

Санкт-Петербургский государственный университет

ЛАВРЕНОВА Ксения Семеновна
Выпускная квалификационная работа

Название

Семантическое поле тревоги в русскоязычной литературе первой трети
XX века

Уровень образования: *бакалавриат*

Направление *50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа *СВ.5045.2018 «Свободные
искусства и науки»*

Научный
руководитель: доцент
кафедры
междисциплинарных
исследований в области
языков и литературы,
кандидат филологических
наук, Ахапкин Денис
Николаевич

Рецензент: доцент
Института гуманитарных
наук БФУ, кандидат
филологических наук,
Черняков Алексей
Николаевич

Санкт-Петербург
2022

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. Теоретические аспекты феномена тревоги в психологии и философии	7
1.1 Смысл тревоги	7
1.2 Понятие тревоги в экзистенциальной философии	10
Глава 2. Теоретическое обоснование изучения языка тревоги	16
2.1 Концептуализация тревоги	16
2.2 Первичность цели в метафорах тревоги	23
2.3 Как работает «модель» чтения	25
2.4 Ментальные модели персонажей	27
2.5 Текст как медиум языка тревоги	30
Глава 3. Язык тревоги в «Египетской марке» Мандельштама и «Зависти» Олеси	36
3.1 Системы метафор в «Египетской марке» и «Зависти»	36
3.2 Метафорическое значение пространства	45
3.3 Жертвоприношение и физиологические метафоры	54
3.4 Поэтика травмы	57
3.5 Метафоры смерти в «Египетской марке»	60
Заключение	65

Введение

Тревога является объектом изучения многих областей знаний, в том числе философии, психологии и литературы. Эта тема может быть изучена как внутри одной дисциплины, так и на стыке нескольких. Проявления тревоги с начала XX века можно заметить чуть ли не во всех сферах искусства. В литературе этот феномен приобретает особое выражение, поскольку способом реализации тревоги в художественном тексте является непосредственно слово, таким образом, становится возможным воспроизведение особого состояния мыслей и мироощущения человека, испытывающего это чувство. Данная работа посвящена исследованию проявлений тревоги в поэтике русского модернизма, в литературе, отражающей переживания глобальных исторических событий.

Актуальность данной работы выражена в поиске истоков тревоги в начале XX века, в периоде, когда для культуры этот глобальный феномен, захвативший исследования сейчас, был скорее скрытым и менее обсуждаемым, чем в наше время. Таким образом, становится возможным говорить о языке тревоги, что означает закрепление за свойствами этого языка в исследуемых произведениях характерных особенностей. Выявлением этих особенностей в «Египетской марке» и «Зависти» занимается данная выпускная квалификационная работа. За счет рассмотрения тревоги со стороны нескольких дисциплин, становится возможным разговор о ее природе и проявлениях.

Объектом исследования данной работы служат причины и способы проявления тревоги в русскоязычной литературе первой трети XX века. Предметом исследования является поэтика повести «Египетская марка» Осипа Мандельштама и романа «Зависть» Юрия Олеши.

Работа ставит целью проследить причины появления тревоги и способы выражения этого чувства в поэтике произведений. Не менее важной целью работы, а возможно и более значимой является изучение роли метафор и

метафорических концептов в реализации этого феномена в текстах. Еще одной целью работы становится поиск схожих особенностей в поэтике исследуемых произведений, касающихся непосредственно изображения и передачи чувства беспокойства. В частности, особый интерес представляет детальное изучение героев произведений, их характера, ценностей и способа мышления, до какой степени это позволяет сделать текст и научный материал. В работе выдвигается предположение, что разделение концептуализации тревоги в русском языке на явную и скрытую обусловлено ее нейрофизиологическими аспектами и является основой для изображения этого состояния в художественном тексте. Еще одно из немаловажных предположений, выдвигаемых в процессе работы, заключается в том, что существуют метафорические концепты, наполняющие человеческое мышление, устную и письменную речь, которые способны запечатлеть и передать тревогу. Работа предполагает, что тревога, получившая значительное место в искусстве и культуре XX века вывела на первый план определенные структурные метафоры, реализованные в «Египетской марке» и «Зависти». Выдвигается гипотеза, что метафорические концепты, замеченные в тексте, могут быть связаны с причинами тревоги героев повести и романа, обусловленными глобальными историческими событиями, влияющими на жизнь этих героев как представителей «уходящего века».

Методы исследования работы включают семантический и лингвостилистический анализ, применение теорий когнитивной поэтики. Среди методологических особенностей данной работы также можно указать анализ, синтез, сравнение, абстрагирование и различные другие методы познания. Научной базой работы являются статьи и книги в области когнитивной поэтики, когнитивной лингвистики и теории метафоры таких авторов как Дж. Лакофф и М. Джонсон, М. Брун, К. Оутли, М. Тернер. Среди использованных научных работ важную роль играет статья в области В. А. Успенского в области лексикологии. Работа опирается на воззрения психолога Ролло Мэй о тревоге и его книгу «Смысл тревоги», на философские труды С.

Кьеркегора и М. Хайдеггера, посвященные этому феномену. Выбор данного методологического материала обусловлен тем, что в онтологиях данных мыслителей тревога приобретает актуальное XX веку значение, а именно, рассматривается как неотъемлемый аспект бытия человека, поэтому применение экзистенциальной философии к изучению героев произведений может быть особенно плодотворно. Используются теории Ю. М. Лотмана, Р. Барта. Непосредственно в практической части задействован материал из книг, посвященных филологическому и литературоведческому анализу авторства таких современных исследователей как А. К. Жолковский, О. А. Лекманов, М. Н. Липовецкий, с разных сторон рассматривающих проблемы интересующих произведений, также используются и многие другие статьи и диссертации современных ученых.

Структура работы предполагает введение, две главы и заключение. Первая глава разделена на две части. Первая из них посвящена самому феномену тревоги: рассматривается подход экзистенциального психолога Ролло Мэй к изучению тревоги, в частности, дается определение интересующего феномена и разведение тревоги со страхом, приводится теория, объясняющая тревогу человека XX века, отдельный параграф занимают воззрения философов на экзистенциальную природу тревоги. Некоторые приведенные в теоретической части методы исследования требуют наглядного примера, поэтому они в краткой форме приводятся вместе с теориями для иллюстрации. Вторая часть первой главы полностью посвящена приведению подходов преимущественно в сфере когнитивной поэтики и лингвистики для изучения концептуализации тревоги и ее возможном проявлении в тексте через системные согласованные метафоры, рассматривается подход первичности цели в метафоре, теория рецепции К. Оутли, предполагающая читателя в качестве еще одного создателя текста, последний параграф этой части посвящен небольшому обзору теорий различных областей по той причине, что изучаемый язык тревоги проявляется в разных аспектах поэтики текста и потому требует всестороннего

рассмотрения, для чего и задействовано краткое обращение к поэтике композиции. Вторая глава полностью посвящена практическому применению обеих методологий, описанных в первой части, к литературному материалу. Приводятся фабулы произведений, рассматривается тип героев, их характеры и мотивы. Подробно исследуются и расписываются метафорические системы, присутствующие в текстах. Применяется метод медленного чтения, некоторым тропам, в особенности, метафорам уделяется особое внимание. К рассмотрению некоторых аспектов поэтики применяется философия экзистенциализма. В заключении формулируются выводы, касающиеся работы в целом и разрешаются вопросы о жизнеспособности поставленных гипотез.

