

Санкт-Петербургский государственный университет

**РУСАНОВА Марфа Максимовна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Язык страха в романе-трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда»**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5611. «Русская литература»

Профиль «Теория литературы»

Научный руководитель:

доцент,

Кафедра истории русской

литературы,

Васильева Ирина Эдуардовна

Рецензент:

старш. научн.

сотрудник, Институт

русской литературы

(Пушкинский Дом)

Российской

академии наук,

Мисникевич

Татьяна Владимировна

Санкт-Петербург

2022

## **Оглавление**

<b>ВВЕДЕНИЕ</b>	<b>3</b>
<b>1. ВИДЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ И ФУНКЦИИ ЭМОЦИИ СТРАХА В РОМАНЕ-ТРИЛОГИИ Ф. СОЛОГУБА «ТВОРИМАЯ ЛЕГЕНДА»</b>	<b>12</b>
1.1. «Творимая легенда» в фокусе эмоциологии: понятийный аппарат и задачи исследования	12
1.2. Эмоция страха в «Творимой легенде»: имманентный анализ	27
<b>ЯЗЫК СТРАХА И КОНЦЕПЦИЯ СТРАХА «ТВОРИМОЙ ЛЕГЕНДЫ» В ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ</b>	<b>54</b>
2.1. Фазы страха в романе Ф. Сологуба «Творимая легенда» и современных ему научных теориях	54
2.2. Язык страха «Творимой легенды»: трансформация образов XIX – начала XX вв.	59
2.3. Концепция страха в «Творимой легенде» Ф. Сологуба и в соцреалистическом романе	63
<b>ВЫВОДЫ</b>	<b>78</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b>	<b>83</b>

## Введение

Говоря об истории восприятия и исследования «Творимой легенды» (далее — ТЛ), хотелось бы указать на несколько важных, как представляется, закономерностей: с одной стороны, хронологических, с другой — связанных с анализом и интерпретацией текста.

Критики стали проявлять интерес к роману во время его публикации в издательстве «Шиповник» (1907–1912 гг.). Рецензии появились уже до выхода последней части, и, по наблюдениям Х. Барана, были более многочисленны, чем посвященные последующим книгам о Триродове<sup>1</sup>. Рецензентов поставила в тупик невозможность соотнести произведение с одной из существующих традиций и с жанром романа в целом<sup>2</sup>. В критике за текстом закрепилась репутация странного и сложного; количество откликов снизилось, а вопросы, поставленные в первых отзывах, стали повторяться. Так, библиографический указатель под редакцией К. Д. Муратовой фиксирует не более 10 рецензий, вскоре после публикации текста романа<sup>3</sup>. Впоследствии название трилогии используется в качестве метафоры всего творчества Сологуба (например, «"Творимое" творчество» А. Чеботаревской (1908), «Навыи чары мелкого беса» К. Чуковского (1910)) но критики уже не обращаются к нему как к художественному объекту.

В России в научном интересе к этому роману отчетливо выделяется волна конца 1990-х – начала 2000-х<sup>4</sup>. Схожую картину можно видеть и в отношении других романов и лирики писателя. Это объясняется во многом общим стремлением восстановить те исторические и литературные связи с дореволюционной культурой, которые в советское время не рассматривались

---

<sup>1</sup> Баран, Х. Федор Сологуб и критики: споры о «Навыих чарах» // Поэтика русской литературы начала XX века / пер. С. Г. Проскурина. М., 1993. С. 235.

<sup>2</sup> Мы склонны согласиться в этом с Бараном, так как в негативных рецензиях, составивших абсолютное большинство) подчеркивалась «странность» формы произведения: Баран, Х. Федор Сологуб и критики: споры о «Навыих чарах». С. 243.

<sup>3</sup> История русской литературы XIX века: Библиографический указатель / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкин. дом) / под ред. К. Д. Муратовой. М.; Л., 1962. С. 387–393.

<sup>4</sup> В зарубежном литературоведении интерес появляется несколько раньше. Так, в 1960-е гг. немецкий литературовед Й. Хольтхузен предпринимает попытку исследования истории текста ТЛ: Holthusen, J. Fedor Sologub's Roman-Trilogie. The Hague, 1960.

в официальном дискурсе. С конца 1990-х гг. выходят книги М. М. Павловой, посвященные историческим и автобиографическим аспектам творчества писателя («Неизданный Федор Сологуб. Стихи. Документы. Мемуары» (М., 1997), «Эротизм без берегов. Сборник статей и материалов» (М., 2004), «Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации» (М., 2010), «Федор Сологуб. Разыскания и материалы» (М., 2016) и др.); подготовленные ей комментарии к произведениям Сологуба становятся основой для последующих работ о писателе («Федор Сологуб. Мелкий бес» (СПб., 2004), «Новые материалы из поэтического архива Федора Сологуба. Первая рабочая тетрадь: Неизвестные стихотворения 1877–1890 гг.» (2009)).

При обращении к тексту нам действительно будет необходимо учитывать, что трилогия Сологуба имеет непростую текстологическую историю<sup>5</sup>. Произведение выходило в альманахе издательства «Шиповник» (Санкт-Петербург) в 1907–1912 гг. (первоначально общее название — «Навьи чары»). Первые три части («Творимая легенда», «Капли крови», «Королева Ортруда») издавались как части романа «Навьи чары». На обложке четвертой части «Дым и пепел» сведения о произведении как о части романа не значились. После разрыва Сологуба с издательством в 1912 г., текст публикуется в «Московском книгоиздательстве» и позднее в издательстве «Сирин».

Во второй редакции две первые части были объединены в одну («Капли крови»), общим названием романа из трех частей стало «Творимая легенда». Опубликован роман был в составе собрания сочинений (издательство «Сирин», Санкт-Петербург) в 1914–1915 гг. По наблюдениям текстологов во вторую редакцию были внесены правки: менее значимыми стали «мистические» мотивы, исключены эпизоды телесного наказания. При этом

---

<sup>5</sup> Подробнее об этом: *Сысоева, А. В.* История прижизненных изданий романа Федора Сологуба «Творимая легенда» // Русская литература. 2010. № 2. С. 61–68.

увеличилось количество правок цензора. Одной из причин этого была подготовка к изданию текста романа на немецком языке в Мюнхене<sup>6</sup>.

Текст второго издания («сиринского») считается последней редакцией. Именно он стал основным для издания 1991 г. с предисловием и комментарием А. И. Михайлова<sup>7</sup>. Кроме текста, подготовленного Михайловым, была попытка издания текста А. Дорофеевым (1992, содержала много ошибок, издана только первая часть). С опорой на издание Михайлова текст романа был подготовлен Т. Ф. Прокоповым для собрания сочинений (исправлены опечатки и ошибки)<sup>8</sup>. Специалист по текстологии романа Сологуба А. В. Сысоева считает более точным воспроизведением текста второй редакции издание, подготовленное А. Л. Соболевой<sup>9</sup>, так как там отсутствуют многие опечатки. Следуя этому выводу, мы также будем опираться на это издание.

Внимание к фигуре Сологуба в начале XXI в. удерживается в научной среде, однако затем, на наш взгляд, оно ослабевает. Безусловно время от времени появляются работы, посвященные творчеству Сологуба, но они не столь часты. Кажется, что этот период стал подготовкой для академического осмысления наследия писателя, о чем, например, можно судить по продолжающимся публикациям материалов о нем специалистами ИРЛИ РАН<sup>10</sup>.

Кроме того, мы можем указать и на некоторые постоянные темы, привлекающие внимание критиков и ученых. В исследованиях романа отчетливо выделяется несколько направлений. Большинство из них было

---

<sup>6</sup>Подробнее об этом: *Сысоева, А. В.* Роман Ф. Сологуба «Творимая легенда» (история текста и принципы издания): автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2011. С. 9.

<sup>7</sup>*Сологуб, Ф.* Творимая легенда / подг. и коммент. А. И. Михайлова. М., 1991.

<sup>8</sup>*Сологуб, Ф.* Творимая легенда // Сологуб Ф. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. / сост., примеч. Т. Ф. Прокопова. М., 2002.

<sup>9</sup>*Сологуб, Ф.* Творимая легенда / подг. А. Л. Соболева. М., 1991.

<sup>10</sup>Например: Федор Сологуб. Разыскания и материалы / под ред. М. М. Павловой. М., 2016.; *Сологуб, Ф.* Письма к Анастасии Чеботаревской / публ. А. В. Ларова // Неизданный Федор Сологуб / под. ред. М. М. Павловой, А. В. Лаврова. М., 1997. С. 303–370.; Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации. Сборник материалов Международной научной конференции / сост. М. Павлова. СПб., 2010.; *Павлова, М. М.* Процесс Оскара Уайльда и суд над Сашей Пыльниковым («Художники как жертвы» и жертвы художников) // Эротизм без берегов: сб. ст. М., 2004. С. 50–64.; *Мисникевич, Т. В.* Федор Сологуб, его поклонницы и корреспондентки // Эротизм без берегов: сб. ст. М., 2004. 341–391. и др.

обозначено еще в первых критических отзывах. Интервью 1912 г., которое Сологуб дал известному критику А. А. Измайлову<sup>11</sup>, можно считать своего рода обобщением первых реакций на роман<sup>12</sup>: рецензенты недоумевали, почему автор трилогии, изображая события, которым легко найти аналоги в недавней исторической действительности, переходит к описанию фантастического мира Объединенных Островов, почему в одном тексте сочетаются разные стили (прежде всего, имелось в виду «ироническое» повествование и «высокое»).

Если обратиться к уже обозначенным нами научным исследованиям ТЛ конца XX – начала XXI вв., то мы увидим, что, спустя столетие, литературоведы в основном продолжают разрабатывать те же проблемы, что ранее подняла критика. Вопросу принадлежности произведения Сологуба тому или иному стилю и течению посвящены кандидатские диссертации Н. И. Рублевой<sup>13</sup> (о неореализме в ТЛ) и Е. В. Киреевой<sup>14</sup> (предпринят лингвистический анализ ТЛ как произведения орнаментальной прозы). М. А. Львова проводит сопоставление признаков различных жанров в ТЛ с их историческими образцами<sup>15</sup>. Таким образом, к сегодняшнему дню написано несколько обстоятельных работ, ставящих вопрос о языке и стиле произведения в аспекте синхронии и диахронии соответственно.

Вопрос сочетания двух разных установок (на правдоподобие и фантастическое одновременно) рассматривается в работе Н. А. Глинкиной<sup>16</sup>. Надо заметить, что наиболее концептуально полной версией такого ракурса рассмотрения творчества Сологуба в прижизненной критике стала статья

---

<sup>11</sup> Измайлов, А. А. У Ф. К. Сологуба (Интервью) // Биржевые ведомости. 1912. № 13151. С. 5–7.

<sup>12</sup> Речь идет об отзывах, которые появились до выхода третьей части трилогии, однако последующие рецензии продолжали развивать заданные темы.

<sup>13</sup> Рублева, Н. И. «Творимая легенда» Федора Сологуба как явление русского неореализма : дис. ... канд. филол. наук: Вологда, 2002.

<sup>14</sup> Киреева, Е. В. Языковые средства и приемы построения трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» как произведения орнаментальной прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 2021.

<sup>15</sup> Львова, М. А. «Творимая легенда» Ф. Сологуба: Проблематика и поэтика: дисс. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2000.

<sup>16</sup> Глинкина, Н. А. Роман Ф. Сологуба «Творимая легенда» (Проблема художественного синтеза жизнеподобия и условности): дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2003.

А. Чеботаревской<sup>17</sup>. В ней выделяются основные установки писателя: пессимистическое отрицание, творчество как преобразующее начало, солипсическая теория.

В исследовании истории текста очень важными стали труды Х. Барана, М. М. Павловой, А. В. Сысоевой, на которые мы уже ссылались.

Представляется, что во многом эти линии изучения ТЛ близятся к завершению. Между тем существует и другой аспект наблюдений как над романом, так и в целом над творчеством писателя, который касается вопроса выраженных в его текстах эмоциональных состояний.

Исследование эмоций в прозе Сологуба до сегодняшнего дня не было специальной задачей. Однако уже самые ранние интерпретации произведений писателя связаны с обнаружением значимости эмоциональной сферы в его творчестве. Так, критики и литераторы стремились описать «строй души», видели в фигуре Сологуба воплощение «больной души века». Например, Н. Ф. Насимович (псевдоним Н. Чужак)<sup>18</sup>, как и многие другие критики этого времени, называл Сологуба писателем пессимистичным, изображающим ужас действительности и вместе с тем готовым описать фантастические картины идеального мира<sup>19</sup>. Показательно, что тексты Сологуба и его «больная душа века» интересовали и исследователей психиатрии того времени<sup>20</sup>.

В современном научном дискурсе анализ эмоциологии приобретает более отчетливый характер. Например, книга «Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников» автора важнейших работ по исследованию текстов и биографии писателя Павловой значима для нас не только как историографический труд, но и как свидетельство потребности в описании психологического портрета писателя, которая существует в научном (и,

---

<sup>17</sup> Чеботаревская, А. «Творимое» творчество // Сологуб Ф. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. М., 2002. С. 650–662.

<sup>18</sup> Чужак, Н. Литературный дневник // Голос Сибири. 1910. № 14. С. 3.

<sup>19</sup> Северный сфинкс О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки / сост. Ан. Чеботаревской. СПб., 2002.

<sup>20</sup> Так, известно о работе, где эмоциональный строй писателя изучается сквозь призму психиатрии: Карамзина-Арциховская, Е. О Ф. Сологубе как об одном из представителей психопатологического течения современной русской художественной литературы // Вестник психологии, криминальной антропологии и гипнотизма. 1908. Вып. 5. С. 223–244.

возможно, в культурном) поле. Так, одной из главных целей для исследователя стало воссоздание ускользающего (не только от читателя XXI в., но и от современников) образа писателя-человека. Подзаголовок книги отсылает к двум ипостасям автора — к писателю (псевдоним) и к личности (настоящая фамилия). Однако, как показывает Павлова, этот ракурс столь же интересен, сколь и проблематичен. Одной из главных трудностей стало намеренное сокрытие Сологубом интимных переписок, отказ от ведения дневника и написания автобиографии. Эта очевидная установка на создание образа писателя, о котором можно судить лишь по его произведениям, действительно вынуждает исследователей, описывая «эмоциональный строй» автора, опираться на созданные им художественные тексты.

Такой исследовательский принцип оправдан тем, что произведения Сологуба преломляют факты его биографии. Работа Павловой на многочисленных примерах показывает подобные аналогии, в которых художественные тексты часто служат источником информации о переживаниях, вызванных биографическими событиями.

При описании набора тем и мотивов у Сологуба, Павлова использует словосочетание «эмоциональный код»: в него, например, входит «Страх смерти и стремление к ней, болезненные галлюцинации, ощущение преждевременной усталости и признание бессилия и ужаса перед жизнью, бессмысленной и жестокой, почти сладострастное переживание страданий и унижений»<sup>21</sup>. Становление этого кода позволяет проследить процесс образования характерных для писателя тем и образов. По мысли Павловой, этот эмоциональный код, соединяющий «пафос “унылой гражданственности”» и декадентские мотивы, позволил ввести в русскую литературу новую эмоциональную индивидуальность<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Павлова, М. М. Писатель-Инспектор. С. 20.

<sup>22</sup>Приведем для ясности более пространную цитату: «Юношеская риторика и пафос “унылой гражданственности” (“потом и кровью народной написанные картины” и т. п.) сочетаются в этом фрагменте с элементами эмоциональной новизны, в которых угадывается будущий “декадентский профиль” автора. Страх смерти и стремление к ней, болезненные галлюцинации, ощущение преждевременной усталости и признание бессилия и ужаса перед жизнью, бессмысленной и жестокой, почти сладострастное переживание страданий и унижений — все это образует специфический эмоциональный “код”, который является



Другой ракурс этой темы представлен в монографии О. Сконечной «Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков»<sup>23</sup>. Исследователь на основе работ И. П. Смирнова о психоистории и трудов постструктуралистов (Жиля Делеза и Феликса Гваттари) выявляет в прозе русских символистов признаки параноидального мышления (герой устанавливает особые связи в окружающем мире, основанные на словесной игре и т.д.). Среди прочего выделяется свойственный художественному миру Сологуба страх, в параноидальной его версии — страх преследования.

Итак, до сих пор произведения Сологуба хотя и привлекали внимание исследователей в аспекте изучения эмоций, но специальный инструментарий (такой как эмоциология) к ним не применялся. В свою очередь в нашей работе в силу ее объема и специфических задач мы не намерены приблизиться с помощью анализа эмоций к биографическому образу писателя или реконструировать его художественное мышление в исторический психотип. Мы бы хотели, используя доступный инструментарий эмоциологии, на примере лишь одного значимого для самого Сологуба романа проследить разницу и / или сходство между языком, использованным им для выражения чувства страха, и самой структурой эмоции (или ее концепцией — какой она предстает в тексте трилогии).

Как уже было отмечено, другим важным направлением исследований творчества писателя (в особенности — ТЛ) стал анализ соотношения трилогии с различными литературными традициями. На данном этапе, как кажется, эта проблематика уже довольно хорошо изучена, однако разносторонний жанровый анализ романа не смог, как представляется, показать то особое, находящееся между различными общественными и литературными течениями, положение образов повествователя и лирического героя трилогии, которое, как правило, отмечается в исследованиях эмоционального строя

---

неотъемлемой приметой сологубовских текстов; его можно обнаружить в большинстве ранних набросков». (Павлова, М. М. Писатель-Инспектор. Там же.)

<sup>23</sup>Сконечная, О. Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М., 2015.

этого произведения<sup>24</sup>. Как представляется, и в этом плане, с точки зрения соотношения ТЛ с историко-литературным контекстом, изучение на материале трилогии такой ключевой для произведений писателя эмоции как страх может оказаться одним из выходов из сложившейся ситуации.

Таким образом, объектом нашего исследования станет роман-трилогия Сологуба «Творимая легенда», а **предметом** — способы репрезентации в ней эмоции страха. **Актуальность** исследования обусловлена, с одной стороны, привлечением современного методологического аппарата — эмоциологии — для изучения репрезентации чувств, а с другой — стремлением вписать такого рода исследование в историко-культурный контекст.

**Целью** работы стало: описание эмоции страха в романе-трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» в историко-культурном контексте. Для этого нам необходимо решить следующие **задачи**:

1. определить стратегии применения аппарата эмоциологии, отвечающие материалу и поставленной нами цели;
2. провести анализ репрезентации чувства страха в тексте романа-трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда»;
3. на основании релевантных для текста элементов репрезентации эмоции соотнести их с группами других текстов в синхроническом и диахроническом разрезах.

В соответствии с задачами исследования работа будет содержать введение, три главы и заключение. Первая глава «Виды репрезентации и функции эмоции страха в романе-трилогии Ф. Сологуба “Творимая легенда”» будет посвящена рефлексии над методологическим аппаратом (понятиям, алгоритмам), изучающим чувства; в этой части мы выберем или выработаем стратегии, отвечающие специфике анализируемого материала, затем осуществим подробный анализ текста ТЛ. Вторая глава «Язык страха и

---

<sup>24</sup> См., например: Павлова, М. М. Писатель-Инспектор.

концепция страха “Творимой легенды” в историческом контексте» будет посвящена сопоставлению обнаруженных при имманентном анализе текста репрезентаций страха с теми, что реализуются в других произведениях или направлениях.

## Глава 1. Виды репрезентации и функции эмоции страха в романе-трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда»

### *1.1. «Творимая легенда» в фокусе эмоциологии: понятийный аппарат и задачи исследования*

Для анализа материала под предложенным нами углом зрения необходим понятийный аппарат, позволяющий отражать специфику эмоции в тексте. Им станет, получивший в последние двадцать лет активное развитие подход (особенно в иностранной академической среде) — эмоциология. Его распространение объясняется, в частности, антропологическим поворотом в гуманитарных науках и интересом к аффективной сфере человеческого бытия и способах ее репрезентации.

Это междисциплинарный подход, который позволяет работать на границах гуманитарных и естественных дисциплин. Не случайно авторы наиболее влиятельных монографий даже композиционно строят свои работы таким образом, чтобы отразить два ракурса понимания эмоций. Так, универалистский взгляд на эмоцию основан на данных областей биологии и нейробиологии; он направлен на выявление повторяющихся на физиологическом уровне принципов порождения и воплощения эмоции. Нам же будет интересовать, прежде всего, «историческое» понимание эмоции. Исследователи-гуманитарии, разумеется, признают релевантность универалистского направления, однако считают, что необходимо изучать эмоции и как исторически изменчивую категорию; в основе этого ракурса лежит следующая установка: культурные тексты и институты, публичные образы чувствования, существующие в определенный период времени, задают представление о том, что и как может чувствовать человек<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Впервые подробно разработал такую позицию известный антрополог К. Гирц: *Гирц К. Интерпретация культур* / пер. с англ. О. В. Барсукова, А. А. Борзунов, Г. М. Дашевский, Е. М. Лазарева, В. Г. Николаев; послесл. А. Л. Елфимов; науч. ред. А. Л. Елфимов, А. В. Матешук. М., 2004.

