

УДК 82.0
DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-259-279

**Нарратология эмоций:
репрезентация тревоги в художественном нарративе**

Л. Е. Муравьева

*Санкт-Петербургский государственный университет
Санкт-Петербург, Россия*

*Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия*

Аннотация

Предпринимается попытка выявить формы репрезентации тревоги в художественном нарративе. Автор статьи рассматривает два основных способа репрезентации нарративной тревоги: миметический и диегетический, которые конструируются на основании трех параметров: 1) ориентированность на субъект vs событие; 2) участие в конструировании нарративной интриги; 3) эксплицитная («условно семиотическая») vs имплицитная («когнитивная») форма репрезентация в нарративе. Анализ нарративной репрезентации тревоги предпринимается на материале художественных нарративов XIX–XXI вв. с опорой на методологические разработки в области когнитивной нарратологии и, в частности, ее субдисциплины – аффективной (affective) нарратологии, а также на семиотический подход к анализу текста.

Ключевые слова

нарратив, эмоции, тревога, аффективная нарратология, когнитивная нарратология

Благодарности

Статья подготовлена в рамках гранта Российского научного фонда (РНФ), проект № 20-18-00417

© Л. Е. Муравьева, 2021

Для цитирования

Муравьева Л. Е. Нарратология эмоций: репрезентация тревоги в художественном нарративе // Критика и семиотика. 2021. № 1. С. 259–279. DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-259-279

Affective Narratology: The Representation of Anxiety in Fictional Narrative

L. E. Muravieva

*St. Petersburg State University
St. Petersburg, Russian Federation*

*Russian State University for the Humanities
Moscow, Russian Federation*

Abstract

The present article attempts to reveal forms of representation of anxiety in fictional narrative. We propose to consider two main ways of representation of the narrative anxiety: Mimetic and Diegetic, which are constructed based on three parameters: (1) orientation towards the subject vs. the event; (2) participation in construction of the narrative intrigue, and (3) explicit (“semiotic”) vs implicit (“cognitive”) form of representation of the narrative. Analysis of the narrative anxiety representation is based on recent research in the field of cognitive narratology and affective narratology, as well as on a semiotic approach to text analysis.

Keywords

narrative, emotion, anxiety, affective narratology, cognitive narratology

Acknowledgements

The article was prepared as part of the grant of the Russian Science Foundation (RSF), project no. 20-18-00417

For citation

Muravieva L. E. Affective Narratology: The Representation of Anxiety in Fictional Narrative. *Critique and Semiotics*, 2021, no. 1, p. 259–279. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-259-279

Введение

По мнению Ролло Мэя [2001], американского теоретика экзистенциальной психологии, тревога, являясь не столько психологическим, сколько культурным феноменом, становится одним из симптомов нашего времени. Осознание тревоги как «узловой проблемы» (З. Фрейд) оформляется к середине XX в. и пронизывает все сферы человеческого существования. Феномен тревоги рассматривается как в связи с внешними угрозами современного общества, так и в связи с внутренними, скрытыми, или «глубинными», источниками личностного развития – смятением, неопределенностью или кризисом идентичности. Неслучайно тревога возводится в статус объекта изучения не только психологии, но и целого ряда других дисциплин социогуманитарного цикла: философии, политологии, антропологии, социологии, культурных исследований, когнитивных и нейронаук.

Параллельно оформлению концепта тревоги в качестве особого модуса человеческого существования идет процесс конструирования так называемых «нарративов тревоги». Тревога затрагивает производство современных нарративных практик, активно участвуя в создании нарративной интриги (по П. Рикёру) и выработки новых способов ведения повествования. Вместе с тем проблема репрезентации тревоги в художественном нарративе, факторы ее конструирования и рецепции, а также процесс вовлеченности читателя в репрезентацию тревожных состояний до сих пор не становились предметом специального изучения.

Не вызывает сомнения, что репрезентация эмоций вовлекается в процессы, связанные с ведением наррации, в не меньшей степени, чем репрезентация событий, а исследования, связанные с изучением эмоций в структуре нарративов становятся одним из ведущих направлений в современной нарратологии. Тревога как один из комплексных эмотивных феноменов представляет в этой связи особый интерес. Как репрезентируется тревога в художественном нарративе? Какие формы принимает эта репрезентация с учетом того, что носитель тревоги оказывается зачастую отделен от пишущего субъекта? Какие нарративные инстанции оказываются вовлечены в процесс конструирования тревоги? Наконец, каким образом тревога оказывает влияние на рецептивную деятельность и процесс вовлеченности читателя и/или реципиента в нарративный дискурс?

Несмотря на то что направление аффективной нарратологии (или нарратологии эмоций) является одним из наиболее востребованных в акту-

альном академическом пространстве, специальных исследований, посвященных изучению нарративной тревоги, до сих пор не проводилось. В данной статье предпринимается попытка рассмотреть некоторые из возможных форм репрезентации тревоги в вербальном художественном нарративе с опорой как на методологические разработки в области когнитивной нарратологии и, в частности, ее субдисциплины – аффективной нарратологии, так и на семиотический подход к анализу текста.

Репрезентация эмоций в нарративе: направления исследований

Осмысление нарратива в качестве базовой культурной практики, способной оформлять прожитый опыт и конструировать персональную и коллективную идентичность, ставит вопрос о том, каким образом истории способны репрезентировать эмоциональные состояния, вовлекать реципиентов в нарративную коммуникацию и вызывать у них эмоциональный ответ. Несмотря на то что исследования репрезентации эмоций в тексте имеют долгую историю, они до последнего времени оставались на периферии нарративной теории.