Глава 1. Теоретические аспекты феномена тревоги в психологии и философии

1.1 Смысл тревоги

Тема тревоги является одной из центральных во многих различных областях культуры – философии, психологии, литературе, социологии, религии. Большой вклад в изучение данного феномена внес теоретик экзистенциальной философии Ролло Мэй. В своей работе «Смысл тревоги» он подчеркивает, что примерно с середины XX века тревога стала центральной проблемой многих сфер жизни человека, в том числе, творчества. За двадцать-тридцать лет до этого, человечество, по мнению Мэй, было погружено в так называемую «эпоху скрытой тревоги». Созданные в этот период произведения искусства могли засвидетельствовать перемену в настроении, предвосхитив открытие диалога о ней. Подступ тревоги к границе массового сознания был еще неочевидным для культуры, однако на момент написания упомянутой работы Мэй, скрытое перешло в явное, и симптомы тревоги начали пронизывать культуру. Изучение истоков этого феномена приобрело необходимый характер.

Прежде чем исследовать причины, важным представляется учесть и охарактеризовать фундаментальное различие феноменов тревоги и страха, а также выявить позитивное определение тревоги. Мэй сообщает, что эти понятия иногда прежде считали тождественными, за счет закрепившегося мнения, что они опираются на один и тот же нейрофизиологический механизм, что усложняло понимание обоих феноменов. На деле, реакции страха и тревоги могут иметь значительные различия, поскольку феномены затрагивают разные психологические уровни личности. В связи с этим, психолог выдвигает следующее мнение:

Способность организма реагировать на опасность, угрожающую его существованию и его ценностям, в своей самой общей и первоначальной

форме проявляется как тревога. Позже, когда развитие нервной системы и психологических процессов позволяет организму различать конкретные объекты опасности, защитная реакция может стать специфичной, такая дифференцированная реакция на конкретную опасность называется страхом.¹

Таким образом, тревогу стоит считать более широким понятием по отношению к страху, который оказывается ее производной. Он служит проявлением той же способности в объективированной форме, в то время как тревога является более базовой и глубокой реакцией. Согласно Мэй, тревога – это реакция на опасность, угрожающую основам личности, ее «сущности», в отличие от страха, который не проникает столь глубоко.

Разговор об истоках тревоги непременно предполагает обращение к феномену свободы. В этом, кстати, предстоит убедиться также на примере экзистенциальной философии. Согласно воззрениям Мэй как психолога, насколько человек способен осознавать себя, настолько он обладает свободой и отвечает за свои поступки. В то же время, важную роль на всех этапах развития самосознания и личности играют взаимоотношения с другими. При существовании только некой «свободы от», человек может приобрести тревогу одинокого бунтаря. При зависимости от других, не предполагающей свободы, рождается тревога, которая мешает человеку обособиться и наладить самостоятельную жизнь.

Второй случай оказывается актуальным в связи с характерами героев произведений, для которых мотив «детства» является сопутствующим. Главные герои «Зависти» и «Египетской марки» испытывают тревогу расставания с состоянием детства, при этом не признавая авторитет никаких покровителей. Для героев, образ детства в первую очередь содержит спокойствие, и уверенность в том, что тебя поддержат. Этой уверенности в послереволюционное время герои оказываются лишены. Герои оказываются во враждебном мире, где господствуют чуждые им идеалы. Это замечание

¹ Мэй, Р. Смысл тревоги / Р. Мэй. — М. : Независимая фирма "Класс", 2001. — С. 187.

кажется важным для обоснования тревоги в произведениях. Человек, потерявший способность полагаться на собственные силы, чувствует опасность в любой новой ситуации, где от него требуется принятие решения.

Как правило, тревога тесно связана с агрессивными чувствами. Мучительные переживания своей беспомощности и одиночества способны породить ресентимент – враждебную настроенность по отношению к причине своих ошибок и провалов, точнее сказать, к тем людям, которых тревожащийся человек считает повинными в том, что он оказался неспособным выполнить свой долг. Как правило, замечает Мэй, в их роли выступают родители или другие покровители. Для Николая Кавалерова в «Зависти», это, например, фигура Андрея Бабичева, взявшего его на попечение. Бабичев становится объектом не только заглавного чувства, но и глубокой ненависти и одновременной боязни героя. В «Египетской марке» этот мотив не играет столь важной роли, но все же присутствует. Враждебные чувства у героя вызывает ротмистр Кржижановский, который присваивает себе то, что принадлежит Парноку. Таким образом фигура неуловимого ротмистра затмевает главного героя, указывая ему на его недостатки и неудачи.

Повод для тревоги по большей части определяется культурой. Если в культуре на первом месте стоит повышение своего социального статуса, который измеряется успехом, человек может испытывать сильное беспокойство, столкнувшись с затруднениями в продвижении к тому, что он принимает за «успех». При этом, стремление к цели противопоставляет человека обществу. Все, что угрожает достижению результата, вызывает у человека нашей культуры тревогу, поскольку ставит под угрозу его чувство самоуважения. Ролло Мэй говорит о противоречивости нашей культуры, которая, как можно заметить, сохраняется и по сей день. Она выражена в первую очередь противоречием декларируемой свободы личности и фактических ограничений, по причине которых все люди оказываются в разных условиях в продвижении к своим целям. Еще одним противоречием

является вера в разум, потому что в реальности большинство решений не согласуются с сознательной оценкой ситуации. Иллюзия рациональности старается скрыть тревогу, однако тем самым подпитывает ее, скрывая сам источник беспокойства за представлениями об иррациональности тревоги, которые, как следует убедиться, ошибочны.

1.2 Понятие тревоги в экзистенциальной философии

Причины, которые в упомянутой ранее работе Ролло Мэй называет источником тревоги, очевидно релевантны для XX века. Серен Кьеркегор был мыслителем XIX века, однако его философия во многом послужила основой для экзистенциализма в XX веке. Феноменология Кьеркегора, которая берет боязнь или тревогу (*Angst*²) как ключевые понятия в контексте христианства, может стать базой для рассмотрения их на общем уровне, касающемся тревоги как таковой. В этом случае важную роль играет разведение экзистенциальной тревоги и тревоги как чувства. Экзистенциальную тревогу можно обозначить в качестве компонента некой «системы», в которой обитает Я. В реальности человека экзистенциальная тревога проявляется на уровне эмоции.