Эмоциология, как мы упомянули, молодое направление, которое стремится выстроить свою генеалогию и показывает, что изучение чувств — обязательное условие для понимания исторических процессов. Поэтому мы можем найти попытки проследить становление направления со времен античной философии. Однако общепризнанным рубежом, обозначающим начало формирования эмоциологии как ракурса гуманитарного анализа, считается статья известного историка Л. Февра «Чувствительность и история: подходы к эмоциональной жизни прежних эпох»<sup>26</sup> (1941). Именно с этого времени эмоция стала рассматриваться на материале исторических документов, эго-документов, художественной литературы и других искусств. Целью этого подхода, по мысли Февра, должно быть заполнение лакуны в построении истории. Так, история чувств, изучаемая в синхронических разрезах, позволяет высветить исторические процессы и их причины под новым углом зрения. Февр оспаривает представление об эмоции как об исключительно субъективном переживании и указывает на то, что проявление эмоции вызывает у окружающих миметическое подражание.

Однако в 1940-х еще не возникло подхода, изучающего эмоции как категорию истории и культуры, они по-прежнему оставались предметом, главным образом, естественных и связанных с ними социальных наук. Термин «эмоциология» предложили К. Стернс и П. Стернс в статье «Эмоциология: проясняя историю эмоций и эмоциональные стандарты» («*Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards*», 1985)<sup>27</sup>. Стренсы считают, что эмоциология должна изучать прежде всего эмоциональные стандарты, которые задаются публичными практиками и регулируются нормами и запретами.

В настоящее время существуют две основные модели, обобщающие представление об историческом процессе с точки зрения развития эмоций:

---

<sup>26</sup> Февр, Л. Чувствительность и история // Февр Л. Бои за историю. М., 1991. 109–125.

<sup>27</sup> Stearns, P. N., Stearns, C.Z. *Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards* // *The American Historical Review*. 1985. Vol. 90. № 4. P. 813–836.

1) культура с течением времени изобретает все новые и новые способы контроля эмоций, в то же время роль рационального начала возрастает (Й. Хейзинга<sup>28</sup>, Февр, Н. Элиас<sup>29</sup>); 2) историк эмоций Б. Розенвейн на материале средневековых сообществ Европы показывает, что институты, осуществляющие контроль над эмоциями, во многом были более влиятельны в прошлом, чем в настоящем<sup>30</sup>.

В выбранном нами методологическом аппарате есть проблемные зоны, которые, однако, под определенным углом зрения могут быть полезными<sup>31</sup>. Одна из них — неустоявшийся терминологический аппарат. Обратимся к основным понятиям, которые будут важны для целей нашего исследования.

Уже Февр замечает, что значение слова «эмоция» изменчиво: «Так, в XVII веке оно означало главным образом некую восприимчивость человека ко впечатлениям морального порядка <...>. В XVIII веке слово это стало означать особую манеру переживания чувств — чувств сострадания, печали»<sup>32</sup>.

Итак, определение предмета эмоциологии само в некоторой степени исторически подвижно. При этом надо помнить, что эта терминологическая подвижность не является отличительной чертой эмоциологии, но присуща всем гуманитарным наукам. Впервые развернуто это показал основатель истории понятий как отдельного научного направления немецкий историк Р. Козеллек<sup>33</sup>. В отечественной традиции схожий взгляд реализуется в «терминах движения» А. В. Михайлова, обосновывающего необходимость

---

<sup>28</sup> Хейзинга, Й. Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М., 1988.

<sup>29</sup> Элиас, Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования: в 2 т. М., СПб., 2001.

<sup>30</sup> Нам представляется, что понимание истории эмоций на основе этих двух полюсов само является исторически обусловленным. Своего пика представление о том, что эмоция противопоставлена рациональному началу достигло в философии Просвещения (Б. Спиноза, Г. Лейбниц, Р. Декарт, а также виднейшие философы XVIII в.).

<sup>31</sup> Историк эмоций Я. Плампер считает, что сочетание в анализе понятий разных концепций истории эмоций вполне закономерно и не будет препятствием для исследователя. На этом принципе построено рассмотрение существующих концепций истории эмоций в его монографии: *Плампер, Я. История эмоций / пер. с англ. К. Левинсона. М., 2018.*

<sup>32</sup> Февр Л. Чувствительность и история. С. 109–110.

<sup>33</sup> Подробнее см. одну из работ Р. Козеллека. Например: *Козеллек, Р. Социальная история и история понятий // Исторические понятия и политические идеи в России XVI–XX века. М., 2006. С. 31–52.*

возврата к значениям понятий прошлого для того, чтобы встать на позицию прошедшей эпохи<sup>34</sup>.

Укажем также, следуя принципу Л. Февра, что в интересующий нас период, категория эмоции присутствует в сознании современников<sup>35</sup>. Среди словарей, издаваемых и переиздаваемых в начале XX в., мы находим краткое определение эмоции в словаре иностранных слов русского языка Н. А. Дубровского (1914): «эмоция (филос.) — душевное движение, чувство, переживание»<sup>36</sup> и «эмоциональный (филос.) — относящийся к области душевных движений, чувствований»<sup>37</sup>. Категорией эмоции в самом общем виде в значении чувства пользуется и Ф. Сологуб в интервью о театре (и отчасти кинематографе) (1913): «Кинематограф подымает в массе интерес к искусству и в конечном итоге приблизит массу к театру. <...> Кинематограф вытягивает человека в *область зрительных эмоций* (здесь и далее курсив мой — М. Р.), и бояться вреда от кинематографа ни в коем случае не приходится. Во всем том, что отражает искания демократии, есть польза»<sup>38</sup>.

Если же мы обратимся к современным работам влиятельных современных историков эмоций Я. Плампера, Р. Боддиса и Б. Розенвейн, то в них эмоция предстает, по определению историка и философа Ф. В. Николаи, «метакатегорией»:

Именно эмоции, понимаемые в широком смысле — как комплекс аффектов, ощущений, телесных габитусов, ценностных установок и рационально осознанных интересов, становятся сегодня метакатегорией, объединяющей разные фрагменты истории культуры и стратегии их репрезентации. Подобная позиция предполагает единство когнитивно-эмоционально-телесной сферы: телесные сигналы носят

---

<sup>34</sup> Об этом см.: Михайлов, А. В. Диалектика литературной эпохи // Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М., 1997. С. 13–43.

<sup>35</sup> Для обнаружения того, что именно в рассматриваемый период понимается под эмоцией (и эмоцией страха) нам необходим анализ различных источников, который будет осуществлен во второй главе, однако на самом первом этапе нам важно указать на существование этой категории на лексическом уровне.

<sup>36</sup> Полный толковый словарь всех общеупотребительных иностранных слов, вошедших в русский язык, с указанием корней / сост. Н. А. Дубровский. М., 1914. С. 752.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Сержинов, М. Беседа с Ф. Сологубом // Голос Юга. 1913. № 282. С. 22.

универсальный характер, но получают специфическое эмоциональное или культурное наименование лишь после процедуры оценки (приписывания значения)<sup>39</sup>.

Чтобы в дальнейшем определить, какие из этих элементов эмоции актуальны для художественного мира Сологуба, обратимся к составляющим предложенной исследователями модели — аффектам, ощущениям, устойчивым телесным практикам (в данной работе нас будут интересовать жесты), ценностям, отрефлексированным интересам (установкам). Для анализа этих элементов в художественном тексте необходимо рассмотреть разработанные учеными понятия.

Историк и антрополог У. Рэдди в книге «Навигация чувств: границы истории эмоций» («The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions»)<sup>40</sup> предложил на основе теории речевых актов философа языка Дж. Остина выделять «эмотивы» — речевые высказывания, в которых выражается эмоция говорящего («я рад», «мне грустно»). Рэдди подчеркивает, что само использование эмотивов влияет на внетекстовую реальность<sup>41</sup>.

Эмоциональный режим — это набор эмотивов, связанных с ними практик и ритуалов, которые носят характер «нормативных» в определенный исторический период. Рэдди выделяет строгие эмоциональные режимы, где контроль над проявлениями чувств регулярно осуществляется с помощью санкций, и те, что осуществляют контроль только по отношению к небольшому кругу ситуаций. В периоды конфликтного сосуществования многих эмоциональных режимов или одного строгого эмоционального режима приобретают особую значимость «эмоциональные убежища». Рэдди приводит в качестве примера эмоциональных убежищ салоны, масонские ложи, представление о романтической любви во время абсолютистской монархии во Франции второй половины XVII — начала XVIII вв.

---

<sup>39</sup>Николаи, Ф. История эмоций: три версии // НЛО. 2019. Т. 2. № 156. [Электронный архив]. URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/156\\_nlo\\_2\\_2019/article/20912/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/156_nlo_2_2019/article/20912/) (Дата обращения 19.12.2021).

<sup>40</sup>Reddy, W. The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions. Cambridge, 2001.

<sup>41</sup> Так комментирует это Плампер: «"Мне грустно" — это отчасти описание состояния, отчасти же интенсификация одного из нескольких чувств (и, за счет этого, всегда ослабление или модификация других чувств)» (Плампер, Я. История эмоций. С. 409.)



Однако анализ эмоций, по мнению многих исследований, не может сосредоточиться лишь на языковом плане — эмотивах, так как эмоция реализована не только на лингвистическом уровне. Историк и литературовед А. Л. Зорин, автор важных для истории эмоций трудов, считает, что при всей неоднозначности отождествления внешнего и внутреннего в качестве знака внутреннего переживания могут быть рассмотрены *слово, жест и поступок*. Таким образом, «между переживаемым событием, ценностным миром переживающего индивида и самим переживанием с характерными для него типами ”кодировок”, “оценок” и “готовности к действию” возникает гибкая и все же относительно устойчивая система взаимосвязей»<sup>42</sup>.

Другим важным шагом в разработке исследовательской оптики эмоциологии стали работы авторитетного медиевиста Б. Розенвейн, которая ввела понятие «эмоциональные сообщества»<sup>43</sup>. В какой-то мере они сравнимы с понятием социальных групп, с той существенной разницей, что в фокусе исследований таких групп будут эмоциональные связи, стратегии их выстраивания, набор доминирующих эмоций и их реализация. Нам кажется, что стратегии, предложенные Розенвейн для изучения сообществ, будут полезны нам и в качестве общих принципов анализа: 1. анализировать слова, выражающие эмоции в контексте эпохи (не в современных значениях); 2. эксплицировать теорию чувств данного сообщества; 3. выявить частотность употребления развертывания чувств (сценарии чувств); 4. учесть, что эмоция и способ ее проявления может быть частью определенного жанра<sup>44</sup>.

Взгляд на эмоцию как на социально обусловленное явление (такой взгляд очевиден у Розенвейн) приобретает все более широкий отклик у исследователей. Историк идей К. Юханнисонн, обращаясь к понятию британского социолога культуры Р. Уильямса, объясняет структуру чувства следующим образом:

---

<sup>42</sup> Зорин, А. Л. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX вв. М., 2016. С. 35.

<sup>43</sup> Rosenwein, B. Emotional Communities in the Early Middle Ages. NY, 2007.

<sup>44</sup> Rosenwein, B. Problems and Methods in the History of Emotions // Passions in Context: Journal of the History and Philosophy of the Emotions. Vol. 1. 2010. P. 2–32.

это социальный опыт, который лишь кажется индивидуальным и личным, но на деле имеет определенные общие свойства. В каждый исторический период есть модели чувств и настроений, которые лучше других отражают то, что характерно для индивида и группы<sup>45</sup>.

Исследователь считает, что кроме функции отнесения индивида к группе, маркеры чувства выполняют также и риторическую функцию в публичной речи (воздействие или демонстрация собственной включенности в переживаемое обществом).

Мы также будем отталкиваться от представления об эмоции как о связанной с социальной жизнью категорией, однако наше литературоведческое исследование отталкивается от анализа конкретного текста и лишь затем рассматривает его во взаимосвязи с социальными и культурными явлениями, поэтому понятие «структура чувства» будет употреблено нами в первой главе для обозначения повторяющихся в тексте романа элементов в определенной последовательности.

Давая обобщенную характеристику эмоции, изучаемой на материале текстов культуры, мы воспользуемся высказыванием еще одного крупного исследователя истории чувств Р. Боддиса:

1) Emotions are changed over time: that is to say, emotions are as much the subject of historical enquiry as anything else; 2) Emotions are not merely the effect of historical circumstances, expressed in the aftermath of events, but are active causes of events and richly enhance historiographical theories of causation; 3) Emotions are at the center of historical human being, considered as biocultural entity that is characterized as a worlded bodies; 4) Emotions are at the center of history of morality, for it is become increasingly unlikely that any account of human virtue, morals or ethics can be devoid of an analysis of its emotional context» [1] Эмоции исторически изменчивы: это значит, что эмоция может быть таким же предметом изучения истории, как и любое другое явление; 2) Эмоции это не только следствия исторических обстоятельств, представленных последствиями событий, но причины событий, заметно влияющие на исторические теории каузальности; 3) Эмоция — это центр исторического существа человека, который рассматривается как биокультурная сущность, которая может быть названа

---

<sup>45</sup> Юханнисон, К. История меланхолии. М., 2011. С. 10.

мировыми телами; 4) Эмоция — это ядро истории морали, поэтому анализ добродетели, морали и этики становится все более неудовлетворительным без эмоционального контекста]<sup>46</sup>.

Боддис, предлагая использовать историю чувств в исследованиях морали, указывает на такую составляющую эмоции как оценочность и соотнесенность с моральными категориями изучаемого общества. Нам кажется полезным различать в эмоции как аффект (непосредственную реакцию на внешний раздражитель, проявляющуюся на телесном уровне)<sup>47</sup>, так и элемент оценки, соотнесения с действующими нормами. Обобщая работы по эмоциологии Плампера, Боддиса и Розенвейн, Николаи пишет: «Анализ истории эмоций для Боддиса (как и для Плампера, Редди и многих других представителей этого направления) — не просто построение новых теорий, а проработка современных комплексов взаимосвязи аффектов — эмоций — суждений и трансформация существующих эмотивов, нормативных форм выражения, рамок их восприятия и механизмов трансляции»<sup>48</sup>.

Изучение истории эмоций в России также представляется ученым перспективным направлением. Так, филолог И. Виноцкий считает, что:

дело не только в богатстве материала и достойной научной родословной (классические труды Ключевского, Веселовского, Кожевникова, Флоровского, Станиславского, Выготского, Эйзенштейна, Лидии Гинзбург, Гуревича, Лотмана и других авторов, писавших о культурном значении и ”сделанности” эмоций), но и в методологической и своего рода психологической совместимости (недоверие к абстрактным теориям, интерес к индивидуальному опыту и историзм)<sup>49</sup>.

В конкретных исследованиях эмоций на материале русской культуры можно выделить в очень общем виде несколько исследовательских установок. Для этого обратимся к коллективным монографиям «Российская империя

---

<sup>46</sup> Boddice, R. The History of Emotions. Manchester, 2018. P. 2.

<sup>47</sup> В современной литературе под аффектом часто понимается «телесное, довербальное, бессознательное эмоциональное переживание» (Плампер, Я. История эмоций. С. 22.).

<sup>48</sup> Николаи, Ф. История эмоций: три версии // НЛО. 2019. № 156. [Электронный архив]. URL: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/156\\_nlo\\_2\\_2019/article/20912/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/156_nlo_2_2019/article/20912/) (Дата обращения: 19.12.2021).

<sup>49</sup> Виноцкий, И. Заговор чувств, или Русская история на «эмоциональном повороте» (обзор работ по истории эмоций) // НЛО. № 117. 2012. [Электронный архив]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/117/v35.html> (Дата обращения 20.11.2021).

чувств: Подходы к культурной истории эмоций»<sup>50</sup> (2010) и «Интерпретация эмоций в России и Восточной Европе» («*Interpreting Emotions in Russia and Eastern Europe*», 2011)<sup>51</sup>.

Материалом для изучения здесь обычно становятся тексты (художественные и публицистические) или исторические события, с помощью которых можно или показать эмоциональный строй значимого сообщества или сдвиги, так или иначе связанные с социальными изменениями. Например, Веницкий в статье «Царица превыспренных мыслей: Культ меланхолии в русском сентиментализме», выделяя меланхолию в качестве ведущего чувства русского сентиментализма, показывает его отличия по отношению к европейским изводам этого направления. На материале литературы интересным примером анализа отдельной эмоции становится статья О. Матич «Поэтика отращения в “Петербурге” Андрея Белого».

Другой путь построения истории чувств — анализ конкретной биографии, в которой реализуются литературные, социальные модели чувствования или которая сама становится такой моделью. Эту установку мы находим, например, в статье, А. Оберлейндер «Стыд и современные субъективности: изнасилование Елизаветы Черемновой». Развернутыми анализами этого типа стали монографии Веницкого о В. А. Жуковском (2015)<sup>52</sup> и Зорина о А. И. Тургеневе (2016)<sup>53</sup>.

Первый подход — исследование отдельных чувств иногда вызывает у историков эмоций вопросы. Он может возвращать ученых к построениям П. Экмана, в которых нивелируется исторический и культурный характер эмоций.

Однако исследование отдельных эмоций, которые «хорошо видимы» для культуры, продуктивно, как мы отмечали, и для выявления эмоциональных доминант конкретного произведения, и для определения

---

<sup>50</sup> Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций: сб. ст. М., 2010.

<sup>51</sup> *Interpreting Emotions in Russia and Eastern Europe* / Eds. M. D. Steinberg, V. Sobol. DeKalb, 2011.

<sup>52</sup> *Vinitsky, I. Vasily Zhukovsky's Romanticism and the Emotional History of Russia*. Evanston, 2015.

<sup>53</sup> *Зорин, А. Л. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX вв.* М., 2016.

особенностей и связей между литературными направлениями, которые при другом анализе не обнаруживаются. К таким эмоциям относится и страх: чувство страха эксплицируется в большом количестве произведений искусства, публицистических и философских текстах, и, как следствие, становится предметом изучения в исследовательской литературе. При этом эмоция страха служит объектом изучения в универалистском подходе, так как некоторые физиологические реакции напуганного человека могут быть точно измерены. Сейчас в естественных науках выделяется, например, быстрый и короткий путь появления страха.

При всей универсальности этой эмоции предмет, который вызывает страх, как и способ его выражения исторически изменчив. Так, в монографии Джоан Бурк (Bourke)<sup>54</sup> показано, насколько подвижным может быть объект страха, если материал исследования охватывает хронологически большой промежуток времени (у Бурк это XIX–XX вв.). Такое описание изменчивости объекта страха может быть продуктивным и на материале одного типа культуры. Достаточно указать на известные исследования Ж. Делюмо, в которых выявляются основные страхи в сознании человека эпохи Возрождения: море, ночь, чума и др.<sup>55</sup>

Кроме устойчивой направленности на объект, в нарративах о страхе есть и другая закономерность: чаще всего он изображается через описание телесных реакций, которые в свою очередь также оказываются культурно-обусловленными. Плампер приводит такой пример изменчивости представления о страхе: воины племени маори в Новой Зеландии до второй половины XIX в. считали, что страх зарождается вовне тела и уже затем, проникая в него, вызывает у человека дрожь<sup>56</sup>.

Представление об этапах и видах страха также подвижно. Показательной в этом аспекте становится, например, статья М. Неклюдовой<sup>57</sup>,

---

<sup>54</sup> Bourke, J. *Fear: A Cultural History*. Virago, 2005.

<sup>55</sup> Делюмо, Ж. *Ужасы на Западе* / пер. Н. Епифанцевой. М., 1994.

<sup>56</sup> Плампер, Я. *История эмоций*. С. 10.

<sup>57</sup> Неклюдова, М. «Ужасное ослепление» и его последствия: к типологии страхов раннего Нового времени // НЛО. № 2. 2020. [Электронный архив]. URL:

в которой историк культуры на примере двух текстов французских авторов конца первой половины XVII в. показывает, что в языке этого времени не выработано понятий для описания мгновенного испуга, аффекта; в культуре существует только представление о страхе длящемся и направленном на будущее. Обращаясь к первому уровню описания страха — языковому (в т. ч. закрепленному в словарях), мы обнаруживаем, что в русской культуре начала XX в. в понятии страха присутствует и элемент испуга (аффекта) и ожидания будущей опасности. В словаре Даля находим: «СТРАХ м. страсть, боязнь, робость, сильное опасенье, тревожное состоянье души от испуга, от грозящего или воображаемого бедствия»<sup>58</sup>.

Таким образом, страх представляется одновременно очень распространенной категорией и вместе с тем размытой. Само понятие в зависимости от сообщества или культуры, в которой оно употребляется может включать в себя разные значения (испуг не мыслится как составляющая страха на примере исследования Неклюдовой). Более того, в некоторых культурах страх представлен несколькими понятиями, которые акцентируют его разные признаки (или он распадается на отдельные эмоции). Например, в английском языке мы наблюдаем различие «fear», «terror» и «horror». В. Э. Вацуро обращает внимание на то, что это разделение легло в основу двух разных стратегий создания атмосферы страха в готическом романе<sup>59</sup>: terror возникает у зрителя от предчувствия страшного, horror — от созерцания пугающих сцен. Первый стал инструментом для писателей сентиментальной готики, второй — для френетической готики.

Тем не менее, страх становится предметом гуманитарной науки, вокруг него сформировалось поле исследований (почти все они выполнены зарубежными учеными). Благодаря обзору этого направления Николаи и

---

[https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/162\\_nlo\\_2\\_2020/article/22075/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/162_nlo_2_2020/article/22075/) (Дата обращения 19.12.2021).

<sup>58</sup> Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля: в 4 т. Т. 4 / под ред. И. А. Бодуэна-де-Куртенэ. СПб.; М., 1910.

<sup>59</sup> Вацуро, В. Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 107–108.