Базовым положением оформившейся сравнительно недавно *аффективной нарратологии*, изучающей эмоциональный потенциал создания и функционирования историй, становится когнитивно-аффективная концепция П. Стоквелла [Stockwell, 2002]. Стоквелл утверждает, что эмоция и аффект являются неотъемлемой частью интерпретации фикционального нарратива. Иными словами, процессы смыслообразования связаны не только с декодированием смыслов, но и с подключениям к процессу интерпретации читательских эмоций. Когнитивно-аффективный подход постулирует взаимообусловленность эмоций и когнитивных процессов. В частности, Дж. Элстер в «Алхимии сознания» (1999) подчеркивает их принципиальную неразделенность на практике. Когниция имеет ярко выраженный эмоциональный элемент, и наоборот [Elster, 1999]. Подтверждение этой гипотезе находят и нейробиологи: так, А. Дамасио, изучавший роль эмоций в процессе принятия решений, приходит к выводу о том, что решение обязательно включает в себя эмоциональный компонент [Damasio, 1994]. Связь эмоции и когниции обнаруживает себя не только в практических действиях или стратегиях поведения. Как замечает А. Палмер в «Фикциональных сознаниях», когниция и эмоция наделены тесной каузальной связью и в нарративе: к примеру, злость персонажа, будучи ярко выраженной эмоцией, чаще всего оказывается спровоцирована ког-

ницией и может повлечь за собой новые действия, вызванные когницией, которые, в свою очередь, провоцируют новые эмоции [Palmer, 2004].

Отличительными чертами аффективной нарратологии являются (1) ориентированность на рецепцию и (2) тесная связь с когнитивными исследованиями. Так, в частности, П. К. Хоган предлагает разграничивать два направления в исследованиях аффекта в литературной теории [Hogan, 2016]. Первое называется «аффективная теория» (“affect theory”) или «аффективный постструктурализм» (“affective poststructuralism”); второе – «аффективная наука» (“affective science”). В то время как первое направление восходит к традиции классического психоанализа и его дальнейшей актуализации в трудах Лакана и Делёза, второе направление – *affective science* – берет истоки в когнитивных науках. Оно включает в себя ряд конкурирующих теорий эмоций, в том числе теорию эмоций как функций когнитивных процессов (Арнольд), двухфакторную теорию эмоций (Шехтер), теорию дифференциальных эмоций Изарда и др. (см.: [Hogan, 2016]). Аффективная нарратология опирается преимущественно на второе – когнитивное – направление.

В настоящий момент специалисты в области этой дисциплины отдают приоритет выделению эмоциональных паттернов, лежащих в структуре истории. Так, монография П. К. Хогана «Аффективная нарратология: эмоциональная структура историй» (*Affective Narratology: the Emotional Structure of Stories*) предлагает в качестве предмета изучения комплексы базовых эмоций, которые, в свою очередь, ложатся в основу базовых нарративных моделей. Согласно Хогану, эмоциональные системы затрагивают нарративную мотивировку и выступают своего рода триггерами развития действий: эмоции управляют не только целью, но и способом ее достижения, или, иными словами, способом разворачивания историй. «В конечном счете, – заключает Хоган, – эмоциональная система определяет как стандартные черты любого нарратива, так и признаки кросс-культурных универсальных жанров (романтического, героического, и т. д.)». Опираясь на выделенные им эмоциональные паттерны, он предлагает различать «универсальные нарративные прототипы» (Universal Narrative Prototypes), к которым он относит *жертвенность* (sacrifice), *героизм* (heroism) и *романтическую любовь* (romantic love); и «кросс-культурные вторичные жанры» (Cross-Cultural Minor Genres), к каковым он причисляет *верность* (attachment), *сексуальное желание* (lust), *месть* (revenge) и *правосудие* (criminal justice) [Hogan, 2011].

Эта концепция, вместе с тем, вызывает некоторые критические замечания; в первую очередь за счет того, что остается мало исследованной связь динамики нарративной структуры с конкретными эмоциями и аффективными состояниями. Не вдаваясь в детали типологии, предложенной Хоганом, нарративный теоретик усмотрит явную параллель с подходом старших структуралистов к поиску единой повествовательной модели. Перефразируя Барта, аффективная нарратология стремится во всем многообразии историй, существующих в мире, отыскать единую эмоциональную модель. Вместе с тем представляется весьма спорным, что функциональная модель наррации в условиях определенного «психологического пейзажа» должна сводиться к набору «эмотивных паттернов», которые, в свою очередь, ложатся в основу новой – вполне неразветвленной – жанровой системы. Представляется более перспективным дифференцированный подход к изучению эмоций в нарративном дискурсе – подход, ориентированный на участие конкретных эмоций в конструировании и рецепции нарративов.