Теперь же стоит подробнее рассмотреть эту «систему». В ней присутствуют такие важные переменные, как Свобода, Выбор и Тревога. Тревога по Кьеркегору является естественной составляющей свободы. Можно сказать также, что онтологическая свобода человека психологически выражена в тревоге. В «Страхе и Трепете» философ повествует о тревоге ветхозаветного Авраама, столкнувшегося с выбором, перед которым поставил его Бог, попросив Авраама принести в жертву собственного сына. Через эту притчу Кьеркегор помимо феномена истинной религиозности раскрывает также, что с ощущением свободы, то есть открытости путей, по которым человек может пойти, приходит и тревога от этого ощущения выбора. В ней

² Кьеркегор, Серен *Страх и трепет* / Серен Кьеркегор. — М. : Культурная революция, 2010. — С. 468.

мы ощущаем «эгоистическую бесконечность возможного»³. Интересное определение тревоге дает Мишель Фуко:

*Являясь общей дезорганизацией эмоциональной жизни, она есть центральное выражение амбивалентности, формой, в которой эта дезорганизация завершается, поскольку является головокружительным опытом синхронного противоречия, одновременного желания жизни и смерти, любви и ненависти, осязаемым апофеозом психологического противоречия.*⁴

Фуко утверждает тревогу в качестве связующего звена между настоящим и прошлым для личной истории индивида. Тревога наделяет давние и недавние события общностью смысла. Несмотря на то, что философ помещает эти строки в свою работу, посвященную в основном исследованию истории людей, страдающих психическими расстройствами, важность первой книги философа заключается в постановке вопроса о нормативности в сфере безумия. И тревога, которую на самом деле испытывает каждый человек, наталкивает Фуко на размышления о размытости линии нормы.

По Кьеркегору, предметом тревоги является Ничто. Когда тревога становится рефлексивнее, Ничто все больше превращается в Нечто. Ничто преобразуется в переплетение предчувствий. Согласно распространенной точке зрения о тревоге, которой придерживается Ролло Мэй в книге «Смысл Тревоги», это чувство лишено видимого объекта, она всегда относится к тому, чего нет, в отличие от страха, и субъект, и объект которого четко определены.

В исходной точке анализа у Кьеркегора чаще всего находится догмат о первородном грехе, который явлен во временности человеческого существования и декларирует неизбежность отчаяния. Но вместе с тем, отчаяние расценивается как уникальная возможность приближения к трансцендентному. В «Болезни к смерти» Кьеркегор приписывает трем типам

³ Кьеркегор, С. Страх и трепет / С. Кьеркегор. — М. : Культурная революция, 2010. — С. 178.

⁴ Фуко, М. Психическая болезнь и личность / М. Фуко. — СПб. : ИЦ «Гуманитарная Академия», 2010. — С. 132-133.

существования человека (эстетическому, этическому и религиозному) три соответствующих типа отчаяния. Интересующему нас эстетическому типу соответствует «отчаяние возможного».

В этом случае, возможности, а не непосредственные действия обладают для человека эстетической значимостью. Он подменяет свое наличествующее Я желаемым, которое обладает преимуществами по отношению к первому, то есть человек конструирует новое Я в воображении без призыва к каким-либо действительным изменениям. В отчаянном желании не быть самим собой, человек оказывается в ситуации, когда его собственное Я «рассыпается в песок мгновений», так как эстетически значимое существование лишено последовательности и единства.

Качественно новую ступень развития личности представляет «отчаяние-вызов», которое предполагает непосредственно действие и моральную ответственность за него. Человек выражает нравственное желание сделать свое Я непрерывным, взяв на себя ответственность за поступки прошлого, тем самым сшивая их с настоящим в ткань своей личности. В этом случае, Я становится результатом выбора, а не слепым набором жизненных обстоятельств, то есть человек получает способность самостоятельно конструировать и подчинять себе реальность. Тревога, которая возникает исходя от отчаяния, связана с осознанием одновременной невозможности преодоления смерти и риска неправильно распорядиться предоставленной свободой.

В качестве наглядного примера стоит применить проблему «отчаяния возможного» к героям «Зависти» и «Египетской марки». Для них, в особенности Кавалерова, эстетической значимостью обладает не фактическое, а воображаемое. Кавалеров хочет обрести другую версию себя, обладающую преимуществом по отношению к нынешней. Однако в героях не просыпается «отчаяния-вызова», то есть этической категории этого отчаяния, следующей ступени, под которой подразумевается непосредственно действие, принятие решения. Поэтому герои находятся в состоянии перманентного «отчаяния

возможного», испытывая тревогу. По Кьеркегору она является неотъемлемой частью столкновения человека со своей свободой в момент выбора, а герои «Египетской марки» и «Зависти» постоянно пребывают в состоянии бездействия, раздумывают о принятии решения, не принимая его. Их тревога не может перерасти в вызов, и они остаются в воображаемом, бесконечно стремясь к законченности, но не той, которую способны обладать, а той, которой желают. Поэтому для них огромную роль играют воспоминания и мечты. Для героев сравниваемых текстов ценны европейские образцы индивидуализма, они восхищаются рыцарской доблестью. Если Кавалеров видит себя благородным фехтовальщиком лишь в мечтах, Парнок бросается на помощь линчуемому человечку, правда жест его оказывается незавершенным и неудачным, ведь ему не удастся дозвониться с аптечного телефона правительству.

Таким образом, в философии Кьеркегора понятия свободы и выбора сопровождаются понятием тревоги. Для свободы распространенным метафорическим концептом является открытое пространство, для выбора – распутье. Оба концепта являются частью базовой концептуальной метафоры «Жизнь – это путешествие». Таким образом, можно связать экзистенциальную природу тревоги с когнитивной функцией метафоры, оказывающей влияние на человеческое мышление. О концептуальных метафорах будет сказано подробнее во второй части первой главы.

Еще одним философом, в феноменологии которого тревога занимает неотъемлемое место, является Мартин Хайдеггер. Стоит отметить, что в «Бытии и времени» ужас появляется сначала в определении понятия «das Entsetzen», а затем, спустя десять глав, упоминается интересующий в контексте развития термин «die Angst»⁵. Данный термин на русский язык

⁵ Салин Алексей От феноменологии ужаса к феноменологии тревоги: Бибихин, Хайдеггер и преодоление корреляционизма // Философско-литературный журнал «Логос». 2019. №5 (132). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-fenomenologii-uzhasa-k-fenomenologii-trevogi-bibihin-haydegger-i-preodolenie-korrelyatsionizm> (дата обращения: 20.04.2022).

переводится различными способами. В переводе Бибихина он значится как Ужас или Страх, используемые с большой буквы, чтобы сохранить самобытность оригинала. По Хайдеггеру, страх является одним из способов данности человеческому существу, Dasein'у. Для того, что переводится Бибихиным как Ужас, философ использует именно термин Angst. Поэтому, именно о нем далее и будет идти речь.