О. В. Воробьевой<sup>60</sup> мы можем не углубляться в подробный анализ отдельных работ о страхе, указать на основные направления и проблемные области подобных исследований. Авторы статьи рассматривают работы, в которых эмоция (и в частности, эмоция страха) предстает как «культурно-историческая переменная», которая существует «в сложных зазорах между природным и культурным, сознательным и бессознательным, коллективным и индивидуальным»<sup>61</sup>). Одна из универсальных функций страха — контроль и сдерживание, поэтому ученые часто анализируют властный дискурс современности, а также тоталитарных режимов XX в. Однако мы должны заметить, что в разные периоды выделяются отличные друг от друга модели страха<sup>62</sup> в обществе, и, уделяя внимание преимущественно более позднему материалу, мы упускаем из вида процесс его формирования, предпосылки и нереализованные возможности. Другой проблемой становится повышенное внимание к одной из сторон чувства страха: или к аффекту или к отрефлексированному ощущению. Так, направления, которые претендуют на критику дискурса безопасности в современном мире, не могут ее осуществить в целостности. Последняя проблема подобных исследований — предпочтение одного из представлений об эмоции страха (или универсалистской или исторической). До сих пор попытки перешагнуть границы дисциплин преимущественно предпринимаются между областями гуманитарной сферы. Так, в сборнике «Языки страха: женские и мужские стратегии поведения» под одной обложкой обсуждаются возможности говорить о страхе с помощью

---

<sup>60</sup> Воробьева, О. В., Николаи, Ф. В. Культурная история страха: эмоции, аффекты и дискурсы безопасности // Диалог со временем. 2017. Вып. 61. С. 262–272.

<sup>61</sup> Там же. С. 262.

<sup>62</sup> Например, «Если Запад второй половины XX в. можно назвать “обществом риска” в смысле У. Бека, то сегодня неоконсервативная политика страха вышла на новый уровень: манипулируя рисками (в равной степени создавая и контролируя преступность внутри государства и терроризм за его пределами), она полностью подчинила сферу социального воображаемого с его приоритетом визуальных образов вместо логоцентризма модерна. Сколл называет эту новую модель социального управления фракталом – границы общества в целом здесь совпадают с индивидуальными точками (социальным воображением граждан) и поддерживаются именно на уровне эмоций». (Там же).

инструментов антропологии, литературоведения, психоанализа, художественной литературы<sup>63</sup>.

Схожие проблемы мы находим в дискуссиях ученых, изучающих боль; ее исследование, также как и анализ страха, ближе других направлений истории эмоции подходит к границе естественнонаучного знания. Схожесть двух тем мы видим и в связи эмоциональных состояний с нарративами о теле<sup>64</sup>. Филолог И. Кобылин, анализируя наиболее значительные труды о боли современных авторов, замечает, что исследования разной проблематики приходят к выводу об устойчивости телесных метафор для описания боли<sup>65</sup>. Как следствие изменение представления о теле ведет за собой и изменение образа боли. Язык боли также отражает и другие сдвиги: во внешнем мире (например, технологические изменения «боль часто изображалась ... как железнодорожная авария»<sup>66</sup>) и в мировоззрении («поскольку все меньше людей верят в загробную жизнь, боль становится имманентным “абсолютным врагом”. С таким врагом не ведут переговоры о дальнейшем сосуществовании — его уничтожают»<sup>67</sup>). Нам также кажется, что мнение о том, что физическое страдание создает образ человека о самом себе (например, в книге Дж. Брук «История боли: от молитвы к обезболивающим» («The Story of Pain: From Prayer to Painkillers»)) будет важным и для такой «телесной» эмоции как страх.

Чтобы определить, какие элементы текстовой реальности мы относим к знакам страха, попытаемся найти его универсальный признак. Определение страха в культурных исследованиях, как мы показали, обычно основывается на описании его направленности на определенный объект. Нам, кажется разумным сравнить этот повторяющийся тезис с определением

---

<sup>63</sup> Языки страха: женские и мужские стратегии поведения / под ред. Н. М. Герасимовой, Е. Л. Мадлевской. СПб., 2004.

<sup>64</sup> Все известные нам словарные статьи (на материале речевого и литературного материала) приводят примеры употребления слова «страх» в непосредственной близости к описаниям телесных ощущений.

<sup>65</sup> Кобылин, И. История боли: аффект, языковые игры и био политика страдания // НЛЮ. 2017. Т. 3. № 145. [Электронный архив]. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2017/3/istoriya-boli-affekt-yazykovye-igry-i-bio-politika-stradaniya.html> (Дата обращения 19.12.2021).

<sup>66</sup> Там же.

<sup>67</sup> Там же.



существующим, например, в психологии: «Страх — эмоция, возникающая в ситуациях угрозы биологическому или социальному существованию индивида и направленная на источник действительной или воображаемой опасности»<sup>68</sup>. Это определение в свою очередь можно сравнить с теми, что даются в медицинских словарях или авторских исследованиях по нейробиологии. Их схожей чертой будет представление о реальной или воображаемой угрозе, которая существует в сознании реципиента.

Нам кажется, что именно направленность сознания на опасность может стать основным признаком для отбора нашего материала, так как этот признак эмоции страха объединяет его социальные, естественные, культурные определения. Еще одним преимуществом этого признака становится то, что он является общим и для аффективной составляющей страха и для его продолжительной стадии. Для удобства использования этого представления в гуманитарном дискурсе можно осмыслить его в терминологии Э. Гуссерля. Таким образом, страх будет рассматриваться как направленность сознания на явление этого же сознания (не ставится вопрос о реальности и иллюзорности опасности), которое воспринимается в качестве угрозы. Установление такой направленности в художественном тексте потребует обращения к категориям нарратологии.

Заметим, что, на наш взгляд, для целей этого исследования не столь важна разница между страхом и тревогой. В психологии иногда выделяется тревога, которая в отличие от страха не направлена на определенный предмет, но в культурных исследованиях четкая граница между этими понятиями не столь востребована<sup>69</sup>.

Итак, как известно, начало XX в. стало периодом социальных и культурных сдвигов. Это время характеризуется многообразием эмоциональной жизни в нескольких аспектах. Так, в науке появляются новые

---

<sup>68</sup> Психология. Словарь / Под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. М., 1990. С. 305.

<sup>69</sup> Подробнее об этом: Fear and Anxiety: Overlaps and Dissociations // Handbook of emotions / edited by Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones, Lisa Feldman Barrett. NY: The Guilford Press, 2008. P. 709–730.

теории, раскрывающие физиологические стороны восприятия окружающего (работы И. П. Павлова о рефлексах, идеи К. Ланге об аффектах и др.), в искусстве возникают новые стратегии изображения эмоции (К. С. Станиславский, Вс. Мейерхольд, позже — С. М. Эйзенштейн, Л. В. Кулешов), идут споры об эмоциональном влиянии произведений (в большинстве сообществ писателей и критиков). Отдельной темой эмоционального осмысления становятся исторические события. В этой динамичной картине нам известно далеко не о всех основных векторах развития эмоциональной жизни. Исследователями уже выявлены многие жанровые и исторические закономерности развития литературы этого времени, в то время как определение направлений эмоциональной жизни поможет обнаружить новые общности или, напротив, различия сообществ.

Анализ эмоции страха в контексте начала XX в. может служить одним из главных способов восполнения лакун и понимания причин развития исторического процесса, так как именно страх участвует в построении образов ценности и антиценности, нормативного и нового. Это будет способствовать и более полному пониманию истории второй половины XX в., которая так часто исследуется в аспекте чувства страха. Основными элементами модели эмоции страха, как мы указывали, могут быть: объект страха, его фазы, способ локализации. Все эти элементы передаются специфическими знаками. Таким образом, описание языка или языков страха эпохи поможет в построении истории эмоций данной культуры.

Материал, который мы выбрали для анализа имеет как очевидные преимущества, так и недостатки. Начнем с последних: трилогия «Творимая легенда» не стала знаковым текстом эпохи, и для современников Сологуба не приобрела такого веса, как роман «Мелкий бес». При первой публикации трилогия получила репутацию «порнографического», а не «пугающего» текста. Баран связывает это с контекстом появления произведения: в тот же год вышли «Крылья» М. Кузмина, «Санин» М. Арцыбашева, «Тридцать три

урода» Л. Зиновьевой-Аннибал, малая проза А. Каменского<sup>70</sup>. Критики увидели в этих произведениях новый этап раскрепощения русской литературы и включили в этот набор текстов и новый роман Сологуба. Отчасти от этого фокус нашего внимания не столь часто будут попадать отзывы на произведение писателя (однако мы не пренебрегаем миметической природой нарративов, описывающих эмоцию), а сосредоточимся на страхе как предмете изображения.

В то же время наш материал очень ценен в аспекте проблематики эмоций. Сологуб — писатель, чье творчество отражает разнонаправленные тенденции этого времени (стилистические, тематические, жанровые); «Творимая легенда» в определенном смысле стала итоговым проектом Сологуба — текст полон отсылок к прозе и поэзии автора, в нем больше, чем в других его произведениях отражена его концепция жизнотворчества. Наконец, воплощение в трилогии «принципа жизнотворчества», который обсуждался современной ему критикой и позднее исследовательской литературой, говорит об ориентированности текста на современность (и выражения к ней отношения). Кроме того, как мы увидим, в биографии Сологуба есть следы интереса к проблеме эмоции и аффекта.

## *1.2. Эмоция страха в «Творимой легенде»: имманентный анализ*

В этой части работы нас будут, прежде всего, интересовать способы репрезентации эмоции в тексте. Для этого мы определим, есть ли в изображении страха в ТЛ повторяющиеся элементы (другими словами, связаны ли с эмоцией страха повторяющиеся мотивы, образы, события, персонажи), существуют ли в произведении устойчивые модели развертывания чувства страха (т.е. есть ли последовательность фаз страха), и чему они служат. Таким образом, эта часть работы будет направлена на фиксирование репрезентаций страха и установление имманентных связей

---

<sup>70</sup> Баран, Х. Федор Сологуб и критики: споры о «Навях чарах». С. 253.

между ними; введение полученных результатов в культурно-исторический контекст предполагается во второй главе.

Несмотря на то, что мы рассматриваем ТЛ как целое, мы будем учитывать, что три ее части имеют хронологически различные рамки создания, поэтому закономерным будет их отдельное рассмотрение. Кроме того, забегаая вперед, скажем, что при последовательном анализе выяснилось: 1) в каждой книге в репрезентации страха на первый план выходят различные уровни художественного мира 2) от первой части к третьей видна некоторая эволюция отношений «персонаж — эмоция страха». В связи с этим нам кажется оправданной логика представления результатов, подчиненная этим особенностям материала (первая, вторая, затем — третья книги). Укажем также, что иногда приходится рассматривать разные типы фрагментов текста в различной логике (как группу с общими чертами или как отдельно взятые эпизоды).

Перед тем, как мы перейдем к анализу текста кратко опишем основные сюжетные линии ТЛ. В первой книге разворачивается история семьи Рамеевых (отец и две дочери — Елисавета и Елена). В старшую сестру Елисавету влюблен родственник Рамеева студент Петр Матов, однако Елисавета увлечена новым соседом химиком Григорием Триродовым, который, овдовев, вместе со своим маленьким сыном Киршей поселился в созданной им «колонии», где силами местных учительниц воспитываются дети. Усадьба персонажа овеяна тайной; гостей пугают живущие в доме «тихие дети», которые, как намекает повествователь, пребывают между состоянием смерти и воскрешения. Перед читателем выстраивается галерея персонажей, посещающих дом Триродова: шантажист Остров, князь Эммануил Осипович Давидов (образ Христа), герой «Мелкого беса», ставший вице-губернатором, Передонов и др. События разворачиваются на фоне волнений в городе: революционных собраний, в которых принимают участие Елисавета и Триродов, разгонов демонстрантов казаками, обысков, бытовых сцен и т.д. К «мистическому» пласту мотивов кроме тайны прошлого Триродова и «тихий

детей» относятся сны героев и встреча Триродова и Кирши с мертвецами на кладбище.

Во второй части действие переносится в сказочную страну Объединенных Островов, где царствует королева Ортруда (двойник Елисаветы на персонажном уровне). В годы ее правления появляются признаки близкого конца мира, которые сосредотачиваются преимущественно в образе дымящегося вулкана. Во второй части также разворачиваются два любовных сюжета. Ортруда узнает о неверности мужа принца Танкреда (вводятся линии с его любовницами Маргаритой Камаи, Альдонсой, Имогеной). Ревность заставляет ее обдумывать, а иногда и исполнять планы мести соперницам. Сама королева влюблена и / или близка к секретарю Карлу Реймерсу, пажу Астольфу, своей постоянной спутнице Афре. Все ее возлюбленные умирают (в случае Афры — ложная смерть). Королева, желая заговорить все нарастающее бурление вулкана, прибывает на остров и погибает от извержения со всеми своими спутниками.

В третьей книге повествование вновь переносится в Россию. Григорий Триродов продолжает принимать гостей в своем имении и, наконец, на вечере у себя в усадьбе превращает маркиза Телятникова (героя обладающего чертами вампира) в песок. Триродов и все его близкие спасаются от пожара в усадьбе на стеклянном шаре-корабле, который доставит их в королевство Объединенных Островов. Там герой становится верховным правителем.

Выявляя репрезентации эмоции страха в трилогии, необходимо указать на специфику модели сологубовского мира. В самых общих чертах напомним, что понимается под символистской картиной мира, с которой соприкасается поэтика писателя.

Система символистского романа наследует традиции классического русского романа и одновременно изменяет ее. В связи с этим символистский роман ученые обычно называют модификацией, а не отдельным жанром. В качестве главных отличий символистского романа литературоведы отмечают значимость для его поэтики категорий символа и мифа. З. Г. Минц в ставшей

классической статье «О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов»<sup>71</sup> полагает, что ориентация символистского романа на миф определяется представлением о красоте как о глубинной сущности мира (панэстетизм). Исследователь подчеркивает, что в «неомифологических» текстах планом выражения становится современность («Мелкий бес» Ф. Сологуба, «Серебряный голубь», «Петербург» А. Белого) или история (романы Д. С. Мережковского), а планом содержания — соотнесение мифа с изображаемым, поэтому у мифа появляется функция «кода». К мифу отсылают цитаты, аллюзии и реминисценции на различные тексты культуры.

В отличие от романтиков символисты создают в произведениях не «двоемирие», а «многомирие», отсюда интерес к символу, который допускает множество точек зрения на мир. С. П. Ильев в монографии «Русский символистский роман» выделяет такие свойства символа, как дематериальность, универсальность и многозначность, несводимость к образу<sup>72</sup>. При этом пространство произведения предстает как пространство ритуала, мистерии; образы обретают онтологические смыслы, так как в символистских романах реализуется принцип соответствий: «За шаблоном внешних жестов и действий угадывается однотипная мистерия бытия»<sup>73</sup>.

С помощью композиции в ТЛ проводится граница между двумя мирами: миром русского города (первая и третья книги) и сказочным миром Объединенных Островов. Кажется, что справедливым будет условно представить первый из них знаком плана выражения, а второй — плана содержания; безусловно такое разделение видно не только на композиционном уровне, но и на уровне повествования<sup>74</sup>, в персонажном поле также существуют отношения подобия (самое заметное из них «Елисавета —

---

<sup>71</sup> Минц, З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: в 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 59–96.

<sup>72</sup> Ильев, С. П. Введение // Ильев С. П. Поэтика русского символистского романа. Л., 1991. С. 6–8.

<sup>73</sup> Там же. С. 4–5.

<sup>74</sup> Обратимся к началу второй книги, которая противопоставлена первой как мир фантазии реальности: «Вот уже не серая, не мгlistая страна, не наша милая родина, где обычное становится ужасным, а ужасное обыкновенным, — иная страна, далекий край, и там синее море, голубое небо, изумрудные травы, черные волосы, знойные глаза. В этой яркой стране сочетается фантазия с обычностью и к воплощениям стремятся утопии» (Сологуб, Ф. Творимая легенда / подг. А. Л. Соболева. М., 1991. С. 199).

королева Ортруда»). Исследователи часто приравнивают принцип совмещения иронии и лирики<sup>75</sup> к этим двум ярусам мира Сологуба. Однако картина представляется более сложной. Например, в лингвистической работе Киреевой<sup>76</sup> показано, что лирическое начало (парадигматическая проза) и ироническое (классическая проза или синтагматическая) переплетаются в разных частях трилогии. Для нас все же важно, что мир королевы Ортруды предстает «фантастической» реальностью, что в системе координат сологубовского персонажа стоит ближе к идеальному. Таким образом, при обнаружении различий в концепциях страха во второй книге мы обратим внимание на отношение этой второй части к предыдущей, в том числе — под этим углом. Нам кажется наиболее продуктивным последовательный анализ выделенных эпизодов, в которых репрезентируются эмоции, а затем уже переход к общим выводам.

В первой книге «Капли крови», опираясь на то понимание страха, которое мы дали в 1 пн. 1 гл., выделим и рассмотрим четыре эпизода. Следуя за последовательностью появления их в тексте, условно назовем их так: посещение сестрами Рамеевыми дома Триродова, приход к Триродову Острова, сон Елисаветы, похороненный Егорка.

Остановимся на первом вопросе (**повторяющихся элементах**), которые, как оказалось, располагаются на **уровне образов и мотивов**.

Первая общая черта этих эпизодов — герои Сологуба, испытывающие страх, находятся в замкнутом пространстве: подземный ход (сестры), проход к дому Триродова и комната (Остров), комната и тюрьма (сон Елисаветы), гроб (Егорка). Во всех случаях на героев оказывает воздействие окружающее их пространство.

Кроме замкнутости / ограниченности, эти пространства обладают и другими признаками: они воздействуют на героев через тактильные каналы

---

<sup>75</sup> Подробнее о появлении такой интерпретации мы писали во введении.

<sup>76</sup> См.: Киреева, Е. В. Языковые средства и приемы построения трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» как произведения орнаментальной прозы.

восприятия (температура (холод и / или духота) и запах), визуальные (герои не имеют представления о границах и устройстве пространства, они или ослеплены светом, или пребывают во тьме).

А) *Посещение сестрами Рамеевыми дома Триродова*. Подземный ход холоден и сыр, у него жесткий пол, представить пространство героиням мешает особого рода освещение: «Свет лился отовсюду. Но источников света сестры не могли заметить. Казалось, что светились самые стены. Очень равномерно разливался свет, и нигде не видно было ни ярких рефлексов, ни теневых пятен»<sup>77</sup>. По мере продвижения по ходу сестрам становится «сыро и жарко». На них воздействуют запах, источник которого не указан (он может быть восстановлен только при приближении к оранжерее): «Странно пахло, — тоскливый, чуждый разливался аромат. Он становился все душистее и все томнее. От этого запаха слегка кружилась голова и сердце сладко и больно замирало» (21).

Б) *Приход к Триродову Острова*. Острову передается холод от прикосновения к звонку в доме Триродова: «Остров опять позвонил. Пуговка от звонка была на ощупь очень холодная, точно ледяная. Такая холодная, что острое ощущение холода прошло по всему телу Острова. *Над дверью высоко было видно круглое окно, как чей-то внимательный глаз, неподвижный, тусклый, но зоркий*» (61).

Отрицательному персонажу Острову, в отличие от сестер, свет никогда не указывает путь, но мешает видеть, отнимает у него представление об окружающем пространстве и времени: «По обе стороны от дорожки было совсем темно, и не понять было, стена ли там, деревья ли. Острову не оставалось ничего иного, как только идти прямо вперед» (61), «Было странное ощущение, что он застыл и вышел из тесного времени. Показалось, что целые сутки пронесли над ним, как одна минута. Лучи яркого света упали на его лицо и погасли. Остров подумал, что это кто-то бросил на его лицо слишком

---

<sup>77</sup> Здесь и далее цит. по: Сологуб, Ф. Творимая легенда / подг. А. Л. Соболева. М., 1991. С. 21. Далее при ссылке на это издание в скобках будет указан номер страницы.



яркий свет из фонаря через окошко над дверью — такой яркий, что глазам больно стало» (Там же), «Ясный и неподвижный был свет. Холодная веселость и злость, неподвижная, полускрытая ирония были в блеске раскаленных добела проволочек, изогнутых в стеклянных грушах» (62), «Свет распределялся странно, — половина комнаты и половина стола были в тени» (62–63).

В) *Сон Елисаветы*. Сначала Елисавете снится душная, пыльная комната, арест, затем — тюрьма и расстрел. «Возникла пыльная комната. Такой душный в ней воздух, так на грудь мучительно давит. По стенам шкапы с книгами. На столах — книжки, все новенькие, тоненькие, в ярких обложках. Заглавия почему-то страшные и тяжелые» (40), «Снится двор, узкий, обставленный высокими стенами с окнами за частыми решетками» (42), «Из узкой двери на мглистый двор *холодным*, ранним утром выводят арестантов. Идут гуськом — солдат, арестант, солдат, арестант, солдат — без конца, гулко иду поперек двора». И вновь мы видим, что пугающими признаками наделено окружающее пространство, не ощущения героев, но заглавия книг оказываются «страшными и тяжелыми» (42).

Г) *Похороненный Егорка*. Темнота и теснота гроба: «Егорка проснулся в могиле. Было темно, немного душно» (158).