Другим активно развивающимся нарратологическим направлением являются концепции *переживаемости нарратива* (*Experientiality of Narrative*) и тесно с ней связанная *воплощенная нарратология* (*Embodied Narratology*), изучающие участие опыта в производстве и рецепции нарративов (см.: [Fludernik, 1996; Carracciolo, 2014; Carracciolo et al., 2017]). Ориентируясь на новейшие достижения в области когнитивных и нейронаук, эта нарратологическая дисциплина примыкает к положению о том, что когнитивная деятельность не является независимым конструктом, но имеет тесную связь с биологическим телом¹. То же самое происходит с практиками наррации: повествует и интерпретирует нарративы сознание, помещенное в определенное физическое тело, имеющее опыт и включающее этот опыт в процессы производства и рецепции повествования

¹ Этот подход в области когнитивной поэтики базируется на так называемом «втором поколении когнитивных наук» (*second-generation cognitive sciences*). В то время как теории «первого поколения» рассматривали сознание как абстрактный конструкт, теории «второго поколения» рассматривают когнитивные процессы в связи с биоэволюционными процессами и культурными практиками. Иными словами, теории «второго поколения» «выдвигают на передний план энктивистские, встроенные в тело и расширенные свойства сознания (*enactive, embedded, embodied, and extended qualities of the mind*) [Kukkonen, Carracciolo, 2014, p. 261].

[Carracciolo et al., 2017]. Таким образом, данное направление в нарратологии пытается выявить аспекты влияния различного, в том числе телесного, опыта на производство и рецепцию повествований.

В монографии “The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach” М. Карачоло замечает, что взаимодействие реципиентов с нарративами включает репрезентацию, но не приравнивается к ней. Кроме того, «сознание и опыт персонажей *вообще* не могут быть репрезентированы в нарративе. То, что мы обычно называем репрезентацией опыта, является репрезентацией события, в рамках которого происходит опыт человека (фикционального персонажа)» [Carracciolo, 2014, p. 30]. Принимая во внимание этот аспект, Карачоло предлагает два подхода к пониманию репрезентации опыта в нарративе: *условно семиотический* и *когнитивный*. В то время как семиотический подход к репрезентации учитывает *средства выражения* того или иного опыта в тексте, когнитивно-конструктивистский подход настаивает на том, что репрезентировать опыт можно лишь через «*объектные сущности*» (*object-like entities*) – такие, как события, люди и вещи [Ibid., p. 31]. Иными словами, подобно тому, как когнитивные процессы не могут существовать отдельно от тела, опыт не может быть репрезентирован в нарративе в отрыве от связанных с ним «объектных сущностей». Он как бы «цепляется» за объекты, подобно тому, как знак в обиходных семиотических концепциях «цепляется за референт».

Изложенные выше теоретические наблюдения позволяют сформировать некоторые предпосылки для изучения тревоги в структуре нарратива. Во-первых, будучи одним из сложных эмоциональных состояний², тревога является элементом опыта, транслируемого нарративом, а ее репрезентация связана с формированием некоторого фрейма ее «проживания». Вместе с тем тревога не может быть репрезентирована в отрыве от комплекса связанных с ней «объектных сущностей» (субъекты, персонажи, события и пр.). Во-вторых, тревога представляется одной из эмоций, способных быть максимально вовлеченными в конструирование нарративной интриги.

² В философии и психологии нет единства мнений относительно того, стоит ли причислять тревогу к эмоции или аффекту (ср.: [Фрейд, 2005, Лакан, 2010]). Для нашего исследования эта дифференциация нерелевантна.

К определению тревоги в художественном нарративе

Прежде чем приступить к изучению тревоги в художественном нарративе, необходимо отметить, что тревога является сложноопределимым с научной точки зрения феноменом. Четкое определение тревоги не дают не только нарратологи или нарративные когнитивисты, но даже психологи; в частности, те психологи, которые, пытаются описать тревожность не только как психологическое состояние, но и шире – как культурный феномен.

Несмотря на значительный разброс дефиниций, можно выделить некоторые базовые признаки тревоги: 1) состояние неопределенности; 2) ориентированность на риск, угрозу или потенциально опасную ситуацию; 3) иррациональность, неосознаваемость причин тревоги как временного или постоянного состояния (ср.: [Изард, 1980; Фрейд, 2005; Прихожан, 2008; Bishop, 2007]).

Под *тревогой в нарративе* мы предлагаем понимать любую зону неопределенности, связанную как с полем субъекта, т. е. нарратора или участника мира истории, так и с полем адресованности нарративной информации возможному реципиенту, связанную с конструированием событийного ожидания³. Любопытно в этой связи рассмотреть случаи, когда тревога перестает соотноситься с тем или иным конкретным субъектом и создается на пересечении событийно-рецептивного поля, моделируя тем самым нарративную интригу.

Понятие нарративной интриги, одно из базовых в постклассической нарратологии, рассматривается как конфигурация событий, обуславливающая читательский или зрительский интерес (см.: [Рикёр, 2000; Baroni, 2007]). Динамика нарративного произведения предполагает процесс разворачивания событий, основанный на неполноте информации, восполнение которой становится механизмом поэтапного вовлечения реципиента в нарративный дискурс. Как замечает Р. Барони, «нарративная последователь-

³ В частности, мы отталкиваемся от наиболее близкого нам определения нейрокогнитивистов, понимающих под тревогой «неопределенность в процессе ожидания угрозы, триггерами которой выступают более или менее эксплицитные факторы, и которая характеризуется диффузным состоянием стресса и беспокойства» [Bishop, 2007].

ность не является сразу схваченной совокупностью, однако ее целостность осознается еще до того, как быть полностью воспринятой» [Baroni, 2007, p. 92]. Добавим, что рецептивная активность при этом базируется не только на неполноте информации, но и на эмоциональном дизайне истории, который поддерживает динамику репрезентации опыта в нарративе.