Говоря об Ужасе, Хайдеггер делает в первую очередь указание на то, что его, в отличие от Entsetzen, вызывает «не внутримировое сущее»⁶. Данный Ужас в качестве модуса страха вызван сразу двумя причинами, которые в нем же и соединяются. Речь идет о так называемых «перед-чем» и «за-что» страха. Итак, Dasein решает, по какому пути он может пойти. Вновь возникает метафора распутья. Dasein существует как раз благодаря тому, что стремится реализовать в мире свои способности существования. Для этого ему нужно совершить выбор, то есть избрать путь, по которому он пойдет. В этот момент выбора и возникает Angst, то есть возникает Ужас перед свободой этого выбора. Страх перед самим этим выбором обусловлен непосредственно страхом ошибки, то есть Dasein осознает, что неверный выбор способен привести его к потере возможности бытия в мире. Поскольку, пока выбор еще не сделан, невозможно узнать какой из путей окажется правильным. Поэтому преследование упомянутого Ужаса и становится столь навязчивым. Пытаясь разрешить ситуацию, Dasein обращается к тому, как поступают люди, переставая задаваться вопросом о правильности выбора и некой подлинности своего решения по отношению к самому себе.

Хайдеггер замечает, что природа Angst коренится в страхе смерти, а конкретнее, в страхе перед тем, что человек может умереть, так и не реализовав полностью свои возможности. Данные характеристики того, что Бибихиным переводится как «Ужас», А. Салин предлагает реализовывать в переводе «Тревога». Действительно, исходя из упомянутых выше аспектов данного феномена, можно заключить, что Angst во многом соответствует

⁶ Там же.

тому, как определена тревога, особенно для этого отождествления важно, что Angst не привязан к объекту.

Эмми Ван Дорцен, комментируя Хайдеггера, обосновывает природу Dasein тревоги таким образом: несмотря ни на что, мы проявляем себя в определенной модальности по отношению к самим себе же. Это означает, что определенные вещи в жизни человека волнуют его и он испытывает озабоченность по отношению к самому себе. Речь идет о том, что поведение человека в отношении его бытия более важно для него по сравнению с решением установлением, чем он является. Dasein есть способность быть чем-то одним или другим, при этом одной из его сущностных черт его является «брошенность» среди других. Человек, потерявший себя среди остальных людей, погружен в не-подлинное бытие, то есть, он в своей сущностной тревоге увлечен миром. Как раз благодаря этому чувству человек открывает возможности своего бытия, одной из которых является подлинность. Поскольку тревога индивидуальна, она демонстрирует Dasein его индивидуальные возможности бытия: подлинность и не-подлинность. Поэтому тревога относится к возможности, а не к действительности, она способна показать потенциальность человека для его бытия.

Итак, тревога отличается от страха, являясь более общим понятием по отношению к нему. Она лишена объекта и маркирует возможности движений бытия человеческого существования, при этом будучи выраженной в характерном эмоциональном состоянии. Тревога указывает на конфронтацию одновременной свободы человека и зависимости его от мира и других людей.

Важным аспектом рассмотрения тревоги в рамках философии Кьеркегора и Хайдеггера является возможность использования данного феномена для толкования конкретных примеров в художественной литературе, поскольку среди примеров тревоги, по сравнению с примерами Ужаса у Хайдеггера, гораздо больше тех, с которыми любой человек сталкивается непосредственно в своей жизни. Это означает, что некоторые

примеры тревоги в литературе XX века могут быть связаны непосредственно с Angst, в чем предстоит убедиться в дальнейшем.

Глава 2. Теоретическое обоснование изучения языка тревоги

2.1 Концептуализация тревоги

Первичным по отношению к вычленению характерных особенностей выражения тревоги в художественном тексте представляется исследование концептуализации этого понятия в русском языке. Термин «концептуализация» и связанный с ним термин «метафорический концепт» восходят к работе «Метафоры, которыми мы живем» Дж. Лакоффа и М. Джонсона. Эта работа закрепляет за метафорами большую роль не только в речи, но и в функционировании человека и его мышления. Согласно этой теории, концептуализация лежит в основе образования метафоры. Благодаря ей, становится возможным категоризировать и систематизировать опыт для его осмысления и запоминания.

Метафоризация предполагает в своей основе взаимодействие двух структур знаний: «когнитивной структуры “источника” (source domain) и когнитивной структуры “цели” (target domain)»⁷. Домен цели является тем концептом, который адресант хочет метафоризировать. В свою очередь, домен источника – та область, откуда происходит заимствование. Сам процесс метафоризации предполагает структурирование «метафорической проекции» (metaphorical mapping)⁸ области цели по образцу области источника. Таким образом, становится возможным обратить внимание адресата на те или иные конкретные аспекты цели на уровне семантики. За счет того, что область

⁷ Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон. — М. : Едиториал УРСС, 2004. — С. 9.

⁸ Там же.

источника зачастую содержит более конкретные знания, основанные на опыте непосредственного взаимодействия с действительностью, заимствование из сферы источника помогает осмыслить менее конкретные, абстрактные знания о цели. Данная теория формулирует тезис «однаправленности», отражающий когнитивную функцию метафоры, обеспечивающую получение нового знания при помощи использования источника как некой «рамки» для оформления более размытой по сравнению с ним цели.

В связи с необходимостью проведения параллели для дальнейших выводов, следует обратиться к статье «О вещных коннотациях абстрактных существительных» В. А. Успенского. Благодаря ей становится возможным говорить о том, что абстрактные существительные, определяющие концепты, в том числе чувства, имеют предметное выражение в языке. В этой работе Успенский приводит примеры лексического использования абстрактных существительных в контексте, что доказывает, что их вещная (вещественная) коннотация «образуется на основе сопряженных с этим существительным способов выражения лексических параметров и других аналогичных характеристик лексической сочетаемости»⁹. Статья в том числе ставит вопрос об условиях хранения лексической информации и механизмах, обеспечивающих семантическую организацию. Выдвигается предположение, что хранение информации об абстрактных существительных может быть организовано за счет облачения их в чувственные образы.

Поскольку основу процессов метафоризации образуют процедуры обработки структур знаний, то метафора в первую очередь оказывается когнитивным феноменом, влияющим на мышление человека. Как пишут в своей книге Дж. Лакофф и М. Джонсон, метафоры, по сути, являются феноменами, обеспечивающими понимание. В книге «Метафоры, которыми мы живем», лингвисты объясняют, как фундаментальные метафоры,

⁹ Успенский, В. А. Труды по нематематике / В. А. Успенский. — М. : ОГИ, 2002. — С. 452.