Кроме повторяющихся мотивов в описании страха мы находим и определенную последовательность этих элементов. Дадим общую схему, которая повторяется практически во всех выделенных нами эпизодах и подтвердим ее примерами. В тех случаях, когда примеры уже были процитированы нами при анализе мотивов, мы их опускаем:

1. Герой попадает в незнакомое ему пространство, объект страха не концентрируется в одной из его характеристик (запах, температура, замкнутость), однако страх обозначается на уровне повествователя словесно. При этом персонаж испытывает страх до того, как опасность становится в его сознании локализованной:

А) *Посещение сестрами Рамеевыми дома Триродова*. Сестры входят в дом Триродова через подземный ход: «Кирша пошарил в кармане, вынул ключ и открыл дверь. Она неприятно заскрипела, зевнула холодом, сыростью и страхом» (21). В этом эпизоде на их чувства воздействует запах: подходя к дому они чувствуют запах белых цветов, от которого «стало весело и томно» (Там же). Войдя в подземелье, героини теряют чувство пространства и времени («Но источников света сестры не могли заметить. Казалось, что светились самые стены» (Там же)). Их впечатление от запаха проявляется на уровне физических ощущений: «Странно пахло, — тоскливый, чуждый разливался аромат. Он становился все душистее и все томнее. От этого запаха слегка кружилась голова и сердце сладко и больно замирало» (Там же). При этом страх не воплощается в конкретном образе;

Б) *Приход к Триродову Острова*. Остров также испытывает страх, когда входит в дом Триродова, однако кроме обстановки дома в тексте нет ни одного образа, который послужил бы основой чувства: «Он медленно подвигался вперед, ощущая неясный и всевозрастающий страх» (61);

В) *Сон Елисаветы*. Во сне героиня чувствует страх еще до того, как увидела образ тюрьмы: «Опять снится что-то страшное, темное. Ничего еще не видно и не понять, и только страх разливается в черной мгле. В черной мгле темные сгущаются фигуры, тьма слегка проясняется, и зловеще-серым становится воздух. Снится двор, узкий, обставленный высокими стенами с окнами за частыми решетками» (42).

Однако причина испуга здесь уже представлена в визуальном образе: «Из узкой двери на мглистый двор холодным, ранним утром выводят арестантов. ... и ряд виселиц на поле ... Мальчик к ней спиной, но она узнала — Миша» (42);

Г) *Похороненный Егорка*. Егорка, проснувшись в гробу сначала чувствует страх, а затем понимает происходящее: «Егорка проснулся в могиле ... Приступами томил страх» (158);

2. Воздействие на героя пространства воспринимается им как внешнее, описывается через физические ощущения (персонажу кажется, что его душат, за ним следят). Во всех эпизодах чувства героев переданы через физические реакции организма: судороги, замедление движений, скованность, чувство тяжести и стесненности. Описания при этом очень конкретны: у героев отнимаются ноги или им становится очень тяжело двигаться, учащается сердцебиение. В этой фазе, по-видимому, присутствует мотив духоты / удушения, но он находится уже не в плоскости описания пространства, а участвует в изображении физиологической реакции персонажа:

А) *Посещение сестрами Рамеевыми дома Триродова*. «Почему-то сестры не могли идти скоро. Какая-то тяжесть сковывала ноги. Казалось, что этот ход идет глубоко под землю» (21), «Свет меркнет, в глазах туман, темнеет» (22);

Б) *Приход к Триродову Острова*. Остров чувствует лишь холод так как, возможно, он, как и Передонов, не обладает богатым спектром чувств.

В) *Сон Елисаветы*. «душный в ней воздух, так на грудь мучительно давит» (40), «томилась кошмарными видениями, давящими грудь, и просыпалась снова» (41), «Ужасом скован язык — кричать бы — не крикнешь. Ужасом скованы ноги — бежать бы — не двинутся. Ужасом скованы руки — отнять бы — висят бессильно» (42);

Г) *Похороненный Егорка*. «Голову давила какая-то тяжесть» (158), «Глаза смотрели и не видели. Трудно дышать. Вспоминается что-то, и все, что вспоминается, страшно, как бред» (Там же), «Застонал, забился. Шея, словно сжатая чьими-то пальцами, судорожно сжималась. Глаза широко раскрылись, — и перед ними метался пламенный мрак заколоченного гроба» (Там же). Погребению героя предшествует стадия обездвижения: «Окованный смертным тяжелым сном лежал Егорка, неподвижный и бездыханный, и слушал материн вопль и нестройный гул голосов» (Там же). Интересно здесь, что мотив неподвижности вводится не «под предлогом» реалистического описания испуганного человека (как в сцене с сестрами). Более того, эта

стадия не оправдывается состоянием испуганного человека. Таким образом, реалистическая мотивировка устраняется, а стадия обездвижения, предшествующая страху сохранена;

3. Осознание героем страха происходит или через эмотив или через указание на место нахождения. Здесь значимо то, что герой словесно выражает свои чувства:

А) *Посещение сестрами Рамеевыми дома Триродова*. «— Как трудно идти, — шептала Елисавета, — как жестко!

— Какие жесткие плиты, — жаловалась Елена, — моим ногам холодно» (21).

Б) *Приход к Триродову Острова*. В случае с Островым, этот персонаж вновь становится исключением: «— Фокусы, — ворчал Остров» (61).

В) *Сон Елисаветы*. «Сердце внятно шепчет:

— Тюрьма. Тюремный двор» (42).

Г) *Похороненный Егорка*. «Вдруг ясное сознание, — ужаснувшая мысль: “Я в могиле, в гробу”» (158);

4. После произнесения слов вслух (или после того, как мысль героя передается прямой речью) персонаж испытывает воздействие на зрительное восприятие («Свет казался слишком ярким, беспощадно ярким — так все металось в глаза!» (22)). Затем физическая реакция испуганного персонажа становится более интенсивной. Т.е. эмотив выполняет свою обычную функцию — формирует эмоцию (в данном случае, скорее, усиливает);

5. Выход из пространства сопровождается временным ослаблением реакции испуганного персонажа:

А) *Посещение сестрами Рамеевыми дома Триродова*. «И вдруг окончен темный, трудный путь! Перед сестрами — открытая дверь, и в нее льется белый, слитный и торжественный свет — радость освобождения» (Там же);

В) *Сон Елисаветы*. «Елисавета проснулась, — совсем проснулась. Больно и радостно бьется сердце, — да это же — *только сон!* Только сон! И в сердце ее сияет ликующая радость...» (42);

Г) *Похороненный Егорка*. «Свежий воздух пахнул в его лицо, как юный восторг освобождения» (159);

б. Освобождение оказывается ложным или страх освобожденного персонажа сменяется равнодушием:

А) *Посещение сестрами Рамеевыми дома Триродова*. «— Здесь еще страшнее, чем в подземелье, — сказала Елисавета, — выйдем отсюда поскорее» (22);

В) *Сон Елисаветы*. Елисавета просыпается в мире, где светит солнце-Дракон;

Г) *Похороненный Егорка*. «Опять жить? Стало в душе странно, тихо, равнодушно» (159), «Дивился слабо, — но уже вешнее равнодушие заполняло душу» (160);

Описанные нами эпизоды показывают, что эмоция страха у Сологуба действительно связана с определенным набором мотивом и образов и репрезентируется схожим образом — с помощью последовательной смены эпизодов. При этом образы можно свести к следующему набору: замкнутое пространство, неподвижность / скованность, духота, выход из замкнутого пространства. Они реализуются в мотивах: дурман (запах цветов), душная погода, нехватка воздуха, неясное освещение, подземный ход, кошмар, темная комната, тюрьма, гроб, выход из помещения, восстание из гроба (воскресший утрачивает тягу к жизни).

Однако в тексте присутствуют и другие эпизоды, в которых найденные нами стадии присутствуют в более «стертом виде». Первый из них — встреча Триродова и Кирши с умершими на кладбище. Здесь практически все перечисленные стадии отсутствуют, а фаза физической реакции сжимается до краткого описания: «Скверно ругаясь, качаясь, пяля глаза, мужик лез прямо на Триродова. В нем он слепо чуял чужого и враждебного и хотел истребить его. *Кирша задрожал и побледнел. В страхе прижался он к отцу*» (82). Здесь страх возникает от пересечения границы «живое — мертвое». Эта оппозиция будет

модифицироваться во второй и третьей книгах. Здесь же она только намечается.

Второй эпизод более схож по структуре с четырьмя проанализированными нами. В сцене нападения на Елисавету оборванцу персонажу не чудится внешнее воздействие, на него действительно нападают: «Жесткая, потная рука схватила ее за обнаженный локоть. Словно очнулась Елисавета от сладкого сна. Испуганные внезапно подняла глаза и стала, как очарованная. Перед нею стояли два дюжие оборванца» (144). Героиня также переживает испуг на телесном уровне, который граничит с чувством онемения: «Страх, похожий на удивление, раскачивал гулкий колокол в ее груди, — тяжело бьющееся сердце. Он мешал бежать, острыми молоточками бил под коленки» (Там же). Однако существенным отличием в сцене оказывается более открытое пространство — лес. Отметим, что здесь, в отличие от других примеров объект страха указан. При этом образ оборванцев очень близок повторяющемуся в творчестве Сологуба образу «бабичьей жизни», которая в данном случае и пугает и притягивает персонажа.

**Уровень персонажей.** Мы рассмотрели отдельные эпизоды, язык, который в них используется (набор образов), как в них реализуется модель развертывания страха (фазы), однако производили эти наблюдения вне связи с персонажным полем. Так, необходимо теперь понять, есть ли корреляции между группами персонажей и их способностью и / или способом испытывать страх. Рассматривая предыдущие эпизоды, мы увидели, что схожие фазы и элементы изображения страха есть как в линиях с положительными героями (Елисавета, Егорка и др.), так и с отрицательными (Остров). Однако обратить внимание на разницу между отношениями к чувству страха положительных и отрицательных героев следует на примере и других групп эпизодов, связанных с темой чувств: а) в их характеристиках, сценах, где участники событий в форме прямой и косвенной речи размышляют о способах преодоления страха; б) в целом в их отношении к категориям эмоции. Начнем с последнего пункта как с более общей проблемы.

Способностью контролировать свои чувства наделяются герои близкие Триродову или те, кто разделяет его взгляды. Сам Триродов способен не выдавать свои чувства при встрече с опасностью: в разговоре с Островым его лицо «ничего не выражало, кроме ясно отпечатленного на нем усилия ничего не выразить» (62). Описывая положительную героиню Елисавету, повествователь говорит: «На прекрасном Елисаветином лице было ярко, почти с излишнею силою, выражено *преобладание волевой и интеллектуальной жизни над эмоциональною*» (10). Ее сестра Елена, видящая в явлениях окружающего только «план выражения» (радуется солнцу-Дракону и т.д., не осознавая его опасность), такой способностью не обладает. Наконец, отец сестер, который благоволит Триродову, также становится обладателем явно положительной характеристики в мире текста («невысокий, плотный старик со спокойными манерами *хорошо воспитанного и уравновешенного* человека» (26)).

Напротив, Петр Матов, ревнующий Елисавету к Триродову, боящийся грядущего хама<sup>78</sup> несдержан в спорах. Он наделяется такой характеристикой: «Петр Матов, высокий, худощавый, бледный юноша с горящими глазами, с видом человека, собирающегося поступить в пророческую школу, казался *озабоченным и раздраженным*. Его *нервность* почему-то отражалась, — неуверенными улыбками и неловкими движениями, — на Мише» (26). Как видно из приведенного примера, «пыл» здесь выступает в отрицательной версии, он приравнивается к раздражительности.

Инспектора, приехавшие в школу Триродова и критикующие его методы воспитания, раздражительны и крикливы. Главный герой отвечает на их упреки: «— Я вот тоже слышал, что вы — *человек сдержанный*. Но сегодня уже не первый раз замечаю ваши *порывистые движения*» (191).

---

<sup>78</sup> Рассуждения о грядущем хама Д. Мережковского иронично передано в ТЛ в образах супругов Пирожковских. Об этом см.: Баран, Х. Триродов среди символистов: по черновикам творимой легенды // Поэтика русской литературы начала XX века. С. 218–219.

Итак, мы видим, во-первых, существование противопоставления эмоции и воли, интеллекта в художественном мире ТЛ, во-вторых, иерархию этих категорий: воле отводится роль идеала, в то время как чувство — понятие низшего порядка. Следствием этой оппозиции, по-видимому, становится представление об эмоции как о не поддающемся контролю и деструктивном явлении.

Важно также и то, что сторонники раскрепощения общественной и индивидуальной жизни предстают здесь носителями рационального начала, а персонажами, выступающими за сохранение текущего образа жизни, управляют чувства. Таким образом, граница в отношении к чувству проходит не по группам «отрицательные — положительные» персонажи (Петра Матова в отличие от Острова мы не можем причислить к полностью отрицательным героям), а по носителям более близких взглядам повествователя идей и тех, кто с ними вступает в спор. Это наблюдение нам кажется особенно важным, так как в эксплицированных взглядах деятелей Серебряного века ценности Триродова и образ жизни воспитанников его школы относились бы к проявлениям дионисийского начала, символизирующего неконтролируемые порывы. Здесь мы имеем в виду такие мотивы как хождение по траве босиком<sup>79</sup>, идею воспитания детей на лоне природы и т.п. Приведем и отношение к стихийному началу самого Сологуба: «сторонник Дункан Федор Сологуб назвал ритмику “дрессированным плясом” ... Подходу Далькроза, воплощению традиции и дрессировки, он противопоставил “хороводную и демократическую” пляску босоножек»<sup>80</sup>.

Таков общий статус эмоции в картине мира ТЛ, однако мы бы не стали распространять эти принципы, например, на положительно окрашенные чувства: радость сестер не подпадает под категорию тех, чувств, которые следует контролировать, согласно повествователю. Все же эмоция страха,

---

<sup>79</sup> Этот мотив имеет также автобиографические корни. Здесь мы отметим лишь его функцию в культурном контексте.

<sup>80</sup> Сироткина, И. Пляска и экстаз в России от Серебряного века до середины 1920-х гг. // Российская империя чувств. С. 293.



которая находится в фокусе этого исследования, помещается в сетку координат «контроль», «рациональное», «волевое» — «деструктивное», «эмоциональное».

Так, мы находим в первой книге трилогии несколько попыток персонажей преодолеть страх. Все эти герои или разделяют ценности Триродова, или же повествователь относится к ним с симпатией.

Одну из таких попыток видим в интенциях главной героини («Ей захотелось победить свой страх. Остров прищурился, подмигнул ей нахально») <sup>81</sup>. Героиня, желающая избежать страха, испытывает гнев: «Сестры торопились. Влажная и теплая липла к их ногам земля, точно мешала идти скоро. ... встретили Острова ... и вдруг быстро и неожиданно подошел к сестрам, так неожиданно, что Елена вздрогнула, а Елисавета *гневно* нахмурила брови» (56). Однако более развернутый вариант такой модели преодоления страха присутствует в сцене обыска дома местных жителей городскими и полицией:

Попадья и епархиалка помертвели от страха. Но епархиалка сейчас же и забыла свой страх и начала кипятиться. Может быть, *даже тем сильнее закипятилась, чем больше была только что испугана*. Слезинки блеснули на ее глазах. На лбу и на щеках выступили маленькие капельки пота. Так покраснело лицо, что уже не на морковку, а на мокрую свеклу стала похожа рассерженная девушка. Одна в этой комнате свежо и молодо негодующая, вся занявшаяся темным пламенем *гнева*, воистину прекрасная в своем *простодушном раздражении*, она закричала ... (140).

Страх здесь замещается другим интенсивным чувством — гневом. При этом степень испуга соответствует степени разгневанности. Заметим, что описание разгневанного человека начинается с очень физиологического портрета (слезы, пот, румянец). Следующая ступень описания — метафорическая: языковая метафора (кипятилась), индивидуальная («на мокрую свеклу стала похожа»). Эта последняя могла бы перерасти в комическое сравнение, если бы тон повествователя не стал окончательно

---

<sup>81</sup> Ср. с репликой Триродова: «Нет, Катя. Часто стыд только для того и нужен, чтобы преодолеть его» (77).

приобретать черты высокого стиля: эпитеты (прекрасное лицо, «воистину прекрасная»), метафора («заявляющаяся темным пламенем гнева»).

Если эмоция страха связана с мотивами холода, застывания, замедленности или же жары (переплетающейся с мотивом удушения и неподвижности), то гнев соединяется с мотивом покраснения, бурления.

Само чувство гнева, как и в тех четырех примерах страха, которые мы более подробно анализировали названо повествователем; в целом его описание может быть сопоставлено с тем, как изображается у Сологуба испуганный человек, с той существенной разницей, что гнев описывается с внешней точки зрения, даются его последствия (т.е. повествователь изображает его внешне как более контролируемое чувство), в то время как страх изображается с точки зрения героя (создается впечатление неуправляемости).

Кроме замещения чувства страха гневом персонажи ТЛ пытаются справиться с ним с помощью воли. Воля в романе противопоставляется не только страху в целом, но и отдельным, связанным с ним мотивам — например, онемению.

Неудачная попытка избавиться от неподвижности представлена в линии с Егоркой. Находясь в предсмертном оцепенении, герой пытается очнуться: «А то вдруг *бессильным напряжением воли* пытался проснуться от смертного сна, вернуться, убежать от темной могилы, — и опять *бессильная никла воля*, и снова он ждал». Здесь воля предстает освобождающим началом. При этом в пределах данного фрагмента она противостоит физическому состоянию.

До сих пор мы рассматривали изображение проявлений страха у героев, однако в первой части трилогии страх (и эмоции в целом) становятся предметом философских рассуждений (имеется в виду уровень **речи повествователя** в лирических отступлениях).

Страх в них мыслится как атрибут старого мира, нуждающегося в трансформации. Так, в колонии Триродова, представляющей утопическую

форму жизни «восторженные воспитательницы ... радостно совлекали с себя стыд и страх» (54).

В то же время мотивы, которые мы выделили, анализируя эпизоды страха (холод, удушье, неподвижность, смерть), реализуются в прямой речи героев, часто передающей голос повествователя, или в лирических отступлениях самого повествователя. Приведем примеры:

— Оно погаснет, — говорила Елисавета, — оно погаснет, несправедное светило, и в глубине земных переходов люди, освобожденные от опаляющего Змия и *от убивающего холода*, вознесут новую, мудрую жизнь» (25); «— Здесь неживой падает на нас свет из неизвестного источника, и он страшен, — но теперь мне еще страшнее грозный лик чудовища, горящего и не сгорающего над нами» (Там же); «О, мы умирающие, тонущие в предутреннем тумане! Хриплым шепотом говорящие наше последнее, наше страшное:

— Прощай! (43).

Таким образом, те же мотивы, что мы находили в описаниях страха, используются Сологубом в конструировании констант, характерных для его авторской (и символистской в целом) художественной модели мира: свое предназначение лирический герой мыслит лишь как первый этап в череде преобразований будущих поколений.

Перейдем к рассмотрению второй книги, и сразу укажем на некоторые особенности в возможных способах ее анализа по сравнению с первой.

Важным отличием от первой части здесь становится возможность проследить изменение отношения героев (в большей степени главной героини) к страху на **уровне сюжетных линий**. Если в первой части мы анализировали отдельные эпизоды, изображающие страх, то в данном случае он последовательно присутствует на протяжении главной сюжетной линии. При этом речь не идет о страхе — двигателе сюжета: создается ситуация, когда и повествователь, и герой осмысляет ряд событий как путь преодоления страха после того, как они произошли. Опишем подробнее это положение на примерах.

Введение в повествование образа королевы Ортруды сопровождается такой характеристикой: «Когда-то, в ранней юности, Ортруда очень боялась

смерти, — в те дни, когда еще она не была знакома с Танкредом. Рассказы о кровавых событиях, вычитанные ею из истории ее государства и из старых хроник ее королевского рода, рано приучили ее думать *о насильственной смерти ... Темное чувство страха, иногда овладевавшее ею, казалось ей порою зловещим предчувствием*» (219–220). Здесь объект страха прямо обозначен — это смерть героини. При этом Танкред, выполняющий в романе функцию мужа-изменника, наделяется теми же деталями образа, что и солнце-Дракон: «И она приникла к Танкреду, влюбленными смотрела на него глазами, вливая страстную и светлую свою душу в *обманчиво ясное, лазурное мерцание его глаз*» (236–237). Таким образом, вариант преодоления страха через любовь оказывается ложным («Любовь смягчила этот темный страх, но не истребила его до конца» (220)). После предательства этого героя Ортруда переносит свои чувства на ряд других персонажей: Карл Реймерс, Астольф Нерита, Аффа. Их последовательная смерть (в случае с Аффой временная) примиряет героиню со страхом собственной смерти. После своей последней потери она говорит: «А мы с вами ее не боимся, — не правда ли, дорогой гофмаршал? Кто потерял так много, как вы и я, дорогой господин Нерита, тот не может бояться смерти» (429), «После Аффы смерть уже была желанна Ортруде. Ортруда была влюблена в смерть, как влюбляются в милого» (420–421). Т.е. сюжетные линии изменяют не положение героини по отношению к опасности, но ее отношение к ней. Каждый новый умерший, по словам повествователя, отдаляет королеву от жизни и делает ее более «бесстрашной». *Появляется мотив встречи со смертью как встречи с любимым человеком.* Таким образом, чувство страха оказывается атрибутом живого существа. Параллельно с локализацией объекта страха в будущей насильственной смерти она обнаруживается и в другом образе, в ожидании извержения вулкана, признаки которого впервые проявляются в день коронации Ортруды. Тем самым та неизбежность предстоящей опасности, что показана в первой части с помощью изображения неконтролируемого страха, здесь перенесена на образ природного явления, которое не может быть остановлено человеком.