В этом аспекте тревога представляется эмоцией, максимально вовлеченной в процесс нарративного конструирования интриги: формируя зону неопределенности, она выступает маркером неполноты информации и триггером рецептивного ожидания. При этом тревога зачастую выходит за рамки собственно репрезентации эмоционального состояния персонажа или участника мира истории и становится «выявленным фактором» нарративной структуры.

Формы тревоги в художественном нарративе

Начнем с предварительных примеров. В поэме Пушкина «Медный всадник» тревога, связанная с состоянием лирического героя, представлена минимум двумя различными способами. В первом случае тревожное состояние соотносится с моментом, когда Евгений после наводнения пытается найти на Васильевском острове домик своей возлюбленной:

...Евгений
Стремглав, не помня ничего,
Изнемогая от мучений,
Бежит туда, где ждет его
Судьба с неведомым известием,
Как с запечатанным письмом.
И вот бежит уж он предместьем,
И вот залив, и близок дом...
Что ж это?..
(курсив наш. – Л. М.)

В данном фрагменте эмоциональное состояние Евгения репрезентируется на пересечении двух планов: событийного (нарративного) и дескриптивного. Если внутреннее состояние персонажа передается с помощью лексических средств («не помня ничего», «изнемогая от мучений»...), то нарратив усиливает ощущение тревоги персонажа, формируя зону неопределенности с помощью проlepsиса, или отсылки к ожидаемой развязке события. Зона неопределенности конструируется за счет неполноты нарративной информации: Евгений не знает, жива ли его возлюбленная, как этого не знает и читатель. Усиление неопределенности происходит за счет

метафоры запечатанного письма, сопоставляемого с известием судьбы. При этом нарративная неопределенность поддерживается эмоциональным состоянием: в этом фрагменте тревога главного персонажа накладывается на событийную неопределенность и вовлекает реципиента в ожидание развязки событий. Можно утверждать, что эмоциональное состояние персонажа и реципиента изоморфны: тревога Евгения интегрируется в нарративную структуру и становится частью нарративной интриги.

В другом примере из «Медного всадника» репрезентация тревоги приближена к дескрипции, описанию внутреннего состояния Евгения и не интегрируется в нарративную интригу:

...Он оглушен
Был шумом внутренней тревоги.
И так он свой несчастный век
Влачил, ни зверь ни человек,
Ни то ни се, ни житель света,
Ни призрак мертвый...
(курсив наш. – Л.М.)

В данном фрагменте, в отличие от первого, репрезентация эмоции полностью совпадает *только* с описанием состояния диегетического субъекта (персонажа). С точки зрения нарративной структуры это состояние не участвует в конструировании рецептивного ожидания и соотносится скорее с модусом *показа* (*showing*), чем *рассказа* (*telling*) (см.: [Booth, 1965; Genette, 1972, Rabinowitz, 2005]). «Внутренняя тревога» является своего рода паузой, экспликацией безумия Евгения. Разумеется, было бы неверно утверждать, что репрезентация эмоции, отсылающая только к состоянию диегетического субъекта, «исключена» из структуры нарратива; она, как и прочие элементы текста, является частью мира истории. Однако отсутствие соотнесенности тревоги с конструированием интриги (т. е. с рецептивной динамикой текста) обуславливает ее иной, *миметический* способ репрезентации.

Можно предположить, что в художественном нарративе основные способы представления тревоги можно подразделить на две основные группы, каждая из которых формируется на пересечении нескольких критериев.

Во-первых, формы тревоги будут варьироваться в зависимости от того, ориентирована она на носителя тревоги (или субъект) или на событие («объектную сущность»).

Во-вторых, формы тревоги будут различаться в аспекте их включенности или невключенности в конструирование нарративной интриги.

В-третьих, формы тревоги зависят от имплицитной или эксплицитной выраженности в нарративе. Здесь нас будут интересовать способы репрезентации эмоционального опыта, которых мы вслед за М. Карачоло выделяем два: *когнитивный* и *чисто семиотический*.

В конечном счете совокупность рассматриваемых критериев будет формировать две большие группы, которые мы предлагаем именовать *миметическими* и *диегетическими* формами репрезентации тревоги в нарративе:

Критерий / Форма	Форма репрезентации тревоги	
	миметическая	диегетическая
По ориентированности на субъект / событие	Ориентирована на субъект (<i>первый тип</i>)	Ориентирована на событие (<i>второй тип</i>)
По соотносённости с нарративной интригой	Не участвует в конструировании нарративной интриги (<i>третий тип</i>)	Участвует в конструировании нарративной интриги (<i>четвертый тип</i>)
По способу репрезентации (М. Карачоло)	Эксплицитная / «репрезентация в семиотическом плане» (<i>пятый тип</i>)	Имплицитная / «когнитивная репрезентация» (<i>шестой тип</i>)

Остановимся подробнее на каждом из выделенных критериев.

1. По ориентированности на субъект или событие

Связанность с субъектом представляется на первый взгляд имманентным качеством тревоги: в реальном мире тревога не может существовать изолированно и характеризовать сущности, не обладающие сознанием. Так, фраза *Дерева тревожно покачивались под порывами ветра* является своего рода проекцией состояния субъекта на воспринимаемую им картину действительности.