называемые «концептуальными», отражены в нашей жизни на уровне языка и на уровне мышления, что доказывает: фундаментальные концепты, которые мы используем в жизни и мышлении, метафоричны. Введенный в данной работе термин «метафорический концепт» может содержать те же условия передачи информации, что и способ «вещной коннотации», которую описывает Успенский. Данный термин предполагает возможность говорить об одном предмете или явлении в терминах другого, согласно логике, которую предлагает ресурс концепта, из которого происходит заимствование. «Вещная коннотация», в свою очередь обеспечивает абстрактному существительному доступ к предметному выражению в языке. Из этого сходства следует, что «вещная коннотация» содержит принципы работы «метафорического концепта». На этом основании, в данной работе терминология будет сочетать и на некотором уровне отождествлять данные понятия. В частности, это требуется для того, чтобы сделать вывод, что абстрактное существительное «тревога» также должна иметь вещественную коннотацию, и также для того, чтобы говорить о когнитивной функции ее вещной коннотации. Чтобы это продемонстрировать, необходимо воспользоваться примерами употребления этого абстрактного существительного.

Так как «тревога» является многозначным словом, в толковом словаре Ожегова нас будет интересовать только те значения «тревоги», которые определяет ее как чувство:

ТРЕВОГА, и, ж. 1. Беспокойство, волнение (обычно в ожидании опасности или чего-н. неизвестного). Охватила т. Быть в тревоге. Постоянная т. за детей. 2. Шум, переполох, суматоха. В доме поднялась т. На улицах шум, т.¹⁰

¹⁰ Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – Москва : Азбуковник, 2000. – С. 643.

Успенский в своей статье рассматривает близкое по значению слово страх. Однако, как уже было объяснено в первой главе, страх и тревога не тождественны, если не сказать семантически далеки друг от друга в контексте того, что требуется выяснить о тревоге. Поэтому далее следует сравнить вещную коннотацию этих двух существительных.

«Страх *нападает* на человека, *охватывает* его, *душит*, *парализует*; однако человек может *бороться* со страхом и даже *победить* его.»¹¹ Не все то же самое можно сказать о тревоге. Она может охватить, с ней можно бороться и победить. Таким образом, оба эти слова в русском языке можно концептуализировать как враждебное существо, напоминающее огромного спрута, способного охватить человека. То есть, когда мы говорим о тревоге как о спруте, происходит понимание и переживание тревоги в тех терминах, которые мы используем, когда говорим о спруте. В отдельные моменты – это то, что помещается внутрь человека, но также, это живое существо, нападающее извне, с которым можно бороться и даже победить.

Однако, у существительного «тревога» есть следующие примеры использования: у тревоги есть источник, тревога возникает, она может быть непрекращающейся, заметной, тревогой можно заразить другого или заразиться самому, можно почуять тревогу, она может быть жгучей, болезненной. То есть у этого концепта существует несколько вещных коннотаций, в том числе и те, которые определяют тревогу как поток (воды и воздуха), как инфекцию и как рану. Можно заключить, что данный концепт заимствует свою вещную коннотацию или метафорические концепты у нескольких различных источников. Важный аспект состоит в том, что вещественная коннотация тревоги как спрута напрямую связана с отношением изнутри-снаружи. Поэтому, человек склонен даже на уровне языка переносить свое состояние с предмета, который его беспокоит на само беспокойство. Условный «поединок», когда мы говорим о тревоге, происходит именно с ее персонификацией (всеохватывающим спрутом), а не с ее причиной.

¹¹ Успенский. Указ. соч. С. 450.

Двойственность, заключенная в лексическом значении тревоги является почвой для многочисленных способов ее поэтизации. Однако, ключевая особенность в литературных приемах во время описания тревоги может быть связана с дихотомией изнутри-снаружи по причине соответствующей метафорической или образной картины, представляющей тревогу в русском языке. Во второй главе это будет подробнее разобрано на конкретных примерах.

Существенное различие страха и тревоги как концептов выражается в том, что страх обращен к происходящему здесь и сейчас, а тревога – к тому, чего нет. Употребление в языке слов, овеществляющих ее как спрута, обусловлено схожестью в соматических проявлениях чувства тревоги и чувства страха. Это может означать, что метафорическая концептуализация тревоги разделена на части, и лишь одна ее часть – соматическая, то есть касающаяся напрямую физического состояния человека – персонифицируется.

Тревога, как и любое чувство, подвергаясь метафоризации, опирается на схему образов, о которых пишут Лакофф и Джонсон. Среди них существует категория «изнутри-снаружи». Таким образом, тревога относится к тому, что находится «внутри», при этом обладающее внешними признаками, то есть проявляющееся «снаружи». Само чувство выражается в поведении, то есть во внешнем, явном, так и ее вещественная коннотация выражена появлением «снаружи», например, в том случае, когда для разговора об этом чувстве мы используем метафору «охватила тревога», что означает, нечто «напало извне». Из этого стоит заключить, что возможно существование еще одной части метафорической концептуализации этого эмоционального переживания в языке – скрытой, поскольку тревога лишь выражена в физических симптомах, но ими одними не ограничивается. Она реализуется в особом состоянии мыслей, поэтому вторая часть метафорического концепта тревоги не может быть выражена непосредственно с помощью вещной коннотации «спрут». Это подтверждает, что естественный, повседневный (то есть

противопоставленный поэтическому) язык не способен полноценно отобразить реальность чувств и эмоций. Для демонстрации должного их спектра авторы используют свои собственные методы, за счет чего демонстрация выражения тех или иных эмоций в тексте может приобретать поэтичность. В связи с этим, стоит заметить, что образная картина мира, представленная вещными коннотациями абстрактных существительных индивидуальна не только для каждого языка, но и для каждого человека, однако общие принципы проявляются вне зависимости от стилистики.

Итак, еще раз стоит упомянуть, что, если говорить о вещественной коннотации тревоги в русском языке, то лишь ее соматическое проявление концептуализируется как спрут. При этом в физическом мире, очевидно, это чувство не может существовать вне человека, в то время как в языке мы воспроизводим его действие как направленное на нас извне. Способы, используемые в литературе для описания тревоги, могут быть направлены как на явное ее проявление (состояние), так и на скрытое (мысли). Несмотря на то, что само чувство разными людьми испытывается и проявляется уникальным образом, в поэтике различных авторов одного времени можно найти схожие способы этого выражения.

Большую роль для письма играют язык и стиль, которые Ролан Барт называет естественными продуктами времени и биологической личности автора. Он называет их «предшествующими аспектами по отношению к проблематике слова»¹². Таким образом, подчеркивается, что язык и стиль во многом, если не сказать полностью предопределены периодом, в который те или иные писатели и писательницы жили и писали. На этом основании можно заключить, что аспекты исторических и культурных особенностей, являющиеся причинами тревоги, отраженной в произведениях у авторов первой трети XX века, будут схожими. Более того, концептуальные метафоры, отраженные в текстах, как еще предстоит заметить во второй главе, также опираются на исторический подтекст.

¹² Барт, Р. Нулевая степень письма / Р. Барт. — М. : Академический проект, 2008. — С. 79.

Важной также представляется «высвечивание и затемнение» в метафорах, о котором пишут Лакофф и Джонсон. Та же системность, которая позволяет нам осмыслять некоторый аспект одного концепта в терминах другого, с неизбежностью «затемняет» другие стороны этого концепта. Метафора, позволяющая увидеть тревогу как спрута, открывающая это чувство как цепкое живое существо, непременно затемняет остальную область характеристик этого концепта, в числе которых, например, чувство давления пространства и ощущение человеком собственной незначительности, «оторванности от целого».