Многие образы и сюжетные линии первой части находят соответствия во второй. Эпизоды, связанные по этому принципу символистской поэтики, будут нас интересовать, прежде всего; при этом мы обратим внимание на различия и сходства сценариев развертывания чувства в этих отсылающих друг к другу фрагментах.

Покажем это на нескольких примерах. Елисавета встречается в лесу оборванцев и под действием страха бежит, ее спасают воспитанники Триродова; Ортруда встречается в горах контрабандистов, но ее чувство страха быстро начинает казаться ей ненастоящим: «День был так ясен, очертания скал и деревьев так отчетливы ... что это неожиданное приключение было для нее как *внезапный кошмар в полуденной ясности*. Не кажется ли все это? Не слышатся ли ей только эти грозящие речи? И душа ее упрямо не верила страху, даже и тогда, когда контрабандисты вдруг пошли к ней. И она сделала несколько шагов им навстречу ... Уже почему-то опять не было ей страшно, и *кинжалы их казались ей бутафорскими, и мрачные лица их только забавными*» (216). Страх оттесняется здесь полностью в область восприятия персонажа, представление о его нереальности подчеркивается сравнением со сном и театральным действием, при этом используется слово «кажется». Главным отличием становится и разрешение напряжения: Ортруда сама, идя на уловку, избегает опасности, в то время как Елисавете помогают «тихие дети».

Следующие соответствующие друг другу эпизоды: сестры Рамеевы идут по подземному ходу — Ортруда идет по потайному ходу. Образ места здесь обладает теми же характеристиками, что и в первой книге (замкнутость, отделенность от остального мира — об этом скажем подробнее позже). Сейчас же для нас важно выделить стадии прохождения хода. К значимому отличию мы бы отнесли то, что описание физиологических реакций персонажей на эмоциональное потрясение минимально по сравнению с книгой «Капли крови» (почти всегда, кроме одного эпизода — смерти королевы Ортруды, на котором мы остановимся подробнее позже).

Здесь отсутствует и эмотив: героиня не выражает свои чувства в словах. Страх здесь вновь принадлежит исключительно сознанию персонажа: «Это было как напоминание о возможности всегда вернуться. Но все-таки Ортруде было жутко. *Такое впечатление, как будто она отрезана от всего мира*» (255).

Чувство здесь с самого начала осознано персонажем. Другими словами, в этом эпизоде мы не найдем аффективной стадии. Так, описание физической реакции персонажа появляется не как неожиданное беспричинное явление (в сознании персонажа страх существует как явление, которое необходимо преодолеть). Само описание телесной реакции заметно сокращается: «Она с трудом подавляла в себе суеверный страх. Голова ее томно кружилась. *Зыбкий мрак двигался перед ее глазами, и в нем едва различались диковинные предметы подземного мира*» (256).

Следующие стадии полностью совпадают с эпизодом из «Капель крови». «Избавление» предстает перед героиней в образе выхода, при этом физическое перемещение между пространствами прямо отождествляется с метафорой «выхода из темного бытия»: «Весь этот путь был страшен, как сошествие в ад. Ад безумный, созданный свирепыми людьми», «хлынули потоки дневного света. И это было как радостный исход из темного бытия» (Там же).

После возвращения в прежний мир Ортруда (как и сестры и Егорушка в первой книге) чувствует бесцельность дальнейшего существования: «Все, что приходилось Ортруде в этот день делать и говорить, казалось ей скучным, ненужным, и люди напрасными, и предметы странными, — и люди, и слова, и предметы раздражали ее» (257).

Приведем в пример также и эпизод «Ортруда встречается с умершими», который соответствует «встрече с нечистой Триродова и Кирши». Этим отличием здесь становится то, что для Ортруды ожидание умерших окрашено не только страхом, но и радостью: «Она знала, что мертвые, близкие сердцу, придут к ней в эту ночь. Радовалась этому Ортруда, но и боялась» (421).

**Уровень мотивов.** Проследим теперь реализацию мотивов, участвующих в репрезентации страха в «Каплях крови» и в «Королеве Ортруде»: обратим внимание на их сходства и различия, а также на новые, связанные с этой эмоцией мотивы. Напомним основной набор мотивов: холод (холодная поверхность и ощущение холода), неподвижность и замкнутость (телесная скованность, предсмертный сон, нахождение внутри гроба, в подземном ходе), удушение (герою мерещится, что его душат, герой чувствует удушливую жару). Во всех эпизодах, которые мы приводили до сих пор в пример, также варьировались те мотивы, что мы находили в первой части трилогии.

*Мотив холода.* Как и прежде он реализуется как немотивированная физиологическая реакция: «— Ты дрожишь, Ортруда. Тебе холодно. Уйдем отсюда ...

— Нет, здесь тепло, — сказала она, — но я устала. Мы уйдем, и пусть придет сюда тот, кто любит сидеть долго на месте» (278), «Наконец она опомнилась. Осмотрелась. Пошла куда-то, *дрожа от холода и от медленного страха*» (Там же). Иногда этот мотив связан, как и прежде, с другим — оцепенением «Слезы падали на *холод камня*. И, как этот камень *могильный, холодна и спокойна была душа Ортруды*» (370), «Казалось Ортруде, что *он весь холодеет при мысли о неизбежности катастрофы*» (431).

*Мотив удушья.* Мотив удушья проецируется на внешнюю реальность. Так, с приближением извержения вулкана частым мотивом становится душный воздух: «Ночь настала. Была она душная, знойная, черная» (431). Она связывает такие два эпизода, как ожидания бури и танец Ортруды во время бури: «Ей было душно, и какое-то странное ожидание томило ее ... Голоса бури звали ее» (241).

**Уровень события.** Удушение становится не только мотивом, но и событием — Ортруда приказывает Астольфу убить Маргариту Камаи, фаворитку принца Танкреда, Астольф убивает ее, перерезая горло: «Хриплый голос ее был тих, — *липкий страх заливал горло, душил грудь и мешал языку*

*двигаться*. Чужой молчал. Огромные глаза его были беспощадны. В движении его рук около пояса было что-то непонятное, страшное» (387). Важно в этой сцене прежде всего то, что еще до того, как Астольф «быстрым движением слева направо разрезал ее горло» (Там же), страх изображается на уровне физических ощущений. Это передается с помощью точки зрения героини (именно ее сознание воспринимает чувство как физическую угрозу). Это становление на позицию героини также помогает создать и метафорический образ: для Маргариты Астольф остается «чужим», «непонятным», «страшным», «беспощадным», то есть тем явлением, перед которым она бессильна.

Эта сцена зеркальна сну Ортруды, когда Маргарита душист королеву: «Чьи-то цепкие пальцы впились в горло королевы Ортруды. Это — Маргарита Камаи. Глаза ее зелены и ненавидят, и ноздри дрожат от бешеной злобы» (438). Эпизод усиливает те мотивы, что мы находили в описаниях окружающего внешнего мира, однако заметим, что и этот инструмент разговора о страхе сохраняется в повествовании: «Проснулась королева Ортруда. Душный вокруг нее мрак и дымный запах. Тяжело дышать» (Там же).

Кульминация событий, связанных с мотивом удушения, совпадает с кульминацией второй книги. Мотив воплощается в образе дыма от вулкана, напоминающего по форме змея и окутывающего город: «Удушающий, непроглядно-густой дым буро-черною змеею медленно, злобно полз по улице. Голова его была белая, с огненными десятью глазами» (439), «Стекла окон треснули. В окна ползли пепел и дым, серые, косматые, липкие чудовища. Хватали за горло, душили» (441). Перед нами, по-видимому, не просто образ, но символ, обладающий конкретной вещественностью и при этом отсылающий к пласту смыслов выходящих за рамки определенных репрезентаций, в которых задействованы и другие — «солнце-Дракон», вулкан.

Смерть королевы Ортруды также происходит от удушения; этот эпизод соединяет те фазы и мотивы, что мы обнаруживали в первой части:



«Кровавый, багровый туман клубился вокруг Ортруды. Кровь, отравленная угаром, тяжело стучала в жилах ее шеи. Глаза королевы Ортруды, налитые кровью, видели все вокруг в багровом тумане. В ушах тяжелые, мягкие бухали шумы. Грудь, задыхаясь, не успевала дышать. Руки судорожно хватали дымный воздух. Речь Ортруды стала хриплым шепотом» (441–442). Видение, которое является ей в бреду окончательно связывает два эпизода удушения: «Маргарита Камаи легла на королеву Ортруду, зияя в ее глаза своею кровавою ранюю. Маргарита сжимала грудь Ортруды своею тяжелою, словно каменною грудью, и сжимала горло Ортруды темною, дымною рукою, глядела в ее глаза дымными глазами» (442–443).

Итак, здесь мы вновь видим стадию аффекта, которая, однако, мотивируется дымным извержением (страх приобретает материальное воплощение). Есть здесь также и фаза осознания («”Вот сейчас умру и я”, — думала королева Ортруда» (442)). Это осознание, как и в случаях с эпизодами первой книги, передается через прямую речь. Стадия тоски, которую мы наблюдали в этих сценах, не сменяет предыдущие фазы, вместо этого изображается мертвое тело, в описании которого акцентируется, во-первых, застывшее состояние, во-вторых, конкретные детали: «Лицо королевы Ортруды восковело. Нижняя челюсть отпала и опять сомкнулась с резким стуком зубов. Это повторилось несколько раз, все слабее с каждым разом. И словно застыла, — погибла королева Ортруда. Глаза ее остались открытыми и стекленели» (443).

Важным изменением в описаниях страха во второй части стало введение изображения множества напуганных людей. Именно во втором томе происходит переход от индивидуального страха к коллективному. Здесь мы фиксируем лишь аффективную стадию: «Вопли ужаса носились над городом. Ужас витал в домах и вне их. Дети, задыхаясь, вопили тоненькими, жалкими голосками. Больные задыхались в своих кроватях» (440). При этом страх, во-первых, не поглощает всех людей, а, во-вторых, является импульсом для ряда отрицательно-окрашенных поступков персонажей, люди, поддавшиеся

страху, противопоставляются тем, которыми руководят другие чувства: «Были самоотверженные или горящие любовью к милым. Они пытались спасти из-под обломков и развалин и погибали сами. И были такие, которые, спасаясь, в слепом ужасе били и душили слабых» (Там же).

Как мы и сказали в начале обсуждения второй части, избавлением от страха становится смерть. И если в первой книге эпизоды страха сменялись изображением тоски или безучастности, то в данном случае состояние неподвижности и покоя достигает своей крайней точки — образа мертвого тела.

В третьей части трилогии страх вновь проявляется на отличных в сравнении с предыдущими уровнях. Изображение напуганных персонажей встречается намного реже: большинство эпизодов, направленные на это, основаны на противопоставлении «живое — мертвое» в различных вариациях.

Так, Елисавета сначала страшится тихих детей («Елисавета долго смотрела, бледнея, на тихий ночной хоровод, — и стало ей наконец страшно. Робко глядя на Триродова, она сказала ему: — Пусть они перестанут. На них страшно смотреть ... Елисавета дрожала и быстро шла. Страх ее был подобен могильному холоду, тонкому и неотразимому» (Кн. 2., 22)). Чувство мотивируется близостью к границе «живое — мертвое», и само оно отождествляется с «могильным холодом». Однако затем Елисавета сама становится участницей их игр, преодолевая границу («Пафос мерных качаний заразил Елисавету» (121)).

На этом же принципе основана сцена бала у Триродова: живые пугают тем, что разговаривают мертвыми словами, а мертвые «были так же страшны, как и живые. И так же порою были странны и жутки их встречи» (86). Здесь мы отмечаем не только положение солугубовского мира, согласно которому жизнь уподобляется существованию в гробу, тюрьме и т.д., но и социальные значения (довольство и благополучие приравнивается к смерти): «Между живыми и мертвыми не было отчуждения. Понимали друг друга и

сочувствовали. Большая успокоенность, пристроенность и довольство мертвых вызывали зависть живых.

— У меня место покойное.

— А вот я все не могу устроиться» (86–87).

Концентрированным образом мертвого (отжившего) становится маркиз Телятников, которого все другие персонажи пугаются: «Эраст Эрастович Телятников был очень старый и очень влиятельный человек. Недавно ему исполнилось сто шестьдесят лет» (79).

Как и в многочисленных примерах из предыдущих книг, страх в последней книге проецируется на природу: «Душный, багряный тяжко длился и дымился дневной, змеиный час». При этом используются те же связанные со страхом мотивы (удушье, тяжесть) (24).

Они проявляются и в эпизоде с напуганными ворами:

Было тесно, неудобно и страшно. Когда послышался стук закрывающейся двери, у воров сердца захолонули. Они знали, что, кроме них, никого нет в этом громадном соборе, но все-таки смутный страх заставлял их жаться в тесном углу и разговаривать шепотом (66).

При этом страх распространяется не только на преступников, но и на тех, кто видит последствия грабежа: «Подожли к иконе, — и вдруг, раньше сознательной мысли, *страх ударил их свинцовыми плетями*. Бросилось в глаза отсутствие иконы, — поломанная перед нею решетка, — осколки стекол на полу, — выдвинутый ящик денежной выручки» (67).

Как и во второй части страх предстает не только индивидуальным чувством, но и коллективным: (на уровне лирических отступлений, т.е. голоса повествователя) «Такая темная предстояла, угрожая, жизнь! Такие тяжелые развертывала она воспоминания! *Ужасом обвеивала широкие просторы нашей земли*» (24), «Стало очень неудобно жить и даже опасно. Какое-то моральное землетрясение день за днем потрясало зыбкую почву обывательских умов и обывательской жизни» (111), (как изображение последствий разгона демонстраций) «Панический страх охватил мирное

население города. Ворота, калитки, двери, окна поспешно закрывались. Обыватели прятались по домам. Даже занавески у окон опускали» (123).

На основе нашей описательной части представим основные тезисы:

1. В первой части обнаруживается последовательность фаз представления страха: пребывание в пространстве, обладающем определенными характеристиками, физиологическая реакция на страх, экспликация чувства словесно (эмотив), усиленное проявление страха на телесном уровне, избавление героя, замена страха равнодушием. Во второй стадии используется внутренняя точка зрения, что способствует созданию представления о страхе как о неконтролируемой эмоции.

Этим стадиям страха соответствуют следующие образы: замкнутое пространство, неподвижность / скованность, духота, выход из замкнутого пространства. Конкретными их реализациями становятся мотивы: дурман (запах цветов), душная погода, нехватка воздуха, неясное освещение, подземный ход, кошмар, темная комната, тюрьма, гроб, выход из помещения, восстание из гроба (воскресший утрачивает тягу к жизни).

На персонажном уровне существует противопоставление чувства (в т.ч. страха) воли, как более высокой категории. В рамках первой книги воля не одерживает победу над чувством страха. Одним из способов устранения этого чувства становится замещение его гневом (положительные последствия этого не представлены в тексте, такое замещение остается на уровне возможности).

Эпизоды страха не образуют единую сюжетную линию, но представлены по принципу подобия.

2. Во второй книге происходит изменение фаз страха, появляется общая сюжетная линия, связанная с преодолением страха (или с приближением страха). Эти модификации (сокращение стадии телесной реакции, отсутствие выражения эмоции на словесном уровне) отражают общую установку: страх осмысливается героем не только как внешнее воздействие, но и как часть собственного сознания, и как неотъемлемый атрибут жизни.

При сравнении эпизодов, отсылающих к первой части, выделены конкретные воплощения тех же мотивов: подземный ход, выход из хода, старый замок, жаркая погода, перерезание горла, видение о душасщем человеке, дым от извержения, смерть от дыма. Кроме новых образов (концентрация опасности в образе вулкана), обращает на себя внимание один из последних эпизодов (сильное место) — смерть главной героини.

Вместо попытки замещения чувств «страх — гнев», присутствует сравнение страха и любви (уровень возможности, но не реализации).

3. В третьей книге актуализируется заложенное в первых двух книгах противопоставление, которое, однако, содержит общий элемент и тем самым сближаются «страшная жизнь — страшная смерть». Если во второй книге сюжетная линия отражает принятие страха и смерти, то в третьей — отвержение существующей жизни и перемещение в новый мир.

Таким образом, эмоция страха является одним из значимых элементов художественного мира ТЛ. С одной стороны, это чувство включается в общую модель произведений писателя, с другой — с помощью страха как объекта изображения выстраивается смысловой стержень трилогии. Принципы изображения в трех книгах существенно различаются, это может говорить об общем замысле проекта как о своего рода словесном «триптихе», который можно описать так: борьба со смертью, смерть, воскрешение

## *Глава 2. Язык страха и концепция страха «Творимой легенды» в историческом контексте*

### *2.1. Фазы страха в романе Ф. Сологуба «Творимая легенда» и современных ему научных теориях*

Историки эмоций рассматривают свой объект исследования как социальный конструкт. У специалистов можно различить разное отношение к степени влияния социума и его практик на формирование эмоции и способов ее репрезентации. Однако они сходятся в том, что эмоциональная область находится под сильным влиянием современных ей дискурсов и практик: теорий чувств в данном сообществе, развитых в научной парадигме, созданных прессой и художественной литературой.

Рубеж веков характеризуется многообразием эмоциональной жизни в нескольких аспектах. Так, в науке появляются новые теории, раскрывающие физиологические стороны восприятия, в искусстве возникают новые гипотезы и концепты появления эмоции, идут споры об эмоциональном влиянии произведений<sup>82</sup>.

В задачи нашей работы не входит сравнение всех возможных представлений об эмоции этого времени и репрезентаций чувств романа Сологуба, однако мы не можем упустить из вида, что в библиотеке Сологуба находится книга известного физиолога К. Г. Ланге.

Мы попытаемся понять, есть ли основания говорить о том, что для Сологуба понимание эмоции Ланге было важно, мог ли он ей следовать или от нее отталкиваться. Хотелось бы также подчеркнуть, что в случае нахождения сходств этих двух представлений, мы все же не сможем говорить с точностью о книге Ланге как об источнике, повлиявшем на представление Сологуба о природе эмоциональной реакции, но на фоне этой параллели может высветиться одна из многочисленных трактовок эмоции этого времени.

---

<sup>82</sup> Важное значение приобретают в науке работы И. П. Павлова о рефлексах, в искусстве — концепции К. С. Станиславского, Вс. Мейерхольда, С. М. Эйзенштейна, Л. В. Кулешова и др.

Как будет показано далее, взгляд на теорию Ланге сквозь призму эмоциологии открывает, что его интересуют в первую очередь фазы эмоции (сценарий его развертывания). Также он закрепляет за определенными чувствами довольно жесткий набор телесных реакций. Чтобы осуществить сравнение этой концепции с той, что нам удалось выявить в ТЛ мы: 1. напомним эксплицированные нами фазы эмоции в ТЛ; 2. выявим понимание и фазы эмоции (именно внимание к этому вопросу отличает концепцию Ланге); 3. сравним полученные данные и определим черты сходства и расхождения.

Одновременно с Ланге схожую концепцию эмоций развивает известный американский философ и психолог У. Джеймс, поэтому мы будем рассматривать их работы параллельно. В статье «Что такое эмоция?» (1884) Джеймс излагает свою точку зрения на природу чувства, говоря, что «человеческая эмоция, лишенная всякой телесной подкладки есть один пустой звук»<sup>83</sup>. Ученый настаивает на том, что во всех предыдущих исканиях в этой области телесная реакция считалась производной от эмоции, он же считает, что раздражитель вызывает физическую реакцию и, как следствие, эмоцию («мы опечалены, потому что плачем»<sup>84</sup>).

Теория его датского коллеги, Ланге, разрабатывает такое же понимание первичности телесной реакции; теория быстро стала известной и также быстро была подвержена критике. Достаточно сказать, что уже в предисловии к русскому изданию переводчик говорит о спорности выводов Ланге<sup>85</sup>. Вскоре концепция Ланге уступила место теории Кеннона — Барда. Сейчас концепция Джеймса-Ланге упоминается в работах об истории возникновения интереса к эмоциональной сфере человека как один из шагов в развитии эмоциологии. Так, Я. Плампер считает, что противопоставление Джеймса своей собственной

---

<sup>83</sup> Цит. по: Плампер, Я. История эмоций. С. 287.

<sup>84</sup> Там же. С. 286.

<sup>85</sup> Переводчик французского издания Г. Дюма (G. Dumas), чье предисловие было помещено и в русском варианте считает, что Ланге слишком радикально отверг теорию Дарвина и предлагает рассматривать эмоцию как продукт эволюции. Цит. по изд., идентичному тому, что находится в библиотеке Сологуба: Ланге, К. Г. Эмоции: Психофизиологический этюд / Пер. В. Н. Линда. М., 1896. С. 9–10.

теории предыдущей традиции объясняется исторически: во времена Джеймса эмоция (вопреки его уверениям) все же мыслилась как телесная; скорее всего, Джеймс говорит о новизне в этом аспекте, противопоставляя свои выводы традиции стойков с их идеалом бесчувственности<sup>86</sup>. Обобщая теорию двух физиологов, Плампер, подчеркивает, что в них нейтрализовано индивидуальное начало в восприятии (восприятие и оценка)<sup>87</sup>, акцент перенесен на телесную реакцию.