Однако представляется, что в дискурсе тревога может конструироваться и вне субъекта: за счет определенной событийной конфигурации, которая создает ощущение неопределенности и вызывает специфический тип рецептивного ожидания. В данном случае репрезентация тревоги ориентирована скорее на событие, чем на носителя тревоги. Рассмотрим в качестве примера два фрагмента из «Доктора Живаго» Пастернака:

Фрагмент 1

Ночью Юру разбудил стук в окно. Темная келья была сверхъестественно озарена белым порхающим светом. Юра в одной рубашке подбежал к окну и прижался лицом к холодному стеклу. За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала вьюга, воздух дымился снегом. Можно было подумать, будто буря заметила Юру и, сознавая, как она страшна, наслаждается производимым на него впечатлением. Она свистела и завывала и всеми способами старалась привлечь Юрино внимание. С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами. Вьюга была одна на свете, ничто с нею не соперничало. Первым движением Юры, когда он слез с подоконника, было желание одеться и бежать на улицу, чтобы что-то предпринять. То его пугало, что монастырскую капусту занесет и ее не откопают, то, что в поле заметет маму и она бессильна будет оказать сопротивление тому, что уйдет еще глубже и дальше от него в землю. Дело опять кончилось слезами. Проснулся дядя, говорил ему о Христе и утешал его, а потом зевал, подходил к окну и задумывался. Они начали одеваться. Стало светать.

(Б. Пастернак. «Доктор Живаго»)

Фрагмент 2

На реку было больно смотреть. Она отливала на солнце, вгибаясь и выгибаясь, как лист железа. Вдруг она пошла складками. С этого берега на тот поплыл тяжелый паром с лошадьми, телегами, бабами и мужиками. – Подумайте, только шестой час, – сказал Иван Иванович. – Видите, скорый из Сызрани. Он тут проходит в пять с минутами. Вдали на равнине справа налево катился чистенький желто-зеленый поезд, сильно уменьшенный расстоянием. Вдруг они заметили, что он остановился. Над паровозом взвились белые клубочки пара. Немного спустя пришли его тревожные свистки. – Странно, – сказал Воскобойников. – Что-нибудь неладное. Ему нет причины останавливаться там на болоте. Что-то случилось. Пойдемте пить чай.

(Б. Пастернак. «Доктор Живаго»)

Формально в обоих фрагментах присутствует связь тревожного состояния с объектами действительности (буря в первом фрагменте и остановка поезда – во втором); в каждом из фрагментов есть лексикализация тревоги различными средствами. Вместе с тем нарративные приемы конструирования тревоги принципиально различны. В первом отрывке тревога определена только с субъектом (Юрой) и является экспликацией его эмоционального состояния. Тревожное состояние Юры является дескриптивной вставкой в нарративную ткань.

Во втором отрывке тревога, напротив, не затрагивает непосредственно персонажей, но зато встраивается в событийную последовательность. Именно взглядом извне, взглядом сторонних наблюдателей репрезентируется смерть отца Живаго, которая и послужила причиной остановки поезда. Тревога является в этом смысле как бы распределенной, она возникает из темпорально-субъектной организации повествования и ориентирована на событие – в данном случае событие остановки поезда.

Так, по первому критерию можно разграничивать два вида бытования тревоги в нарративе. Во-первых, тревога как эмоциональное состояние может быть приписана персонажу или нарратору (как диегетическому, так и экстрадиегетическому), и в этом смысле она будет являться *неотделенной от субъекта*, или *ориентированной на субъект*. Во-вторых, она может конструироваться за счет внесубъектных инстанций, таких как событие, последовательность событий и т. д. Такой тип тревоги можно охарактеризовать как *отделенную от диегетического субъекта*, или *ориентированную на событие*.

2. По участию в конструировании нарративной интриги

Участие в конструировании нарративной интриги можно определить с помощью наличия или отсутствия у тревожного состояния «результатирующего эффекта» в *последующем* развитии сюжета. Под «результатирующим эффектом» подразумевается содержащийся в повествовании элемент, к которому отсылают тревожные состояния участников мира истории. Несмотря на то что, по определению психологов, тревога не всегда сопряжена со страхом и реальным источником угрозы и, следовательно, имеет неопределенно-иррациональные мотивы, в нарративе мы иногда сталкиваемся с конкретной реализацией тревожных ожиданий. В таком случае формально тревога будет выступать пролепсисом (Ж. Женетт) к дальнейшему развитию действий, а в онтологии мира истории она будет выражаться с помощью предчувствий, предвидений, предзнаменований и т. п.

Так, в «Добыче» Золя главная героиня Рене предчувствует крах своего буржуазного существования; и, хотя это предчувствие представляется незначительным эпизодом по отношению к событийному профилю наррации, оно сбывается в финале жизни героини:

А в одно прекрасное утро, думалось ей, она очнется от мечты о наслаждении, которой жила десять лет, очнется обезумевшая, загрязненная одной из спекуляций своего мужа, которая и его потянет на дно. То было как бы

промелькнувшее предчувствие. Деревья застонали громче. Рене, взволнованная мыслями о позоре и наказании, уступила дремавшим в ней инстинктам старой, честной буржуазии: она дала темной ночи обет исправиться, меньше тратить денег на наряды, найти невинную забаву, которая могла бы развлечь ее, как в счастливые дни жизни в пансионе, когда она вместе с подругами тихонько прогуливалась под платанами и пела «Нет, мы не пойдем в леса».

В этот момент Селестина, вернувшись в комнату, подошла к ней и шепнула на ухо:

– Барин просит вас сойти вниз. Уже собрались гости.