Метафорический концепт, который задействуется, чтобы говорить о той или иной вещи, организован системно. Соответственно, свойство системности распространяется также и на язык, когда мы говорим об этом метафорическом концепте. Таким образом, метафоры, для которых основополагающим является концепт «тревога – это спрут», будут с ним согласованы. В таком случае, мы можем говорить о «жалящем чувстве», «скованности», «оцепенении». Однако, как уже было выяснено, в русском языке у тревоги нет одной зафиксированной вещной коннотации, как нет и единой системы для ее использования. Характер выбора лексики при выражении чувства тревоги является более стихийным. Однако, внутри системы метафор в художественном произведении, как еще предстоит раскрыть, согласованность действительно может присутствовать. И в согласовании различных метафор главенствующую роль играет именно цель метафоры.

2.2 Первичность цели в метафорах тревоги

Важным представляется исследование метафор о тревоге через призму первичности цели, о котором пишет Марк Дж. Брун в своей статье «Target First: On “Bidirectionality and Metaphor”». Статья Бруна критикует точку зрения Макса Блэка, который описывает отношения двух доменов метафоры как видение целевого домена через призму домена источника. Брун же вслед за приверженцами подхода «двунаправленности» подчеркивает, что отношения доменов равноценно изменяют видение как «source» («цели»), так и «target» («источника»). Однако при этом «цель» Брун считает первичной для восприятия метафоры. Указывая на недостаточную рефлексивность своих предшественников, когда они используют подход первичности «источника», Брун проблематизирует «источник», который, очевидно, не существует в том вакууме, в котором его обозначают. Область допустимых значений «источника» преобразуется сообразно «цели».

Итак, Марк Брун доказывает первичность «цели» метафоры по отношению к «источнику» за счет сравнения восприятия метафор «child is a snowflake» («ребенок – это снежинка») и «youth is a snowflake» («юность – это снежинка»). При таком рассмотрении становится заметным, что семантически близкие цели с одинаковым источником оказываются вовсе не равнозначными метафорами. «Цели» в этих разных метафорах задают разные рамки восприятия «источника», за счет чего метафоры приобретают различное значение.

Работа Бруна ставит теоретический вопрос о том, каким именно образом метафорические проекции цели и источника проходят как в одном, так и в другом направлении. Автор статьи предполагает, что природа предполагаемого применения метафоры, то есть ее контекстуальная рамка, определяет характер применяемой метафорической системы. Если взять для примера метафору «тревога – это рана», в которой «тревога» является целевым

доменом, становится очевидным, что видение концепта «тревога» сквозь проекцию концепта «рана» является первичным по отношению к самому источнику, то есть «ране». При восприятии метафоры адресат будет сначала фиксировать проекцию домена цели на домен источника. Сама цель определяет вид накладываемой метафорической системы. Цель («тревога») фильтрует, структурирует источник («рана»), инициирует и ограничивает набор сходств между доменами. Таким образом, прежде чем метафора раны сможет организовать наш взгляд на тревогу, она сама должна быть организована с помощью этого взгляда. Это Брун называет первой фазой двунаправленности, как для говорящего (адресанта), который создает метафору, так и для слушающего (адресата), который интерпретирует ее в контексте. Таким образом, прежде всего, тревоге будут приданы черты раны (продолжительная болезненность, заметность, чувствительность, боль при прикосновении). Концепт «тревога», стоит заметить, будет ограничивать возможные сходства, диктовать условия параллелям, которые будут проведены между концептами. Точка зрения адресата, воспринимающего метафору «тревога – это рана» будет находиться в «источнике», то есть первичным будет видение «тревоги», а не «раны», которая фильтрует значения концепта тревоги.

Первичность цели оказывается значимым аспектом при рассмотрении метафор в контексте второго смысла «двунаправленности»¹³ в метафоре, который Брун формулирует. Он касается реверсивности (reversibility) домена цели и домена источника в рамках понимания конкретной, многократно развернутой поэтической метафоры. В художественном тексте, сильно отходящем от нормативности в языке, таком тексте, как проза поэта, например, в «Египетской марке», метафора обладает определенным свойством. При отсутствии «цели» метафоры, адресат все равно сможет ее

¹³ Bruhn, M. J. Target First: On “Bidirectionality and Metaphor” / M. J. Bruhn. — Текст : непосредственный // Poetics Today. — 2018. — № 39. — С. 704.

восстановить. Таким образом, «цель» будет находиться в «источнике» и будет улавливаться даже без ее названия. Например, в метафоре «обманные рычаги управляют громадами и годами» область цели, отражающая «исторических деятелей», находится в области «источника», которым являются «обманные рычаги». Это становится понятным, благодаря упоминанию «громад и годов» в одном ряду.

2.3 Как работает «модель» чтения

В своей книге «Such Stuff As Dreams», Оутли приводит интерпретацию пьесы «Сон в летнюю ночь» Шекспира, включающую подробный анализ того, что в тексте явно, и что скрыто. Оутли предлагает рассматривать любой художественный текст по аналогии с пьесой Шекспира, применяя к нему модель чтения, в которой присутствуют стороны «тени и сущности» («shadow and substance»), а также акт «узнавания» («recognition»). Эта модель чтения может позволить понять важные аспекты психологии вымысла.

Центральная для европейской культуры идея о вымысле принадлежит Аристотелю и изложена в «Поэтике». Ее главный термин «мимесис» подразумевает такие толкования как подражание, копирование, репрезентация, имитация, однако Оутли называет подражательность лишь частью проблемы вымысла. Еще одна группа значений слова мимесис, по мнению исследователя не получившая столь обширного внимания, это «мимесис как сновидение». Эта коннотация в большой степени связана с «созданием миров», построением моделей, соответственно, с воображением, узнаванием того, что не находится на поверхности в тексте. Дихотомию двух значений этого термина можно упростить до разницы между концепцией «отражения мира» (для которой зеркало стало постоянно сопутствующей метафорой) и художественной концепцией «симулирования мира» или «сотворения мира».

Для писателей, как замечает Оутли, задача состоит не только в том, чтобы имитировать жизнь или особым способом отражать мир, хотя эти задачи безусловно почти всегда оказываются важны. Суть также в том, чтобы пригласить читателя «начать сновидение» («to start up a dream»), то есть создавать литературный текст в момент чтения. Для этого нужно предложить «инструкции к созданию мира», чтобы заставить симуляцию работать и саму себя поддерживать. Внутри произведения подобные «инструкции» могут быть реализованы в поэтике. На этом основании будет логичным заключить, что поэтика произведения может быть анализирована с помощью модели (тень, сущность, узнавание), которую предлагает Оутли. Она является образцом к прочтению и содержит одновременно то, что в тексте явно – сам текст, и то, что в нем скрыто и проявляется в процессе узнавания.