Кроме того, для Ланге эмоции властвуют над жизнями людей наравне с разумом (по-видимому, эти категории у него если не противопоставлены, то разделены); именно эмоциональная сфера становится источником общественных катаклизмов<sup>88</sup>. Тем не менее, эмоция рассматривается на уровне физиологии — ее проявлением выступают физические реакции.

Понятие эмоции по Ланге сжато сформулировал его переводчик Г. Дюма: «во всякой эмоции есть *начальный факт*, который может быть мыслью, образом, ощущением или даже впечатлением; эти мозговые состояния отражаются различно в вазомоторных центрах, но *эмоция есть всегда только сознание органических изменений*, которые вызваны в организме возбуждением этих центров»<sup>89</sup>. Таким, образом, книга Ланге иллюстрирует, во-первых, представление о чувстве как о разворачивающемся во времени процессе, у которого есть последовательные стадии: сначала возникает импульс, затем — эмоция, и после этого — физиологическая реакция. Во-вторых, внимание его сосредотачивается на телесном выражении эмоции, своего рода ее индикаторе. Так, в главах о печали, радости, страхе и др. он выделяет физические реакции, которые бы отделяли одно чувство от другого (например, при печали «спина согнута, голова опущена ... лицо удлиняется и сужается»<sup>90</sup>). Первое утверждение в теории Ланге больше всего отличает ее от других концепций, однако мы будем учитывать оба эти тезиса.

---

<sup>86</sup> Плампер, Я. История эмоций. С. 287.

<sup>87</sup> Там же. С. 286.

<sup>88</sup> Ланге, К. Г. Эмоции: Психофизиологический этюд. С. 14

<sup>89</sup> Там же. С. 6–7.

<sup>90</sup> Там же. С. 24.



Главным предметом исследования стала для нас эмоция страха, поэтому обратим внимание и на то, как описывает ее Ланге в главе «Страх»<sup>91</sup>. Для него это чувство проявляется помимо воли человека в параличе и сокращении мышц, остановке двигательной активности. Страх очень схож, по мнению Ланге, с печалью и различается лишь тем, что у опечаленного человека неподвижностью поражена другая группа мышц. Кроме того, испуг проявляется активнее и наступает быстрее, чем печаль, ему предшествует «мгновенный и конвульсивный трепет» (также возможно и более незаметное действие импульса). Аргументируя свои тезисы, Ланге указывает, что физиологические состояния проявляются в языке: «страх поражает», «горе “тяготит”», «от ужаса становятся неподвижны, “каменеют”»<sup>92</sup>, анемия кожи у испуганного человека вызывает озноб (Ланге приводит языковые метафоры «кровь стынет», «мороз по коже» и др.), или ощущение жара («бросает в пот»). Физиолог считает, что сердце при этом сначала бьется учащенно, а затем замирает. Перечислим и другие признаки: «судороги желудка», ощущение покалывания или пощипывания, седеют, выпадают волосы, расширяются зрачки, чувство стеснения, сдавливания.

Исходя из известного нам, обратим внимание на развернутые описания переживаний героев ТЛ, так как в них чувства представлены делящимися во времени. Напомним, что мы обнаруживаем четыре таких описания в первой книге трилогии. Они отличаются и объемом, и предметом изображения. Эти эпизоды занимают большее текстовое пространство и относятся к «описанию чувств героев». Позволим себе также напомнить выводы, к которым мы пришли, но осмыслим их теперь в понятиях Ланге. Была выявлена следующая последовательность фаз страха: пребывание в пугающем героя пространстве, физиологическая реакция на страх, экспликация чувства словесно (эмотив), усиленное проявление страха на телесном уровне после введения эмотива,

---

<sup>91</sup> Там же. С. 31–36.

<sup>92</sup> Там же. С. 32.

избавление героя, замена страха равнодушием. Как видим, сравнение возможно с первыми четырьмя фазами страха.

Пребывание в пугающем героя пространстве можно сопоставить с тезисом Ланге о зарождении эмоции через внешние раздражители. Так на персонажей влияет замкнутость помещения, тактильные ощущения (температура (холод и / или духота) и запах), визуальные (ослеплены светом или пребывают во тьме). Такое сопоставление кажется интересным еще и потому, что в рассматриваемых стадиях нет других указаний на возможный объект страха<sup>93</sup>.

Во второй стадии с помощью внутренней точки зрения вводится представление о страхе как о неконтролируемой эмоции, что также вполне согласуется со взглядом на это Ланге. Реакция героев на страх в первой книге Сологуба глубоко физиологична: во всех эпизодах чувства героев переданы через телесные реакции организма: судороги, замедление движений, скованность, чувство тяжести и стесненности (отнимаются ноги, становится тяжело двигаться, учащается сердцебиение)<sup>94</sup>.

Наконец, третью стадию с точки зрения Ланге можно назвать собственно эмоцией, т. е. «осознанием органических изменений». В понятиях эмоциологии мы называли это эмотивом: герой произносит слова или думает о своем страхе, в других случаях — к нему приходит осознание происходящего<sup>95</sup>.

С этого момента начинается четвертая стадия страха, которая не соответствует физиологической концепции. Эмотив у Сологуба делает эмоцию более интенсивной: герой начинает биться в судорогах или же

---

<sup>93</sup> Напомним характерный для этой фазы сценарий развертывания чувств в ТЛ: «Остров опять позвонил. Пуговка от звонка была на ощупь очень холодная, точно ледяная. Такая холодная, что острое ощущение холода прошло по всему телу Острова. Над дверью высоко было видно круглое окно, как чей-то внимательный глаз, неподвижный, тусклый, но зоркий» (61).

<sup>94</sup> Например, ср. с эпизодом: «Почему-то сестры не могли идти скоро. Какая-то тяжесть сковывала ноги. Казалось, что этот ход идет глубоко под землю» (21); «Свет меркнет, в глазах туман, темнеет» (22).

<sup>95</sup> Например, ср. с: «Сердце внятно шепчет: — Тюрьма. Тюремный двор» (42).

возрастает его парализованность<sup>96</sup>. Это расхождение очень важно, так как оно идет вразрез с главной идеей Ланге: эмоция зарождается не в психике субъекта, она лишь является продолжением реакции на внешний раздражитель. Для Сологуба же идея о влиянии слова и мысли на физическую материю очень важна для всего творчества<sup>97</sup>.

Таким образом, сравнение фаз страха в теории Ланге и в тексте романа ТЛ может быть проведено по трем составляющим из пяти задействованных в тексте Сологуба (воздействие на реципиента физических раздражителей, физическая реакция, осознание реакции). Подобная картина может говорить об общих тенденциях эпохи в понимании эмоциональной природы человека и путях ее исследования. Характерно, что в обоих случаях большое внимание уделяется телесной реакции переживающих чувства: и писатель, и ученый фокусируются на взаимодействии психики и тела. В то же время важно и то, что для сологубовской модели мира обращение (или схожесть) с такой физиологической концепцией становится только частью художественного плана: в последующих частях трилогии фазы страха менее выражены, а само это чувство символизируется. Наконец, ключевым отличием в понимании эмоции Сологуба от построения Ланге становится представление о влиянии чувства на физическое состояние персонажа.

## *2.2. Язык страха ТЛ: трансформация образов XIX – начала XX вв.*

В первой главе мы проанализировали репрезентации эмоции страха в романе Ф. Сологуба «Творимая легенда». Одним из аспектов этого исследования стал язык страха, под которым мы понимали набор

---

<sup>96</sup> «Вдруг ясное сознание, — ужаснувшая мысль: “Я в могиле, в гробу”. Застонал, забился. Шея, словно сжатая чьими-то пальцами, судорожно сжималась. Глаза широко раскрылись, — и перед ними метался пламенный мрак заколоченного гроба» (158).

<sup>97</sup> Воплощением такого представления можно назвать рассказ Сологуба «Червяк» (1896), сюжет которого рассказывает о том, как страх, внушенный взрослыми, воплощается в теле девочки. Одним из последних анализов, затрагивающих эту тему, стала статья Д. А. Зубарь: *Зубарь, Д. А. Смерть от воплощенного слова в рассказе Ф. Сологуба «Червяк» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2014. С. 116–120.*

повторяющихся образов и мотивов, связанных с ним. Чтобы ввести в исторический контекст мы: 1. вкратце обрисуем основные элементы языка; 2. определим их возможные источники или области, в которых они активно использовались; 3. выявим трансформацию их значений или функций (или отсутствие таковых) в ТЛ.

В тексте ТЛ страх репрезентируется с помощью ряда образов и мотивов. Мы обратим внимание на те, что можно назвать повторяющимися: дурман (запах цветов), душная погода, нехватка воздуха, неясное освещение, подземный ход, кошмар, темная комната, тюрьма, гроб, выход из помещения, восстание из гроба (воскресший утрачивает тягу к жизни), погребение заживо, солнце-дракон.

Эти образы и мотивы могут быть разделены на несколько групп в зависимости от ближайшего к ним источника.

Первая группа близка автоцитатам, которые, по многочисленным наблюдениям исследователей творчества Сологуба, очень часты в тексте ТЛ, т.к. трилогия стала своего рода итогом творчества писателя. К ним мы отнесем: дурман (запах цветов) и солнце-дракон.

Так, М. М. Павлова в комментариях к «Мелкому бесу» показывает, как Сологуб использует названия цветов и значения запахов в тексте романа для создания определенных коннотаций<sup>98</sup>. В случае с ТЛ мы знаем только, что «от этого запаха слегка кружилась голова и сердце сладко и больно замирало» (21). Дополнительного семантического значения эта деталь не получает и остается одним из способов описания физиологического и эмоционального состояния героев, который можно отнести к устойчивому приему в текстах писателя.

Другой образ — солнце-дракон — встречается в поэзии Сологуба и до написания первых частей ТЛ: в стихотворениях «Я любви к тебе не знаю» (1904), «Сон похорон» (1907) и др. Оге Ханзен-Леве показывает, что

---

<sup>98</sup> Сологуб, Ф. К. Мелкий бес / подгот. М. М. Павлова. СПб, 2004. С. 792, 802 и др.

образ небесного змея<sup>99</sup> характерен для символизма 1900–1907-х гг. В нем воплощается представление о вечном повторении; с ним связываются мотивы обмана и измены. В своей трилогии Сологуб не отдаляется от этого значения символа<sup>100</sup>.

Большую трудность представляет отнесение к определенной группе распространенных образов и мотивов, однако здесь мы можем указать на сферу использования в современный автору период некоторых из них, а также на различия или сходства в их функциях. К ним мы отнесли следующие: душная погода, нехватка воздуха, кошмар, темная комната, тюрьма. Мотив духоты для описания внешнего мира использовался писателями в многочисленных вариациях до и после написания трилогии Сологуба. Обратим внимание, на те примеры, что располагаются в той же хронологической плоскости, что и роман ТЛ. Отметим также, что символическую функцию он приобретает у писателей самых различных направлений. Так, в романе М. Арцыбашева (1910) мотив духоты возникает на фоне социальной и бытовой неблагоустроенности: «Только за плечами доктора осталась душная темная комната, где в сумраке, быстро холодея, лежал маленький вытянутый трупик. Там уже, как черные мухи над падалью, юрко шныряли какие-то темные старушки»<sup>101</sup>. Однако в данном случае мотив духоты репрезентирует не эмоцию страха, а отвращения. Довольно часто знаками отвращения<sup>102</sup> в тексте становятся изображения мусора, мух и т.д.

Образ тюрьмы и повешенных сопровождает произведения писателей самых разных направлений этого времени. Достаточно вспомнить «Рассказ о семи повешенных» Л. Андреева (1908)<sup>103</sup> или «Мать» М. Горького (1907). При

---

<sup>99</sup> Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / пер. с нем. М. Ю. Некрасова. СПб., 2003. С. 78–82.

<sup>100</sup> Напомним уже использованный нами мотив, объединяющий образы змея и принца Танкреда: «И она прикинула к Танкреду, влюбленными смотрела на него глазами, вливая страстную и светлую свою душу в обманчиво ясное, лазурное мерцание его глаз» (236–237).

<sup>101</sup> Арцыбашев, М. П. У последней черты // Арцыбашев М. П. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. М., 1994. С. 205.

<sup>102</sup> Пример анализа эмоции отвращения — известное эссе Ю. Кристевой, где внешние темы «отвратительного» влияют на реципиента, связывая в его сознании страшное и отвратительное: Кристева, Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб., 2003.

<sup>103</sup> Андреев, Л. Н. Рассказ о семи повешенных // Андреев Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. М., 1994. С. 48–113.

разных функциях этого образа в символистской прозе и революционном романе, он оказывается связанным с одним из основных экзистенциальных страхов — страхом смерти: (у Андреева) «Потревоженный однажды страх смерти расплывался по телу, внедрялся в кости, тянул бледную голову из каждой поры тела»<sup>104</sup>.

Наконец, третья группа мотивов более узнаваема. При их рассмотрении, как мы увидим, можно указать на конкретные источники как общекультурные, так и хронологически отсылающие к литературе XIX в.: гроб, восстание из гроба, погребение заживо.

Филолог и фольклорист К. Богданов предлагает в сборнике статей «Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика»<sup>105</sup> проследить на примерах литературного, научного, публицистического дискурса историю страха перед мнимой смертью и погребением заживо. Ученый показывает, что эта фобия «обнаруживает в истории культуры неравномерную»<sup>106</sup> линию. Начиная свой путь в середине XVIII в., в последующие периоды она то актуализируется в эпохе «постпросвещения», связанной с тематикой «власти чувств» и при этом сохраняющей интерес к приключенческому повествованию, то выступает конфликтной зоной в просветительском дискурсе XIX в. При этом обращение к этой теме в средствах массовой информации способствует всплеску интереса к ней в художественной литературе.

Плампер, говоря о мнимой смерти в европейской и американской культурах, отмечает, что на развитие этого страха оказало влияние не количество подобных случаев, а внимание к ним прессы и художественной литературы<sup>107</sup>. Большой «вклад» в распространение этой фобии сделал Э. По своими рассказами («Береника», 1835; «Заживо погребенные», 1844; «Бочонок

---

<sup>104</sup> Андреев, Л. Н. Рассказ о семи повешенных. С. 52.

<sup>105</sup> Богданов, К. Преждевременные похороны. Филантропы, беллетристы, визионеры // Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика: сб. ст. / под ред. К. Богданова, Ю. Мурашова, Р. Николози. М., 2006. С. 55–80.

<sup>106</sup> Там же. С. 55.

<sup>107</sup> Подробнее об этом: Плампер, Я. История эмоций. С. 127–130.

амонтильядо», 1846 и др.). Полный уход фобии из массового сознания происходит с началом Первой мировой войны, которая «снова провела четкую границу»<sup>108</sup> между жизнью и смертью. В данном случае нас интересует то, что страх быть погребенным заживо первоначально не был лишь литературным знаком (об этом говорят свидетельства прессы тех лет), но знаменовал развитие действительной фобии. В тексте ТЛ он становится лишь знаком, отсылающим к определенному состоянию страха, так как эпизод с похороненным Егоркой, оказывается в ряду других репрезентирующих страх сцен.

Итак, обратившись к способам репрезентации страха в ТЛ мы выявили довольно богатый язык, заимствованный по большей части из знакомых автору традиций и текстов: литературы и прессы XIX – XX вв., символизма, собственных произведений, общекультурных символов. Эти знаки страха используются не только для воздействия на реципиента или описания чувств персонажа, но и в качестве конвенциональных единиц. Будучи использованным в параллельных эпизодах, этот язык страха обнаруживает свою условность, но в то же время и обнажает насущность поиска различных способов для передачи и опосредования эмоционального состояния.

### *2.3. Концепция страха в «Творимой легенде» Ф. Сологуба и в соцреалистическом романе*

В первой главе при анализе реализации эмоции страха в романе-трилогии Ф. Сологуба «Творимой легенде» была выявлена особая концепция этого чувства. Коротко напомним, как эмоция представлена в художественной модели ТЛ: для субъектов персонажного поля значимо противопоставление чувства и воли, интеллекта, при этом воля предстает более высокой категорией. На мотивном уровне страх связан с образом старого мира. Персонажи и повествователь осмысливают это чувство как то, что необходимо

---

<sup>108</sup> Там же. С. 130.

преодолеть. Наиболее эффективной стратегией преодоления страха оказывается в трилогии обращение к воле творца (художника, поэта). Подобную схему мы не обнаружим в символистском романе, в образах которого воплощается дионисийское стихийное начало. Такое противопоставление не встретим мы и в гражданской лирике, влияние которой на Сологуба хорошо известно<sup>109</sup>. В то же время противопоставление чувства и воли, интеллекта известно как обязательный атрибут социалистического романа<sup>110</sup>.

Для того, чтобы типологически сравнить соцреализм и ТЛ в аспекте эмоциональной модели, нам надо определить материал, к которому мы обратимся (а значит уточнить — что мы понимаем под соцреализмом). Соцреализм считается синтетическим комплексом, соединяющим различные виды искусств<sup>111</sup>. Однако в случае с литературным соцреализмом, исследователи опираются не столько на инварианты и общие признаки, сколько на набор текстов, составляющих канон. Соцреализм как художественный метод был провозглашен лишь в 1934 г. на первом Всесоюзном съезде советских писателей<sup>112</sup>. Однако надо иметь в виду, что этот взгляд на канон дан со стороны властного дискурса. Официальная позиция, например, считала символизм не подходящей основой для нового искусства, так в нем она видела идеализм и мистицизм<sup>113</sup>. Однако, как мы покажем ниже, граница «соцреализм — символизм» более проницаема, чем это рисуется в декларативных документах эпохи.

Рассмотрим четыре романа, которые можно считать репрезентативными образцами соцреалистического жанра. Два из них были написаны до

---

<sup>109</sup> М. М. Павлова показывает на примере юношеской поэмы Сологуба «Одиночество», что его лирический герой тяготеет, прежде всего к «пафосу унылой гражданственности», которая в свою очередь преломляется через «декадентский строй души». Об этом см.: Павлова, М. М. Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. С. 61—72.

<sup>110</sup> Об основаниях такого сопоставления мы скажем подробнее далее.

<sup>111</sup> Например, об этом см.: Гюнтер, Х. Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон: сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000. С. 7–16.

<sup>112</sup> Первое упоминание понятия «соцреализм» принадлежит И. М. Гронскому («Литературная газета», 1932).

<sup>113</sup> Характерен в этом плане доклад Н. И. Бухарина: Бухарин, Н. И. Доклад Н. И. Бухарина о поэзии, поэтике и задачах поэтического творчества в СССР // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. М., 1934. С. 500–501.



официального утверждения соцреалистического метода, но единодушно признаются его основополагающими текстами — «Мать» М. Горького (1906, публ. — 1907), «Как закалялась сталь» Н. Островского (1930–1934, дата публ. — 1934)); два — в период утвердившегося сталинизма (П. А. Павленко «Счастье» (1948) и Г. Е. Николаевой «Жатва» (1950)). Включение в анализ текстов, созданных и опубликованных, с одной стороны, до официального провозглашения соцреализма (оно состоялось в 1934 г. на первом Всесоюзном съезде советских писателей), а, с другой стороны, уже после объявления единого художественного метода, на наш взгляд, вполне допустимо и даже оправдано. Подобный охват материала представляется наиболее удачным, так как он позволяет определить, имеем ли мы дело с некоторым предвосхищением писателем более поздних явлений литературного процесса или же концепция чувства в ТЛ ближе к тем произведениям, что активно развивались в годы появления трилогии (прежде всего, к революционному роману).

Но прежде нам необходимо вернуться к вопросу о проницаемости границы соцреализма, кратко осветив историю изучения этой связи. Уже общепризнанным в академической среде стало положение о синтетичности соцреализма. Так, например, известная американская исследовательница К. Кларк в книге «Советский роман: История как ритуал»<sup>114</sup> сравнивает соцреализм с ритуализированной архаичной культурой, последовательно сопоставляя этот канон с древнерусской литературой. Подобные подходы без сомнения интересны для построения общих моделей эволюции, однако мы сосредоточимся, во-первых, на более ограниченном хронологическом отрезке (соотношение соцреализма и модернизма), во-вторых, проведем сопоставление в рамках заданной методологии — будем сравнивать схожую концепцию чувств.

---

<sup>114</sup> Кларк, К. Советский роман: История как ритуал. Екатеринбург, 2002. С. 50–55.

Понимание того, что границы соцреализма весьма подвижны, были заложены книгой философа и публициста Б. Гройса «Утопия и обмен»<sup>115</sup>. Тогда впервые было показано, что взгляд на соцреализм как на явление, искусственно вытеснившее направления модернизма, не верен, и отчасти сконструирован властными институтами. Так, Гройс демонстрирует преемственность соцреализма и авангарда. Согласно его концепции, импульс к созданию образа художника, заложенный в авангарде, затем отразился в соцреализме: «именно в искусстве авангарда художественная воля к овладению материалом, его организации по утверждаемым самим художником законам обнаружила свою прямую связь с волей к власти»<sup>116</sup>. Другое их сходство — стремление к отрицанию прошлого. Кроме того, многие создатели социалистического романа соприкасались с искусством авангарда<sup>117</sup>.