Рене вздрогнула, хотя не чувствовала, что холод леденит ей плечи. Проходя мимо зеркала, она машинально оглядела себя, невольно улыбнулась и стала спускаться.

(Э. Золя. «Добыча», пер. Т. Ириновой)

Напротив, отсутствие результирующего эффекта служит задаче охарактеризовать внутреннее состояние героя – так, в случае разбираемого выше первого фрагмента из «Доктора Живаго» тревожное состояние Юры мотивируется уже случившимся действием (смерть матери), не конструирует горизонт ожиданий и не встраивается в нарративную интригу.

3. По способу репрезентации

Наконец, формы тревоги могут различаться в аспекте их эксплицитной или имплицитной выраженности в нарративе. При их разграничении мы вслед за М. Карачоло можем понимать репрезентацию двойственно: в семиотическом и в когнитивной плане.

В первом случае мы имеем дело с экспликацией тревожного состояния, которая в вербальном нарративе задается с помощью определенного комплекса семиотических или языковых средств. Обычно эксплицитные формы тревоги имеют в тексте четкую локализацию, а при их конструировании используется набор лексических средств, формирующих семантическое поле тревожности, неуверенности, неопределенности. Примером может служить описание состояния Септимуса в романе «Миссис Дэллоуэй» В. Вулф:

А тот автомобиль стоял с затянутыми шторками, и на шторках был странный рисунок, наподобие дерева, думалось Септимусу, и оттого, что всё, всё стягивалось у него на глазах к единому центру, будто что-то страшное совсем почти вышло уже на поверхность и вот-вот могло взметнуться костром, Септимус сжался от ужаса. Мир дрожал и качался, и грозил взметнуться костром. Это из-за меня затор, подумал он. На него, наверное, смот-

рят, пальцами тычут; и неспроста его, значит, придавило, пригвоздило к тротуару? Только зачем?

(В. Вулф. «Миссис Дэллоуэй», пер. Е. Суриц)

В данном отрывке тревога конструируется преимущественно лексическими средствами («что-то страшное», «сжался от ужаса» (в оригинале: *some horror, terrified him*) и др.). Эксплицирование эмоционального состояния позволяет нам подключиться к тревожному мироощущению персонажа, мы словно смотрим на мир его глазами: «Мир дрожал и качался, и грозил взметнуться костром» (в оригинале: *The world wavered and quivered and threatened to burst in flames*). Реципиент понимает, что персонажу тревожно, и проживает вместе с ним его состояние в определенную единицу повествовательного времени.

Во втором случае репрезентация тревоги достигается имплицитно, за счет вовлечения реципиента в «проживание» тревожного состояния. При этом персонаж или диегетический субъект может как осознавать, так и не осознавать нависшей над ним опасности. Чувство тревоги всецело задается нарративной структурой и ориентировано на реципиента (в этом случае можно говорить о сближении имплицитной тревоги с саспенсом⁴). Тревога не имеет четкой локализации в структуре текста, ее репрезентация функционирует исключительно на когнитивной уровне.

В качестве примера остановимся на репрезентации имплицитной тревоги в романе каталанского писателя Жауме Кабре «Голоса Памано»

⁴ Вопрос о разграничении саспенса, нарративной интриги и имплицитной тревоги (шестой тип) представляется методологически сложным. Мы предлагаем их разграничивать следующим образом: нарративная интрига представляет собой конфигурацию всех событий нарратива, в то время как саспенс обычно отождествляется с состоянием неопределенности и ожидания на одном или нескольких участках (кино)повествования. Вместе с тем разграничить имплицитную (конструируемую нарративной структурой) тревогу и саспенс более проблематично, поскольку оба термина отсылают к схожей нарративной ситуации и схожему эмоциональному ответу у реципиента. Поэтому основное разграничение касается, на наш взгляд, того, что термин «саспенс», оставаясь укорененным в кинематографической теории, связан скорее с жанровыми конвенциями, в то время как имплицитная тревога является термином, описывающим способ бытования эмоции в структуре нарратива.

(2004). Отличительной чертой его романов служит специфическая манера наррации, а одной из задач повествования становится создание «уплотненной» нарративной интриги.

Как замечает Э. Боу Македа, наррация Кабре в «Голосах Памано» обладает «хоральной структурой»: его повествование полифонично, но каждый голос звучит в своей особой тональности [Bou Maqueda, 2013]. Иными словами, каждая сюжетная линия конструирует свою собственную версию развития событий, связанную с главным персонажем – Ориолом Фонтельесом. История его жизни и трагической гибели передается опосредованно: про Ориола Фонтельеса рассказывают очевидцы его жизни и смерти (каждый из них является ненадежным нарратором), об Ориоле мы узнаем из газетных вырезок, про Ориола пишет книгу одна из героинь повествования. Однако за всеми этими голосами скрывается намеренно конструируемая нарративом тревога, которая становится частью текстообразующей стратегии.

