughton.
- King, S. (2011) A good marriage. In: *Full dark, no stars*. London: Hodder & Stoughton.
- King, S. (2011) Big driver. In: *Full dark, no stars*. London: Hodder & Stoughton.
- King, S. & Straub, P. (2001) *Black house*. New York: Ballantine Books.
- King, S. (2006) *Cell*. New York: Pocket Star Books.
- King, S. (2006) *Duma Key*. London: Hodder & Stoughton.
- King, S. (2016) *End of watch*. London: Hodder & Stoughton.
- King, S. (2016) *Finders keepers*. London: Hodder & Stoughton.
- King, S. (1991) *Four past midnight*. New York: Penguin Books.
- King, S. (2002) *From a Buick 8*. London: Hodder & Stoughton.
- King, S. (1999) *Hearts in Atlantis*. London: Hodder & Stoughton.
- King, S. (2014) *Mr. Mercedes*. London: Hodder & Stoughton.
- King, S. (1991) Secret widow, secret garden. In: *Four past midnight*. New York: Penguin Books.
- King, S. (2015) *The bazaar of bad dreams*. London: Hodder & Stoughton.
- King, S. (2011) *The girl who loved Tom Gordon*. London: Hodder & Stoughton.
- King, S. (1996) *The Green Mile*. Part 1. The two dead girls. New York: Penguin Books.
- King, S. (1996) *The Green Mile*. Part 2. The mouse on the mile. New York: Penguin Books.
- King, S. (1996) *The Green Mile*. Part 4. The bad death of Eduard Delacroix. New York: Penguin Books.
- King, S. (1996) *The Green Mile*. Part 6. Coffey on the Mile. New York: Penguin Books.
- King, S. (1990) *The stand*. London: Hodder & Stoughton.
- King, S. (2010) *Under the dome*. London: Hodder & Stoughton.