В дальнейшем эту точку зрения развил историк русской литературы и культуры Е. Добренко, увидевший связь и преемственность между культурой народничества, гражданской лирикой XIX в. и соцреализмом<sup>118</sup>. Однако согласно его концепции в период расцвета модернизма в России этот пласт культуры перемещается на периферию: «При взгляде из исторического отдаления споры 20-х годов наполняются новым смыслом — шел активный процесс превращения подкультуры в культуру: низы поднимаются вверх, чтобы стать "высокой культурой" в соцреализме»<sup>119</sup> при этом «от символистского индивидуализма был всего лишь шаг к пропасти авангардного пароксизма»<sup>120</sup>. Итак, Добренко считает, что и культура периферии, и культура центра так или иначе оказываются, по выражению автора, «предтечами» феномена соцреализма. В то же время сопоставление соцреализма и

---

<sup>115</sup> Гройс, Б. Утопия и обмен. М., 1993.

<sup>116</sup> Гройс, Б. Стиль Сталина // Гройс Б. Утопия и обмен. С. 14.

<sup>117</sup> Там же. С. 15.

<sup>118</sup> Добренко, Е. А. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München, 1993. С. 6–9.

<sup>119</sup> Там же. С. 19.

<sup>120</sup> Там же. С. 21.

символизма остается в плоскости понятий: индивидуализм, дистанцирование от исторической реальности и т.п.

К исследованиям более определенных исторических связей этих явлений можно отнести попытку Б. Розенталя сопоставить ницшеанство (влияние которого на символизм неоспоримо) и соцреализм на основании знакомства будущих писателей соцреалистов с одной из сторон концепции Ф. Ницше: «Соцреализм изображал сконструированный опыт, опосредованный писателями и художниками, и описывал его “замороженным” (аполлоническим) языком, который использовался для создания иллюзии»<sup>121</sup>.

Как видим несмотря на расширение представления о «предтечах» соцреализма, символизм все еще остается последним «островом», который, согласно исследователям, мало что роднит с этим явлением<sup>122</sup>.

Вместе с тем, несмотря на немногочисленность исторических связей между соцреализмом и символизмом, есть достаточно убедительных примеров прямых, непосредственных влияний. Так, Кларк приводит сведения о непосредственном влиянии романа А. Белого «Петербург» (1912–1913) на «Цемент» (1922–1924) Ф. В. Гладкова<sup>123</sup>. В нашем распоряжении нет исторических свидетельств о том, что ТЛ могла вдохновить писателей сталинской эпохи. В случае Сологуба это тем менее вероятно, что за его романом закрепилась репутация «странного» и неудавшегося произведения. Сложно (хотя и допустимо) представить обстоятельства, в которых будущему пролетарскому писателю порекомендовали бы этот текст как образец прозы. Мы предлагаем рассматривать возможные сходства между романом Сологуба и произведениями соцреализма как типологически схожие явления, но даже в

---

<sup>121</sup> Розенталь Б. Соцреализм и ницшеанство // Соцреалистический канон: сб. ст. 2000. С. 64.

<sup>122</sup> Такое упорное нежелание увидеть в символизме родственные черты с соцреалистическим романом отражает, возможно, ту идеализированную картину об «утраченной России», которая была распространена не только в эмигрантских кругах, но и в культуре 60-ов, и позже — в 90-е гг.

<sup>123</sup> «Гладков рассказал о своем унижении одному из литературных приятелей, и тот посоветовал ему поднять свой уровень, почитав А. Белого и А. Ремизова, признанных мастеров “орнаментальной” прозы, высоко ценимой в кругах интеллектуалов. Гладков был настолько подавлен уровнем их мастерства, что, не писал до 1922 года, а “Цемент” стал его первым произведением после перерыва». (Кларк, К. Советский роман: История как ритуал. С. 69–70.)

таким ключевым звеном связь соцреализма с Сологубом не представляется самоочевидной.

Единственной прямой параллелью, которую нам удалось найти, стали слова философа Б. Парамонова: «мать социалистического реализма — кухарка, а отец — Сологуб»<sup>124</sup>. Это суждение было точечным, высказано в рамках культурно-просветительского проекта и дальнейшего развития не получило, однако оно нам интересно с точки зрения логики аргументации. Очевидно, что для Парамонова основанием для сближения с соцреализмом является, прежде всего, теургическая концепция писателя и те особенности его художественного мира, которые критики называли сосуществованием в одном тексте жизнеподобия и установки на фантастику<sup>125</sup>.

Итак, для проверки исходной гипотезы о типологическом сходстве поэтик соцреалистического и сологубовского текстов нами были прослежены пути концептуализации в четырех образцовых соцреалистических романах эмоции страха — принципиальной для художественного мира Сологуба.

К отобранным текстам был применен набор критериев, который релевантен для определения концепции страха в ТЛ: 1. оппозиции, в которые встроена эмоция страха; 2. коннотация, которую получает эмоция страха (позитивная, негативная, связанная с определенными образами); 3. способ, которым преодолевается страх на персонажном уровне.

В тот же год, что и первые фрагменты ТЛ, публикуется роман Горького «Мать». Герой романа Павел Власов и его становление как революционера изображены с точки зрения его матери Пелагеи Ниловны. Как и в ТЛ

---

<sup>124</sup> Радио Свобода: Русский европеец Федор Сологуб. [Электронный ресурс]. 2007. URL: <https://www.svoboda.org/a/405881.html>. Дата обращения: 09.04. 2022.

<sup>125</sup> Приведем развернутую цитату Парамонова: «Читая Сологуба, я всё время вспоминаю одно место из статьи А. Д. Синяевского о социалистическом реализме, каковой, по мысли подпольного Абрама Терца, должен был быть фантастическим, гиперболическим, сверхъестественным. В поэтике соцреализма, писал Синяевский-Терц, Сталин должен был не умереть, а временно нас покинуть — с правом и возможностью объявиться, когда надо. Вот в такой поэтике написана сологубовская трилогия “Капли крови” (бывшие “Навыи чары”): в роше идет пролетарский митинг, а в городской речке полощется русалка. Сологуб — непризнанный основатель в действительности не существовавшего социалистического реализма. У него в паспорте прочерк, но мы-то знаем, кто его родители: мать кухарка, а отец Сологуб». Радио Свобода: Русский европеец Федор Сологуб. [Электронный ресурс]. 2007. URL: <https://www.svoboda.org/a/405881.html>. Дата обращения: 09.04. 2022. Было бы неверным возражать высказыванию, которое по формату не предполагает глубокой аналитической базы, однако укажем, что эту характеристику можно распространить в целом, например, на жанр утопии.

оппозиции, в которые встроена эмоция, обозначаются на персонажном уровне (часто — при помощи портретов)<sup>126</sup>. Один из главных образов, в котором воплощается предмет страха, — фигура отца героя Михаила Власова. Его образ строится так, чтобы показать бесконтрольность его стихийного начала: отдельные детали (лицо, волосатые руки, глаза), которые внушают окружающим страх. Кроме того, само отсутствие страха пугает окружающих персонажей:

*Лицо его, заросшее от глаз до шеи черной бородой, и волосатые руки внушали всем страх. Особенно боялись его глаз, — маленькие, острые, они сверлили людей, точно стальные буравчики, и каждый, кто встречался с их взглядом, чувствовал перед собой дикую силу, недоступную страху, готовую бить беспощадно*<sup>127</sup>.

В отличие от ТЛ возникновению личности, лишенной чувства самосохранения, и при этом опасной для других, дается социальная мотивировка<sup>128</sup>.

Персонаж Павел Власов, хотя предстает в начале романа защитником матери, затем показан героем, которого захватила «страшная жизнь»: «Павел Власов пришел домой сильно пьяный. Качаясь, он пролез в передний угол и, ударив кулаком по столу, как это делал отец, крикнул матери»<sup>129</sup>.

Павел Власов преодолевает схожее эмоциональное состояние, отчуждаясь от чувств и заменяя их другими. Эта трансформация показана с помощью его портрета: «смуглое лицо сына становится острее, глаза смотрят все более серьезно и губы его сжались странно строго. Казалось, он молча сердится на что-то или его сосет болезнь. Раньше к нему заходили товарищи, теперь, не заставая его дома, они перестали являться». Мотивы молчания, эпитеты «строгий», «серьезный», «острый» вводят один из элементов

---

<sup>127</sup> Горький, М. Мать // Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 8. М. 1970. С. 10.

<sup>128</sup> Кларк выявляет в соцреалистических романах категории стихийного и бессознательного, отражающие марксистскую концепцию исторического развития, согласно которой переход к сознательному управлению общественными процессами приведет к контролю над происходящим. Эта философская «подкладка» будет для нас важна, однако это противопоставление будет проанализировано с точки зрения эмоциологии.

<sup>129</sup> Горький, М. Мать. С. 12.

оппозиции — контроль эмоций. Таким образом, здесь также присутствует противопоставление «чувство — контроль»<sup>130</sup>.

Как и в ТЛ эмоция страха окружена образами старого мира. Источником страха и тоски (как и ее воплощением) становится старая жизнь (в конкретном воплощении — фабричная жизнь):

— Боишься?

— Боюсь! — созналась она.

Он наклонился к ее лицу и сердито — точно его отец — проговорил:

— От страха все мы и пропадаем! А те, кто командуют нами, пользуются нашим страхом и еще больше запугивают нас. Мать тоскливо взвыла:

— Не сердись! Как мне не бояться! Всю жизнь в страхе жила, — вся душа обросла страхом! Негромко и мягче он сказал:

— Ты прости меня, — иначе нельзя! И ушел<sup>131</sup>.

Заслуживают пристального внимания стратегии преодоления страха инициируемым персонажем — матерью. Она пытается включиться в круг революционеров, обладающих определенным эмоционально-волевым строем, в котором страх контролируется не извне, а изнутри личности. Некоторая парадоксальность ситуации заключается в том, что приобщение к этому строю осуществляется при помощи музыки (искусства, эмоционально воздействующее на реципиента) создает образ идеального чувствования:

В этой песне не слышно было печального раздумья души, обиженной и одиноко блуждающей по темным тропам горестных недоумений, стонов души, забитой нуждой, запуганной страхом, безличной и бесцветной. И не звучали в ней тоскливые вздохи силы, смутно жаждущей простора, вызывающие крики задорной удали, безразлично готовой сокрушить и злое, и доброе. В ней не было слепого чувства мести и обиды, которое способно все разрушить, бессильное что-нибудь создать, — в этой песне не слышно было ничего от старого, рабьего мира. Резкие слова и суровый напев ее не нравились матери, но за словами и напевом было нечто большее, оно заглушало звук и слово своею силой и будило в сердце предчувствие чего-то необъятного для мысли<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> Там же. С. 16.

<sup>131</sup> Там же. С. 22.

<sup>132</sup> Там же. С. 38.

Другой важной стратегией преодоления страха стали имитация бесстрашной позиции на телесном уровне и волевое усилие. При этом последнее оказывается более эффективным: «Стараясь подавить свой страх, она двигалась не боком, как всегда, а прямо, грудью вперед, — это придавало ее фигуре смешную и напыщенную важность»<sup>133</sup>, «Тогда, одним большим и резким усилием сердца, которое как бы встряхнуло ее всю, она погасила все эти хитрые, маленькие, слабые огоньки, повелительно сказав себе: "Стыдись!"»<sup>134</sup>.

Таким образом, в «Матери» реализуется проект преобразования нового человека, который предполагает специфическое противопоставление «воля / контроль — эмоции». Преобразившийся герой должен контролировать свои чувства, но при этом оказывается, что эти чувства становятся позитивными (это не «чувства мести и обиды»). В то же время контроль не становится в абсолютную оппозицию к чувственному началу, герои справляются со страхом, приобщаясь к эмоционально-волевому началу новой личности (через песню, например).

Роман «Как закалялась сталь» Н. Островского (1930–1934, дата публ. — 1934), как и предыдущий образец, обладает репутацией знакового текста эпохи. Главный герой, Павел Корчагин, проходит ряд испытаний, став идеальным воплощением образа революционера. Анализируя этот текст в аспекте реализации эмоции страха, мы сталкиваемся с определенными трудностями, ставящими под вопрос саму проблему исследования: это чувство почти не эксплицировано в тексте. Ее редкие появления на лексическом уровне можно свести к следующему набору: эмоция страха может появляться или у отрицательных персонажей<sup>135</sup> или у персонажей «слабых»<sup>136</sup>. Таким

---

<sup>133</sup> Там же. С. 48.

<sup>134</sup> Там же. С. 348.

<sup>135</sup> «Охваченные судорожным страхом, белогвардейцы в панике осаждали уходящие от пристаней пароходы» (Островский, Н. Как закалялась сталь. С. 193.).

<sup>136</sup> «Вздрагивает молодое тело от безумной тоски и отчаяния.

В углу у стены шевельнулась тень.

— Ты чего это?

Горячий шепот Христины — вылила она свою тоску молчаливому соседу. Он слушает, молчит, и только рука его легла на руки Христины.

образом, некоторая оценка страха как отрицательного чувства вновь видна в персонажном поле.

Кроме того, как и в предыдущих примерах чувство страха оказывается связанным с образом старого мира:

От нее Корчагин узнал, что старик деспотически грубо зажал всю семью, убивая всякую инициативу и малейшее проявление воли. Ограниченный, узколобый, придирчивый до мелочности, он держал семью в вечном страхе и этим снискал себе глубокую неприязнь детей и глубокую ненависть жены, все двадцать пять лет боровшейся против его деспотизма<sup>137</sup>.

Более того, все три примера объединены мотивом семейного быта, который воплощает старый «страшный» мир.

Однако, по-видимому, недостаточно остановиться на эксплицированных проявлениях страха, чтобы составить полную картину его реализации в тексте. В данном случае полезно обратиться к стратегии Плампера, исследующего отсутствие страха у русских солдат в Первой мировой войне<sup>138</sup>, когда сама лакуна может быть свидетельством несуществования в культуре языка для описания страха (или как в нашем случае отказа от него).

Остановимся, прежде всего, на тех ситуациях, которые вызвали бы страх у героев, рассмотренных нами произведений. Такова, например, сцена с виселицей, которую мы встречали в ТЛ. В романе Сологуба она вводится через пространство сна, а в произведении Островского история передана Корчагину словами одного из революционеров: «нас поставили перед виселицей, чтобы мы видели гибель товарищей, а потом наступил и наш черед»<sup>139</sup>. Здесь находим не только опускание страха (умолчание о нем), но и введение мотива бесчувственности к телесным и эмоциональным ощущениям: «Ожидали мы

---

— Замучают меня, проклятые, — глотая слезы, с неосознанным ужасом шептала она. — Пропала я: сила ихняя» (*Островский, Н. Как закалялась сталь*. С. 117.).

<sup>137</sup> *Островский, Н. А. Как закалялась сталь // Островский Н. А. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М., 1969. С. 365.*

<sup>138</sup> *Plamper, J. Fear: Soldiers and Emotion in Early Twentieth-Century Russian Military Psychology // Slavic Review. 2009. Vol. 68. No. 2. P. 259–283.*

<sup>139</sup> *Островский, Н. А. Как закалялась сталь*. С. 175.



конца молча, изредка перекидываясь словами», один из персонажей «настойчиво требовал от сестер: "Не надо слез, товарищи! Плачьте здесь, чтобы не плакать там ..."»<sup>140</sup>, «Все мы почти раздеты, но никто стужи не чувствует, а Степанов даже и не замечает, что стоит в одних носках»<sup>141</sup>. Вместо описания эмоционального состояния героев фокус внимания переключается на детальное описание виселицы («Виселица высокая, из толстых бревен сбитая. На ней три петли из толстой крученой веревки, подмости с лесенкой упираются в откидывающийся столбик»<sup>142</sup>) или же на реакцию матери казнимого персонажа («Страшно закричала в толпе какая-то женщина, забила в крике безумном, рвалась сквозь цепь к идущим, но ее схватили, уволокли куда-то. Наверно, мать Вали»<sup>143</sup>). Единственным эксплицированным проявлением чувств самих героев становится революционная песня, которую они дружно запевают перед близкой смертью.

Функцию такого рода эпизода в аспекте эмоции можно разделить на два пункта:

1. Эмоциональное состояние страха здесь не столько описывается, сколько внушается читателю, т.е. через контраст поведения матери и казненного, через сосредоточивание на деталях инструмента для лишения жизни формируется некоторое представление. Таким образом, отсутствие описания страха можно считать здесь особым рода приемом.

2. Создается образ идеального нового человека, который не чувствует не только эмоционального потрясения, но и физической боли (например, холода).

При этом речь не идет об отсутствии чувств у героев, т. к. в финале произведения проявляется мотив запрета чувств:

К концу работы чаще обычного стали вырываться из тисков недремлющей воли запрещенные чувства. Запрещены были грусть и вереница простых человеческих

---

<sup>140</sup> Там же. С. 174.

<sup>141</sup> Там же. С. 175.

<sup>142</sup> Там же.

<sup>143</sup> Там же. С. 176.

чувств, горячих и нежных, имеющих право на жизнь почти для каждого, но не для него. Если бы он поддался хотя бы одному из них, дело кончилось бы трагедией<sup>144</sup>.

Среди социалистических романов периода зрелого сталинизма мы обратимся к роману «Счастье» Павленко. Как многократно отмечено исследователями, в названиях произведений этого времени отражена желаемая цель прогресса. В аспекте нашей работы заметим, что эмоция счастья в большинстве художественных систем противоположна чувству страха.

В этом тексте мы не найдем развернутого изображения страха: его герой коммунист Воропаев, вернувшись с войны, мечтает увеличить производительность колхоза до невиданных размеров. Рассмотрев сцены, в которых герой этого социалистического романа мог бы испытывать страх, мы увидим, что персонаж преодолевает не только боязнь (например, смерти или физического недуга), но и саму болезнь силой воли. Характерен рецепт, который доктор дает больному:

Туберкулез преодолевается занятостью. Мечтать не обязательно, это ослабляет, но иметь дело нужно. Наконец дисциплина. Все наперекор тому, чего хочет болезнь. Хочется бессмысленно валяться в кровати — поступайте наоборот. Хочется кашлять — удержитесь. Кружится голова — переборите усилием воли. Поставьте болезнь вверх ногами. Самое сильное средство против туберкулеза, еще ни разу не подводившее ни врача, ни больного, — это *воля*. Туберкулез — болезнь проверочная, имейте в виду<sup>145</sup>.

При этом значение чувств страха и тревоги в этой художественной модели противопоставляется реальной жизни как оппозиция «воображаемое — действительное». Включение чувств в первую категорию приводит к снижению их статуса:

— Тяжело одиночество? — снисходительно спросил он, выслушав *все жалобы, все мольбы, все страхи, все воображаемые предчувствия беспокойного пациента*. — Незачем вам копать в собственных переживаниях. Займитесь-ка людьми<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> Там же. С. 393.

<sup>145</sup> Павленко, П. Счастье / ред. Д. Юферов. М., 1948. С. 86.

<sup>146</sup> Там же. С. 94.

Следующий пример социалистического романа также разрабатывает тему поднятия колхоза. Для Николаевой, лауреата сталинской премии первой степени, самым известным стал роман «Жатва». Как и в предыдущих случаях здесь не может быть поставлен вопрос о фазах страха или о богатой образности его окружающей. Нас будут интересовать, прежде всего, связанные с ним коннотации и те эпизоды, в которых можно предположить отсутствие страха.

Страх вызывает у положительных героев лишь образ слабого и не разделяющего коммунистические идеалы персонажа: «Была она некрасивой, неловкой в работе, недалекой разумом и, заполучив такого мужа, как Тоша, стала жить в вечном страхе и ожидании: боялась, что он бросит ее и уйдет к другой»<sup>147</sup>, «Со страхом всматривалась Авдотья в это существо, превратившее себя в никчемный придаток мужа»<sup>148</sup>.

Кроме того, герою не приходится преодолевать страх, это чувство теперь вытеснено в контролируемое человеком поле. Страх не парализует и не препятствует действиям героя, он может лишь активизировать его физические возможности. Чувство при этом возвышено, т. к. вызвано не опасностью за свою жизнь, но за члена коллектива:

Кто из нас двигается скорее: я или оно? — думала Лена. — Мне надо спешить. Не надо обманывать себя — Алеше плохо. Если его так быстро увезли в больницу, если бабушка и Валя поехали и остались у него, значит, ему очень плохо.

Она почти бежала. Дорога шла лесом. Лес был черен и глубок, но темнота его казалась тысячеглазой. Кто-то подстерегал за каждой веткой, за каждым листом. Обычно боязливая и робкая, Лена теперь была не чувствительна к страху<sup>149</sup>.

Рассматривая эпизоды, где страх мог бы быть естественной реакцией персонажа, мы, как и в «Счастье», находим ситуацию боли, в которой описание эмоционального состояния героя опускается, а болевой эффект переносится в область воображаемого. Таким образом, вновь актуализируется

---

<sup>147</sup> Николаева, Г. Жатва. М., 1952. С. 58.

<sup>148</sup> Там же. С. 59.

<sup>149</sup> Там же. С. 306.

оппозиция «реальное — воображаемое», где чувства страха, боли и физического недомогания тяготеют ко второму полюсу. При этом в реальном мире есть возможность преодолеть их усилием воли:

Боль в горле мучила Алешу уже несколько дней. Сперва он не обращал на нее внимания, думал, что она пройдет со дня на день, но она не проходила, а усиливалась. Еще сильнее, чем эта боль, беспокоило Алешу незнакомое ему прежде ощущение тяжести. Стоило ему прилечь, как все тело его словно прилипало к земле, и для того, чтобы оторвать от нее руки, ноги, голову, надо было затратить усилие. Незнакомый с болезнями, он первое время приписывал эту тяжесть своей неизвестно откуда взявшейся лени и стыдился ее.