Достоверная версия событий, связанных с Ориолом Фонтельесом, начинается звучать со страниц его тетрадей, в которых сам персонаж оставляет послание своей новорожденной дочери. Его тетради являются вложенным (гиподиегетическим) уровнем. При этом гиподиегетический нарратив работает по принципу «перевернутого субъектно-объектного дейксиса» (М. Дымарский): мы узнаем истинную историю Ориола через процесс письма, который, в свою очередь, преподносится в результате чтения этих тетрадей, найденных спустя много лет другим персонажем (историком Тиной). Структура наррации усложняется за счет того, что в нарративе не используются маркеры перехода от одного диегетического уровня к другому:

Может быть, так я помогу тебе сохранить хоть какую-то память обо мне, доченька, набрала Тина на компьютере. После этой фразы на странице остался лишь набросок лица мужчины, вероятно со светлыми волосами и достаточно обычным, правильным молодым лицом с мягкими чертами.

(Ж. Кабре. «Голоса Памано», пер. Е. Зерновой)

Здесь в пределах одной фразы происходит переключение между двумя диегетическими уровнями: первая часть фразы принадлежит Фонтельесу, которую он написал в тетрадях для дочери, вторая часть фразы принадлежит нарратору, рассказывающему о том, как эти тетради перепечатывает Тина.

Конструирование тревоги связано с тем, что реципиент заранее знает больше персонажа: он предвидит трагическую развязку, которая ждет Ориола в конце его жизни, и, читая написанные им тетради через восприятие другого диегетического персонажа, реципиент выстраивает горизонт ожидания этой трагедии. Нарратив задает своеобразное реверсивное движение по нарративным уровням. Это ожидание провоцирует когнитивное конструирование тревоги, не сознающееся в должной мере самим субъектом, но затрагивающее рецептивное измерение нарратива. Такой способ репрезентации тревоги можно считать имплицитным, или когнитивным.

Таким образом, мы описали шесть типов тревоги, которые группируются вокруг двух основных способов ее репрезентации в художественном нарративе. *Миметический способ репрезентации тревоги* обнаруживает себя в случаях, когда тревога не отделена от диегетического субъекта или ориентирована на субъект; не имеет результирующего эффекта в повествовательной логике и не участвует в конструировании нарративной интриги и репрезентируется эксплицитно («условно семиотически») за счет преимущественно лексических средств.

Диегетический способ репрезентации тревоги мы обнаруживаем в случаях, когда тревога ориентирована не на субъект, а на событие; соотносится с результирующим эффектом в нарративной последовательности и участвует тем самым в конструировании нарративной интриги и репрезентируется преимущественно нарративными, а не лексическими средствами.

Мы полагаем, что список выделенных типов тревоги не является исчерпывающим и, кроме того, что среди описанных нами шести типов можно встретить перекрестные формы (например, эксплицитная форма тревоги (пятый тип) может как участвовать, так и не участвовать в производстве интриги (третий и четвертый типы соответственно)). Вместе с тем уже на основании описанных выше форм можно сделать заключение о том, какие функции выполняет эмоция в структуре художественного нарратива и как эти функции способны варьироваться в диапазоне от дескриптивного элемента до пролепсиса или нарративной интриги. Как видно из приведенного анализа, дифференцированный подход к изучению эмоций с позиций их включенности в динамику нарратива позволяет избежать номенклатуры эмотивных паттернов (как у П. К. Хогана), приближаясь к изучению рецептивно-когнитивного восприятия художественного текста.

Заключение

К безусловным заслугам развития гуманитарной мысли конца XIX – XXI в. следует отнести попытку описания тревоги в широком эпистемологическом контексте: как культурно-исторического явления, возникающего в детерминированный исторический период в условиях нарастания экзистенциальной нестабильности и возрастания интереса к иррациональным основам бытия. Представляется, что этот феномен в не меньшей степени любопытен и для теории нарратива, а его дальнейшее изучение может способствовать как локальным задачам, т. е. изучению конкретных нарративных практик, так и более масштабным целям – участию в парадигме исследований эмоциональной структуры нарратива.

Список литературы

- Изард К. Е.* Эмоции человека. М.: Изд-во МГУ, 1980. 439 с.
- Лакан Ж.* Семинары. Книга 10. Тревога. М.: Гнозис, Логос, 2010. 424 с.
- Мэй Р.* Смысл тревоги. М.: Класс, 2001. 379 с.
- Прихожан А. М.* Формы и маски тревожности. Влияние тревожности на деятельность и развитие личности // Тревога и тревожность: Хрестоматия. М.: Пер Сэ, 2008. С. 221–240.
- Рикёр П.* Время и рассказ. СПб.: Университетская книга, 2000. Т. 2: Конфигурации в вымышленном рассказе. 224 с.
- Фрейд З.* Торможение, симптом и тревога. Психоаналитическая хрестоматия. Классические труды. М.: Геррус, 2005. С. 15–79.
- Baroni R.* La tension narrative: suspense, curiosité et surprise. Paris: Seuil, 2007. 437 p.
- Bishop S. J.* Neurocognitive mechanisms of anxiety: an integrative account // Trends in Cognitive Sciences. 2007. DOI 10.1016/j.tics.2007.05.008
- Booth W. C.* The Rhetoric of Fiction. London, University of Chicago Press, 1965. 455 p.
- Bou Maqueda E.* “Time and memory: Camí de sirga and Les veus del Pamano” // Digithum. 2013. No. 15. P. 26–32. URL: <https://www.raco.cat/index.php/Digit/article/view/n15-bou> (accessed: 23-08-2020).
- Caracciolo M.* The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach. Berlin: de Gruyter, 2014. 231 p.
- Carracciolo M., Guédon C., Kukkonen K., Müller S.* The Promise of an Embodied Narratology: Integrating Cognition, Representation and Interpretation // Emerging Vectors of Narratology. Berlin: De Gruyter, 2017. P. 435–459.