Оутли называет источником вымысла игру, что свидетельствует и о том, что феномен игры неразрывно связан с происхождением литературы. Игра является одной из метафор вымысла, в то же время являясь своеобразным объяснением для того, каким образом работает метафора. В ролевой игре, предмет – это все еще он сам, при этом он одновременно показан и задействован как что-то еще. Как раз это обнаружение предмета (или действия) как чего-то еще, словно видение его в двойном фокусе, и приносит удовольствие и в процессе игры, и в процессе чтения. Происхождением вымысла служит творческая, созидательная функция человеческого разума, включающая в себя работу воображения. Оно же способствует и конструированию литературного текста в сознании реципиента – читателя.

Когда упомянутая ранее модель воплощена в тексте, она существует как свободное промежуточное звено между миром и сознанием («between the world and the mind»). Когда читатель занимает это свободное звено, он конструирует в нем свою собственную умственную деятельность, основанную на его личных ментальных моделях. Он наполняет модель аспектами своего понимания, личными воспоминаниями, в том числе своими реакциями и тем, что его беспокоит, тем, что заставляет его переживать. На основании данного

заклучения, можно сделать вывод, что так же может происходить и с чувством тревоги.

2.4 Ментальные модели персонажей

В зарубежной когнитивной психологии существует подход «Theory of mind», который не имеет одного конкретного перевода на русский язык. Этот подход называют «модель психического», «теория сознания», теория разума», «модель психического состояния». Впервые сам термин «Theory of Mind» в психологию ввели Д. Примак и Г. Вудрафф, раскрывая его следующим образом:

Говоря о том, что человек имеет “теорию психического”, мы подразумеваем, что он приписывает независимые психические состояния себе и другим. Система заключений этого типа видится собственно как теория, во-первых, потому, что такие состояния непосредственно не наблюдаемы, и, во-вторых, потому, что эта система может использоваться для предсказания поведения других людей¹⁴

За счет того, что ментальные состояния по большей части нельзя наблюдать непосредственно, и они являются скорее теоретическими допущениями в науке, способность распознавать и чувствовать состояния других связана с тем, что знания концептуализируются. Представления о возможных ментальных состояниях позволяют человеку предсказывать и объяснять поведение других людей или персонажей. Иными словами, концептуальная система, лежащая в основе процесса улавливания ментальных состояний, имеет объяснительную силу и является теорией. Данная теория важна для вымысла, и в том числе, художественной литературы, потому что

¹⁴Сергиенко, Е. А. Модель психического: Структура и динамика. / Е. А. Сергиенко, А. Ю. Уланова, Е. И. Лебедева. — М. : «Институт психологии РАН», 2020. — с. — Текст : непосредственный. — С. 14.

персонажи (такие как мы и те, кого мы знаем) имеют не один, а множество мотивов в поведении. Некоторые мотивы могут быть неизвестны и самим персонажам, благодаря тому, как их знания о мире представлены в произведении. Существуют и другие мотивы, связанные с опасениями или желаниями, которые могут быть неуместны или не вяжутся с принципами героев о морали. О них персонажи могут знать, но тщательно скрывают. Читатель задается вопросом о герое: «что он или она на самом деле хотят?» или думает о том, каким именно образом поступки связаны с мотивами и мыслями. Поэтому, художественная литература, сообщает Оутли, способна помочь нам понять истоки человеческого поведения. В этом случае имеет место момент «отзеркаливания» (mirroring), тесно связанный с эмпатией, которой даны следующие определения:

1. Внерациональное познание человеком внутреннего мира др. людей (вчувствование). Способность к Э. — необходимое условие для развития такого профессионального качества, как пронциательность, у практического психолога (консультанта, психотерапевта).

2. Эстетическая Э. — вчувствование в художественный объект, источник эстетического наслаждения.¹⁵

Эмпатия является центральным элементом социального взаимодействия. В наше время и на основе недавних исследований изображений мозга, сочувствие описывается как проявление: эмоции, которая в некотором роде схожа с эмоцией другого человека, что вызывается наблюдением или воображением эмоций другого, что включает в себя знание, что другой является источником собственных эмоций. Открытие эмпатического зеркального отражения эмоций позволяет предположить определенную перспективу восприятия эмоциональных состояний других

¹⁵ Мещеряков, Б. Г. Большой психологический словарь / Б. Г. Мещеряков, В. П. Зинченко. — 3-е изд. — Спб. : Прайм-Еврознак, 2006. — С. 563.

людей. В этой перспективе человек видит не только мир физический, но и чуткие способы «настройки» на других людей, проявляет чувствительность к их состоянию. Сопереживая, человек испытывает эмоции, идентичные наблюдаемым. Однако сопереживание может возникнуть не только по отношению к наблюдаемым, но и воображаемым эмоциям др., а также и по отношению к переживаниям персонажей художественных произведений, кино, театра, литературы (эстетическое сопереживание). Поэтому, читатели могут распознавать тревожное настроение персонажа и сопереживая ему, ощущать тревогу, «отзеркаливая» («mirroring») это состояние. То, что мы читаем, или что мы видим ассимилируется благодаря тем значениям, которые мы выхватываем.

Оутли заимствует у психолога Чарльза Бартлетта термин «схема»¹⁶, используемый для определения структуры наших знаний. Термин основан на идее схематического рисунка или наброска, который показывает ключевые знания о том, как та или иная вещь устроена и как она работает. Наши собственные «схемы» постоянно развиваются и согласованы между собой изнутри. Они являются рабочими моделями для того, что мы называем устройством мира, или того, что нам о нем известно. Когда события происходят в реальности, или в художественном тексте, который мы читаем, они ассимилируют в наши собственные схемы. То, что мы видим, и то, что мы читаем, воспринимается в той мере, в какой оно имеет значение для нас, став частью наших схематических моделей, наших невнятных теорий о мире.

Если в тексте есть лакуны, читатель, по модели «тени» и «сущности» заполняет их информацией, основываясь на своем опыте. Стоит заметить, что аспект тени оказывается в этом случае гораздо более важным для рождения тревоги. Нечто известное сочетается с чем-то неизвестным по такому же принципу, по которому обращение в прошлое рождает беспокойство за

¹⁶ Oatley, K. Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction, First Edition / K. Oatley. — London : John Wiley & Sons, Ltd, 2011. — с. 55.

будущее. В тексте тревога рождается в незаполненных смыслом фрагментах от недостатка информации у читателя.

Большой сложностью представляется систематизировать рецепцию тревоги в художественном тексте. Ведь он может быть распознан читателем как вызывающий это чувство, если последний находит отражение своих поводов беспокойства в данном тексте. В таком случае внутри модели, о которой говорит Оутли, могут взаимодействовать сцены из воображения читателя и личный опыт, воспоминания. Актуализация такого семантического поля как тревога может произойти для читателя даже в том случае, если испытываемые эмоции связаны с чем-то иным, нежели то, что демонстрирует прочитанный текст. Однако данная работа не ставит целью изучение вышеупомянутого случая, поскольку его существование лишь обесценивает попытку изучения средств перцепции тревоги в литературном произведении. Эти средства в работе далее именуется «языком тревоги». Большой интерес представляет процесс актуализации этого чувства, происходящий на уровне текста как медиума. Потребность в выражении той части действительности, которая лежит за границей сознательного понимания, имеет иные корни, нежели чем тяга к совершенству и выполнению завершенности.