«Этак распустить себя — и вовсе сляжешь, — думал он. — Подтянуться надо. Размяться...»

*Он «подтягивался» и «разминался», и тяжесть действительно исчезала, и весь день он работал наравне с другими. Но день за днем ему становилось хуже и тяжелее. Теперь он уже понимал, что он болен, но мысли не допускал о том, чтобы уйти с покоса<sup>150</sup>.*

Итак, мы рассмотрели четыре соцреалистических романа, в которых реализуется разная концепция чувства страха. Отметим теперь его сходство с тем, что мы наблюдали в ТЛ. Заметим, мы не стремимся показать, что соцреализм восходит к творчеству этого писателя, однако эта параллель расширяет наше представление о природе соцреализма, его закономерном (но не неизбежном) появлении. Ближе всего по коннотациям, связанным со страхом (образ старого мира: быт и семейное насилие, казни), оказываются от трилогии Сологуба «Мать» и «Как закалялась сталь». В этих романах встречаем ту же оппозицию «чувства — контроль», что и в ТЛ. В некоторых эпизодах это противопоставление становится более скрытым, но все же появляется в композиционно важных частях произведения (например, в финале романа Островского). В произведениях, написанных после 1934 г. эти элементы заменяются другими «реальное — воображаемое», где преодоление страха объясняется его нереальностью (как и почти всей области чувств). Эта

---

<sup>150</sup> Там же.

трансформация особенно важна в свете нашего анализа ТЛ, т. к. в тексте Сологуба, напротив, категория воля и мотив преображения с помощью нее мира располагается в области воображаемого, а страх оказывается в большей степени связанным с реальным миром<sup>151</sup>. Если в романах, созданных до 1934 г. (ТЛ, «Мать», «Как закалялась сталь»), стратегия преодоления страха включает контроль над собственными чувствами, то после официального формирования художественного метода сама потребность преодоления страха нивелируется, т. к. теперь он относится героем и повествователем к области воображаемого<sup>152</sup>.

Подобная картина, видимо, говорит о том, что, хотя концепция страха в ТЛ «переходит» границы направлений и стилей (она действительно более близка революционным романам, чем многим символистским произведениям), оппозиции, которые в ней реализуются, сильно трансформируются в зрелом соцреализме<sup>153</sup>.

---

<sup>151</sup> Это деление не всегда столь четко, но напомним, что мы его не раз наблюдали в тексте ТЛ. Напротив, в романе образ бесстрашного человека соотносится с воображаемым миром, а страх — с реальностью. Обратимся, например к одному из эпизодов ТЛ: «Жесткая, потная рука схватила ее за обнаженный локоть. Словно очнувшись Елисавета от сладкого сна. Испуганные внезапно подняла глаза» (144).

<sup>152</sup> Вполне допустимо предположить существование многочисленных переходных явлений и того, что граница между ними проходит не точно по 1934 г., однако в выбранных нами иллюстрациях картина может быть сведена к описанной нами схеме.

<sup>153</sup> Мы имеем в виду не прямую преемственность, но типологически схожие противопоставления, которые видоизменились в романах Павленко «Счастье» и Николаевой «Жатва».

## Выводы

В исследовательской работе «Язык страха в романе-трилогии Ф. Сологуба “Творимая легенда”» была определена проблемная область в изучении наследия писателя, поставлена и решена цель: описать эмоцию страха в романе-трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» в историческом контексте. Для этого были выдвинуты следующие задачи: 1. определить стратегии применения аппарата эмоциологии, отвечающие материалу и поставленной нами цели; 2. провести анализ репрезентации чувства страха в тексте романа-трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда»; 3. на основании релевантных для текста элементов репрезентации эмоции соотнести их с группами других текстов в синхроническом и диахроническом разрезах.

В параграфе «”Творимая легенда” в фокусе эмоциологии: понятийный аппарат и задачи исследования» были определены значимые для нашей цели стратегии изучения эмоции в тексте. При этом эмоция понимается нами как метакатегория, сформированная культурными институтами; страх же понимается как направленность сознания персонажа на опасность (такая трактовка дана на основании сопоставления определений из разных областей, очерчена с помощью феноменологии). Так, мы предложили обратить внимание на образы, с помощью которых репрезентируется страх, на фазы чувства, которые можно выявить в повествовании, концепцию страха в произведении (его оценка на уровне повествователя и героя). Также мы определили, что использование понятия эмотив (речевое высказывание, в котором выражается эмоция говорящего) и эмоциональный режим будет продуктивно в нашем анализе.

В результате исследования текста ТЛ в параграфе «Эмоция страха в ”Творимой легенде”: имманентный анализ», следуя определенной нами стратегии, мы выявили закономерности воплощения чувства страха в романе Сологуба. Так, набор образов, с помощью которых выражается страх, сводится к следующему: душная погода, нехватка воздуха, кошмар, темная комната,

тюрьма, гроб, восстание из гроба, погребение заживо, дурман (запах цветов), солнце-дракон. Также оказалось, что и фазы страха обладают в тексте романа устойчивой повторяемостью (приводим фазы в их последовательности): пребывание в пространстве, которое воздействует на чувства героя, физиологическая реакция персонажа на страх (описана с помощью внутренней точки зрения, что способствует созданию представления о страхе как о неконтролируемой эмоции), экспликация чувства словесно (эмотив), усиленное проявление страха на телесном уровне, избавление от страха. Такая последовательность была выявлена в четырех эпизодах первой части. Во второй книге вместо отдельных эпизодов с четко очерченными фазами страха появляется общая сюжетная линия его преодоления. Оказалось также, что в художественной модели Сологуба можно определить концепцию страха, который выстраивается в персонажном поле: эмоция страха противопоставляется воле (более высокой категории в мире ТЛ, чем чувство).

Выявив образы, фазы, концепцию страха мы соотнесли результаты анализа с группами текстов, опираясь как на синхронные, так и на диахронические связи. Это сопоставление носило типологический характер и позволило прочертить те связи между явлениями культуры, которые не всегда может показать, например, жанровый анализ. Так, повторяющиеся «образы страха» были разделены на три группы в зависимости от хронологии их использования: 1. автоцитаты (дурман (запах цветов), солнце-дракон), символистские образы XIX – начала XX вв., образы реалистической прозы и др. (душная погода, нехватка воздуха, кошмар, темная комната, тюрьма); 2. образы, отсылающие к литературе начала XIX в. (гроб, восстание из гроба, погребение заживо); 3. общекультурные символы. Такой набор разнородных способов представления страха может говорить о попытке формирования языка страха с опорой на знакомые конвенциональные единицы. Если в первоначальном контексте эти знаки страха можно было рассматривать как исторически обусловленное явление (некоторые из них действительно

обозначали новые фобии), то в ТЛ они получают другую функцию — формируют обобщенный образ определенного эмоционального состояния.

Сравнение фаз страха мы провели на внелитературном контексте. Было проведено сопоставление стадий страха в ТЛ с популярной во время написания романа теорией чувств — концепцией К. Г. Ланге о передаче эмоции через внешние раздражители. Поводом для такого анализа было присутствие книги Ланге «Эмоции: Психофизиологический этюд» в библиотеке писателя. Три фазы страха из пяти, образующих модель чувства в романе, были схожи с теми, что выявил Ланге: воздействие на реципиента физических раздражителей, физическая реакция, осознание реакции. Несмотря на то, что в ТЛ эти фазы хорошо очерчены только в первой части трилогии, а также входят в символические текстовые стратегии, такое сходство, по нашему мнению, говорит об общих эмоциональных представлениях эпохи. В то же время в концептуальном плане в подходах к пониманию чувства у Ланге и Сологуба видны значимые расхождения: если в работе ученого импульсом для эмоции становится внешний физический раздражитель, то в художественном мире писателя усиливать или создавать чувство способно слово и мысль.

Типологическое сравнение концепции эмоции в модели ТЛ, где чувства (в особенности негативные) нуждаются в преодолении и замещении более высокой категорией воли, было проведено на материале четырех романов соцреализма: два из них написаны до официального объявления соцреализма — «Мать» М. Горького (1906, публ. — 1907), «Как закалялась сталь» Н. Островского (1930–1934, дата публ. — 1934)); два — в период утвердившегося сталинизма (П. А. Павленко «Счастье» (1948) и Г. Е. Николаевой «Жатва» (1950)). Сравнение производилось по критериям: 1. оппозиции, в которые встроена эмоция страха; 2. коннотации (позитивная, негативная, связанная с определенными образами); 3. способ преодоления страха на персонажном уровне.



Оказалось, что концепция страха в ТЛ схожа с той, что это чувство получает в революционных романах. В этом аспекте к соцреализму до 1934 г. ТЛ ближе, чем ко многим символистским произведениям. Однако оппозиции, которые в ней реализуются не отражают то, что находим в зрелом соцреализме — оппозицию «воображаемое» (в т.ч. эмоции) — «реальное» (в т.ч. воля).

Итак, в результате исследования нами, как и было изначально заявлено, описана эмоция страха в романе-трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» в аспекте определенного исторического контекста. Опыт этого анализа показал, что изучение эмоции в произведении может выявить те типологические связи, которые не обнаруживаются при других видах анализа. Перед нами предстает следующая картина: экспериментальный, переходный, не ставший каноническим текст оказывается на границе разных эмоциональных моделей. На языковом (образном) уровне он остается в рамках сформировавшейся литературной традиции (мы имеем в виду не только классическую русскую литературу, но и модернизм). На представление о протекании (фазах) страха, по-видимому, оказали влияние современные теории чувств, или же художественный метод Сологуба отчасти совпал в своем развитии с ними. В то же время концепция чувства страха в ТЛ тяготеет к той группе текстов, которая впоследствии войдет в соцреалистический канон.

Наша работа, как кажется, выявила не только некоторые закономерности культурно-исторического развития отдельно взятого явления, но и высветила методологические проблемы эмоциологии. Выбранный нами ракурс показал, что аппарат, разработанный в исторических и антропологических исследованиях, может быть, с одной стороны, полезен ученым, привлекающим материал литературы для изучения истории культуры (в т.ч. истории эмоции), с другой, может обращать внимание исследователей на закономерности литературного развития. При этом для филолога важным будет осмысление междисциплинарных границ, которые исследователь готов перешагнуть в ходе его работы, а также рефлексия над потенциальной новизной темы (часто полученные выводы могут пересекаться с уже

известными в других областях данными). В то же время ощутимой проблемой становится и нехватка сведений об истории эмоций, в том числе — на материале русской литературы. Так, чтобы вписать полученные нами результаты в более полный контекст, необходимо проделать большую работу по выявлению репрезентаций чувств в русской литературе и культуре. Методологической трудностью, с которой, однако, как нам кажется, мы справились, стало нахождение отвечающих материалу категорий эмоциологии (фазы, концепция, язык и т.д.).

Нам представляется чрезвычайно перспективным дальнейшее развитие данной темы, которое мы можем предложить в нескольких аспектах:

1. привлечение большего исторического контекста через обращение к разным теориям чувств, существующим в исследуемый период в сообществах;
2. описание эволюции эмоции страха в культуре России с помощью последовательного анализа по выделенным нами в этой работе параметрам (имеется в виду продолжение изучения его в соцреализме и за его пределами);
3. использование для объяснения природы способов чувствования в литературе истории повседневности, истории ментальности и т.д. Подобное развитие темы поможет вписать полученные нами результаты в общую картину истории литературы и истории эмоций.

## Список литературы

1. *Богданов, К.* Преждевременные похороны. Филантропы, беллетристы, визионеры // Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика: сб. ст. / под ред. К. Богданова, Ю. Мурашова, Р. Николози. М.: Новое издательство, 2006. С. 55–80.
2. *Бухарин, Н. И.* Доклад Н. И. Бухарина о поэзии, поэтике и задачах поэтического творчества в СССР // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. М.: Художественная литература, 1934. С. 500–501.
3. *Вацууро, В.Э.* Готический роман в России. М.: НЛО, 2002. 544 с.
4. *Виницкий, И.* Заговор чувств, или Русская история на «эмоциональном повороте» (обзор работ по истории эмоций) // НЛО. № 117. 2012. [Электронный архив]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/117/v35.html> (Дата обращения 20.11.2021).
5. *Воробьева, О. В., Николаи, Ф. В.* Культурная история страха: эмоции, аффекты и дискурсы безопасности // Диалог со временем. 2017. Вып. 61. С. 262–272.
6. *Гири, К.* Интерпретация культур / пер. с англ. О. В. Барсукова, А. А. Борзунов, Г. М. Дашевский, Е. М. Лазарева, В. Г. Николаев; послесл. А. Л. Елфимов; науч. ред. А. Л. Елфимов, А. В. Матешук. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 560 с.
7. *Глинкина, Н. А.* Роман Ф. Сологуба «Творимая легенда» (Проблема художественного синтеза жизнеподобия и условности): дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2003. 150 с.
8. *Гройс, Б.* Утопия и Обмен. М.: Знак, 1993. 376 с.
9. *Делюмо, Ж.* Ужасы на Западе / пер. Н. Епифанцевой. М.: Голос, 1994. 408 с.
10. *Добренко, Е. А.* Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München: Sagner, 1993. 405 с.

11. *Зорин, А. Л.* Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX вв. М.: НЛО, 2016. 568 с.
12. *Измайлов, А. А.* У Ф. К. Сологуба (Интервью) // Биржевые ведомости. 1912. № 13151. С. 5–7.
13. *Ильев, С. П.* Поэтика русского символистского романа. Л.: Наука, 1991. 172 с.
14. *Казеллек, Р.* Социальная история и история понятий // Исторические понятия и политические идеи в России XVI–XX века. М.: Алетейя, 2006. С. 31–52.
15. *Карамзина-Арциховская, Е. О Ф.* Сологубе как об одном из представителей психопатологического течения современной русской художественной литературы // Вестник психологии, криминальной антропологии и гипнотизма. 1908. Вып. 5. С. 223–244.
16. *Киреева, Е. В.* Языковые средства и приемы построения трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» как произведения орнаментальной прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 2021. 24 с.
17. *Кларк, К.* Советский роман: История как ритуал. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. 262 с.
18. *Кобылин, И.* История боли: аффект, языковые игры и био политика страдания // НЛО. 2017. Т. 3. № 145. [Электронный архив]. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2017/3/istoriya-boli-affekt-yazykovye-igry-i-bio-politika-stradaniya.html> (Дата обращения 19.12.2021).
19. *Кристева, Ю.* Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.
20. *Ланге, К. Г.* Эмоции: Психофизиологический этюд / пер. В. Н. Линда. М.: Типография А. Г. Кольчугина, 1896. 95 с.
21. *Львова, М. А.* «Творимая легенда» Ф. Сологуба: Проблематика и поэтика: дисс. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2000. 181 с.
22. *Мици, З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Мици З. Г. Блок и русский символизм:

Избранные труды: в 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство, 2004. С. 59–96.

23. Михайлов, А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.

24. Неклюдова, М. «Ужасное ослепление» и его последствия: к типологии страхов раннего Нового времени // НЛО. № 2. 2020. [Электронный архив]. URL:

[https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/162\\_nlo\\_2\\_2020/article/22075/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/162_nlo_2_2020/article/22075/) (Дата обращения 19.12.2021).

25. Николаи, Ф. История эмоций: три версии // НЛО. 2019. Т. 2. № 156. [Электронный архив]. URL:

[https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/156\\_nlo\\_2\\_2019/article/20912/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/156_nlo_2_2019/article/20912/) (Дата обращения: 19.12.2021).

26. Павлова, М. М. Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М.: НЛО, 2007. 512 с.

27. Плампер, Я. История эмоций / пер. с англ. К. Левинсона. М.: НЛО, 2018. 568 с.

28. Поэтика русской литературы начала XX века / пер. С. Г. Проскурина. М.: Издательская группа «Прогресс» — «Универе», 1993. 368 с.

29. Радио Свобода: Русский европеец Федор Сологуб. [Электронный ресурс]. 2007. URL: <https://www.svoboda.org/a/405881.html>. (Дата обращения: 09.04. 2022).

30. Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций: сб. ст. М.: НЛО, 2010. 512 с.

31. Рублева, Н. И. «Творимая легенда» Федора Сологуба как явление русского неореализма: дис. ... канд. филол. наук: Вологда, 2002. 209 с.

32. Сербинов, М. Беседа с Ф. Сологубом // Голос Юга. 1913. № 282. С. 20–25.

33. *Сконечная, О.* Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М.: НЛО, 2015. 256 с.
34. *Сологуб, Ф.* Письма к Анастасии Чеботаревской / публ. А. В. Ларова // Неизданный Федор Сологуб / под. ред. М. М. Павловой, А. В. Лаврова. М.: НЛО, 1997. С. 303–370.
35. Соцреалистический канон: сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. 1040 с.
36. *Сысоева, А. В.* История прижизненных изданий романа Федора Сологуба «Творимая легенда» // Русская литература. 2010. № 2. С. 61–68.
37. *Сысоева, А. В.* Роман Ф. Сологуба «Творимая легенда» (история текста и принципы издания): автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2011. 18 с.
38. *Февр, Л.* Чувствительность и история // Февр Л. Бои за историю. М.: Наука, 1991. 109–125.
39. Федор Сологуб. Разыскания и материалы / под ред. М. М. Павловой. М.: НЛО, 2016. 828 с.
40. Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации. Сборник материалов Международной научной конференции / сост. М. Павловой. СПб.: Коста, 2010. 471 с.
41. *Ханзен-Лёве, А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / пер. с нем. М. Ю. Некрасова. СПб.: «Академический проект», 2003. 816 с.
42. *Хейзинга, Й.* Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / пер. Д. В. Сильвестрова, ст. А. В. Михайлова, комм. Д. Э. Харитоновича, отв. ред. С. С. Аверинцев. М.: Наука, 1988. 544 с.
43. *Чужак, Н.* Литературный дневник // Голос Сибири. 1910. № 14. С. 3.

44. *Юханнисон, К.* История меланхолии / пер. И. Матыцина, ред. А. Красникова. М.: НЛЮ, 2011. 320 с.
45. *Элиас, Н.* О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования: в 2 т. М., СПб.: Университетская книга, 2001.
46. Эротизм без берегов: сб. ст. М.: Новое литературное обозрение. 2004. 478 с.
47. Языки страха: женские и мужские стратегии поведения / под ред. Н. М. Герасимовой, Е. Л. Мадлевской. СПб.: Пропповский центр, 2004. 292 с.
48. *Boddice, R.* The History of Emotions. Manchester: Manchester University Press, 2018. 264 p.
49. *Bourke, J.* Fear: A Cultural History. Virago: Counterpoint, 2005. 500 p.
50. *Holthusen, J.* Fedor Sologub's Roman-Trilogie. Heidelberg: Mouton & Co, 1960. 80 p.
51. Interpreting Emotions in Russia and Eastern Europe / eds. M. D. Steinberg, V. Sobol. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2011. 306 p.
52. *Reddy, W.* The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 380 p.
53. *Rosenwein, B.* Emotional Communities in the Early Middle Ages. NY: Cornell University Press, 2007. 228 p.
54. *Rosenwein, B.* Problems and Methods in the History of Emotions // Passions in Context: Journal of the History and Philosophy of the Emotions. Vol. 1. 2010. P. C. 2–32.
55. *Stearns, P. N., Stearns, C.Z.* Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards // The American Historical Review. 1985. Vol. 90. № 4. P. 813–836.
56. *Vinitzky, I.* Vasily Zhukovsky's Romanticism and the Emotional History of Russia. Evanston: Northwestern University Press, 2015. 400 p.

*Художественная литература:*

1. *Андреев, Л. Н.* Собрание сочинений в шести томах. Т. 3. / ред. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чувакова. М.: Художественная литература, 1994. 655 с.
2. *Арцыбашев, М. П.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. М.: Терра, 1994.
3. *Горький, М.* Мать // Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 8. М.: Наука, 1970. 515 с.
4. *Николаева, Г.* Жатва. М.: Государственное издательство Художественной литературы (Гослитиздат), 1952. 502 с.
5. *Островский, Н. А.* Как закалялась сталь // Островский Н. А. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. Москва: Правда, 1969. С. 23–397.
6. *Павленко, П.* Счастье / ред. Д. Юферов. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1948. 322 с.
7. *Сологуб, Ф. К.* Мелкий бес / подг. М. М. Павлова. СПб: Наука, 2004. 304 с.
8. *Сологуб, Ф.* Творимая легенда / подг. и коммент. А. И. Михайлова. М.: Современник, 1991. 574 с.
9. *Сологуб, Ф.* Творимая легенда / подг. А. Л. Соболева. М.: Художественная литература, 1991. 304 с.
10. *Сологуб, Ф.* Творимая легенда // Сологуб Ф. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. / сост., примеч. Т. Ф. Прокопова. М.: НПК «Интелвак», 2002. 672 с.

*Словари и справочники:*

1. Полный толковый словарь всех общеупотребительных иностранных слов, вошедших в русский язык, с указанием корней / сост. Н. А. Дубровский. М.: издание А. Д. Ступина, 1914.



2. Психология. Словарь / Под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. М.: Политиздат, 1990.
3. Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля: в 4 т. Т. 4 / под ред. И. А. Бодуэна-де-Куртенэ. СПб.; М.: издательство Товарищества М. О. Вольфа, 1910.
4. История русской литературы XIX века: Библиографический указатель / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкин. дом) / под ред. К. Д. Муратовой. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1962.
5. Handbook of emotions / edited by Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones, Lisa Feldman Barrett. NY: The Guilford Press, 2008.