- Kukkonen K., Carracciolo M.* “Introduction: What Is the ‘Second Generation?’” // *Style*. 2014. Vol. 48, no. 3. P. 261–274.
- Damasio A. R.* *Descartes’ error: Emotion, reason, and the human brain*. New York: G. P. Putnam, 1994. 336 p.
- Elster J.* *Alchemies of the mind: rationality and the emotions*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1999. 450 p.
- Fludernik M.* *Towards a “natural” narratology*. London; New York: Routledge, 1996. 454 p.
- Genette G.* *Figures 3*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. 288 p.
- Hogan P. C.* *Affective narratology: The emotional structure of stories*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2011. 304 p.
- Hogan P. C.* *Affect Studies and Literary Criticism*. 2016. DOI 10.1093/acrefore/9780190201098.013.105
- Rabinowitz P. J.* *Showing vs Telling* // *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005. P. 530–531.
- Palmer A.* *Fictional minds*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. 275 p.
- Stockwell P.* *Cognitive Poetics. An Introduction*. London, New York: Routledge, 2002. 204 p.

References

- Baroni R. *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*. Paris, Seuil, 2007, 437 p.
- Bishop S. J. *Neurocognitive mechanisms of anxiety: an integrative account*, In: *Trends in Cognitive Sciences*, 2007. DOI 10.1016/j.tics.2007.05.008
- Booth W. C. *The Rhetoric of Fiction*. London, University of Chicago Press, 1965, 455 p.
- Bou Maqueda E. “Time and memory: Camí de sirga and Les veus del Pamano”. *Digithum*, 2013, no. 15, p. 26–32. URL: <https://www.raco.cat/index.php/Digit/article/view/n15-bou> (accessed: 23-08-2020).
- Caracciolo M. *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. Berlin, de Gruyter, 2014, 231 p.
- Carracciolo M., Guédon C., Kukkonen K., Müller S. *The Promise of an Embodied Narratology: Integrating Cognition, Representation and Interpretation*. In: *Emerging Vectors of Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2017, p. 435–459.
- Damasio A. R. *Descartes’ error: Emotion, reason, and the human brain*. New York, G. P. Putnam, 1994, 336 p.

- Elster J. *Alchemies of the mind: rationality and the emotions*. Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1999, 450 p.
- Fludernik M. *Towards a “natural” narratology*. London, New York, Routledge, 1996, 454 p.
- Freud S. Tormozhenie, simptom i trevoga [Inhibitions, Symptoms and Anxiety (Hemmung, Symptom und Angst (1926))]. In: *Psikhoanaliticheskaya khrestomatiya. Klassicheskie trudy*. Moscow, Guerrus, 2005, p. 15–79. (in Russ.)
- Genette G. *Figures 3*. Paris, Éditions du Seuil, 1972, 288 p.
- Hogan P. C. *Affect Studies and Literary Criticism*. 2016. DOI 10.1093/acrefore/9780190201098.013.105
- Hogan P. C. *Affective narratology: The emotional structure of stories*. Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 2011, 304 p.
- Izard C. E. *Emotsii cheloveka [Human Emotions (1977)]*. Moscow, MSU Press, 1980, 439 p. (in Russ.)
- Kukkonen K., Caracciolo M. “Introduction: What Is the ‘Second Generation?’” *Style*, 2014, vol. 48, no. 3, p. 261–274.
- Lacan J. *Seminary. Kniga 10. Trevoga [Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan Book X (Le séminaire, livre 10: L’angoisse (1962–1963))]*. Moscow, Gnozis, Logos, 2010, 424 p. (in Russ.)
- May R. *Smysl trevogi [The Meaning of Anxiety (1977)]*. Moscow, Klass Publ., 2001, 379 p. (in Russ.)
- Palmer A. *Fictional minds*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2004, 275 p.
- Prikhozhan A. M. *Formy i maski trevozhnosti. Vliyanie trevozhnosti na deyatel’nost’ i razvitie lichnosti [Forms and masks of anxiety. The influence of anxiety on activity and personality development]*. In: *Trevoga i trevozhnost’: khrestomatiya*. Moscow, Per Se, 2008, p. 221–240. (in Russ.)
- Rabinowitz P. J. *Showing vs Telling*. In: *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, Routledge, 2005, p. 530–531.
- Ricoeur P. *Vremya i rasskaz Tom 2. Konfiguracii v vymyshlennom rasskaze [Time and Narrative 2 (Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction (1984))]*. St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 2000, 224 p. (in Russ.)
- Stockwell P. *Cognitive Poetics. An Introduction*. London, New York, Routledge, 2002, 204 p.

Сведения об авторе

Муравьева Лариса Евгеньевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований в области языков и литературы факультета свободных искусств и наук СПбГУ (Санкт-Петербург, Россия) и научный сотрудник РГГУ (Москва, Россия)

l.muravieva@spbu.ru
ORCID 0000-0002-0411-6655
ResearcherID N-9034-2017
SPIN РИНЦ 4835-9423

Information about the Author

Larissa E. Muravieva, PhD, Senior Lecturer, Department of Interdisciplinary Studies in the Field of Languages and Literature, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation); Researcher, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation)

l.muravieva@spbu.ru
ORCID 0000-0002-0411-6655
ResearcherID N-9034-2017
SPIN РИНЦ 4835-9423