2.5 Текст как медиум языка тревоги

Чувство распознается благодаря вышеупомянутому языку тревоги, для которого характерны такие черты как: метафоричность описания (метафоры о внутреннем, описанном через внешнее и внешнем, описанном через внутреннее); наличие лакун – провалов смысла. Также, текст может стать медиумом тревоги за счет определенной поэтики композиции, описания событий, а также психологической точки зрения, взаимодействий и реакций персонажей друг на друга. Эти способы помогают вынести скрытый аспект тревоги в область видимости, то есть передать информацию о чувстве, которую представляется невозможным передать с помощью бытового языка.

Это подчеркивает важность разговора об искусстве как области человеческой деятельности, направленной в первую очередь на коммуникацию. М. Ю. Лотман исследует художественный текст как усложненную структуру, создаваемую из материалов языка. Она является особым каналом для передачи информации, которая не может быть без потерь передана средствами элементарной языковой структуры.

...Из этого вытекает, что данная информация (содержание) не может ни существовать, ни быть передана вне данной структуры. Пересказывая стихотворение обычной речью, мы разрушаем структуру и, следовательно, доносим до воспринимающего совсем не тот объем информации, который содержался в нем.¹⁷

Слова Лотмана не только призваны объяснять уникальность природы искусства. Ими в полной мере можно объяснить и валидацию в литературе чувств и эмоций, которые могут быть переработаны автором в текст в одно время и переданы читателю в неизменном своем содержании в другое время. По причине утери информации при пересказывании, Лотман критикует также методику отдельного рассмотрения «идейного содержания» и «художественных особенностей». Форма и содержание у Лотмана неразрывны и взаимозависимы.

Существует еще два важных аспекта, к которым непременно стоит обратиться в рамках изучения эмоциональности в литературе. Первый касается имитативности художественного текста, который создает из собственного системного материала модель внесистемности. Элемент художественного текста для того, чтобы казаться «случайным», должен находиться на стыке, на пересечении хотя бы двух систем, к которым он принадлежит. То, что в этом элементе «системно с точки зрения одной

¹⁷ Лотман, Ю. М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. — М. : , 2011. — с. 17.

структуры, будет выглядеть как «случайное» при взгляде с точки зрения другой.»¹⁸

То есть, в создании эмоционального контекста должны участвовать как минимум две системы, для каждой из которых отношения элементов другой системы могут показаться случайными. В роли таких систем могут выступать автоматизация и деавтоматизация, закономерность и ее нарушение. Каждая из систем существует лишь в паре со своим антиподом и вступает с ним в бесконечную борьбу, поэтому случайность может казаться частью замысла, или напротив, замысел – случайностью. В пример можно привести Венеру Милосскую, отломившиеся руки которой по сути являются информационным шумом, результатом энтропии искусства, однако отсутствие этих рук неразрывно ассоциируется с системой, которой не принадлежит наблюдатель. Таким образом случайность оказывается под угрозой быть осмысленной новым образом. По этой аналогии, стоит учитывать борьбу систем в литературном произведении.

Второй аспект восприятия заключается в том, что Лотман, как после него и Оутли, видит корень искусства, и в том числе литературы, в игре. Игра подразумевает реализацию практического и условного поведения одновременным образом.

Играющий должен одновременно и помнить, что он участвует в условной (не подлинной) ситуации (ребенок помнит, что перед ним игрушечный тигр, и не боится), и не помнить этого (ребенок в игре считает игрушечного тигра живым). Живого тигра ребенок — только боится; чучела тигра ребенок — только не боится; полосатого халата, накинутого на стул и изображающего в игре тигра, — он побаивается, то есть боится и не боится одновременно.¹⁹

¹⁸ Лотман. Указ. соч. 78.

¹⁹ Лотман. Указ. соч. С. 82.

Отношения читателя с тревогой, передающейся текстом, воплощены в отношениях ребенка и полосатого халата. Текст может содержать беспокоящие читателя вещи, осознание неподлинности которых все же не может гарантировать ему сиюминутное избавление от тревоги. Воспринимая эмоции персонажа и события текста, читатель одновременно делает их живыми и неживыми. Схожий по силе эффект производит и использование в повествовании местоимений третьего лица, о котором в «Нулевой степени письма» размышляет Ролан Барт: «отсутствие третьего лица означает, что автор либо не в состоянии создать роман, либо стремится его разрушить. Местоимение “он” формально удостоверяет, что перед нами миф...»²⁰

Третье лицо в повествовании возвращает читателя к осознанию вымышленности изображаемого мира. Условность, которую содержит в себе третье лицо, играет роль знака соглашения, открыто заключенного между обществом и автором. Однако с точки зрения автора, она также служит инструментом создания действительности таким образом, который ему требуется для реализации замысла. Местоимение «Я», должно было бы по такой логике быть демифологизирующим, в нем ослаблено романическое начало, однако оно выходит за пределы литературной условности и стремится ее разрушить. Поэтому переход, например, в модернистском тексте с третьего лица на первое способен обнажить структуру мифа, но в то же время обращает в его сторону «Я». Так происходит в «Египетской марке» Мандельштама. Когда нарратор в последней главке переходит с третьего лица на первое, к рассказу о герое примешиваются воспоминания нарратора, который заявляет о себе и о том, что воспоминания принадлежат именно ему. Однако для нарратора, с первых строк пытавшегося различить себя с героем своей повести, это оказывается скорее еще одним жестом сокрытия своего экзистенциального «Я». Оно оказывается потерянным, потому текст вновь возвращается к обезличенному рассказу и затем к повествованию от третьего лица, но теперь уже об антагонисте Кржижановском. В «Зависти» Олеси

²⁰ Барт. Указ. соч. С. 75.

повествование от лица главного героя Кавалерова во второй части произведения сменяется на всеобъемлющую авторскую позицию. Кавалеров преобразуется в еще одного «его» наравне с остальными персонажами, таким образом становясь частью мифа.

Так как в контексте тревоги в произведениях до некоторой степени оказывается важным говорить о точках зрения в тексте, стоит обратиться к работе Б. А. Успенского «Поэтика композиции». Данное обращение к нарратологии необходимо в связи с тем, чтобы анализировать текст согласно философской методологии, приведенной в первой части первой главы. На эмоциональное восприятие текста читателем непременно влияет то, что Борис Успенский называет точками зрения в плане психологии. Авторская точка зрения опирается на то или иное индивидуальное сознание, и, соответственно, восприятие. Тип описания поведения, при котором герой изображается либо с точки зрения самого себя, либо с внешней точки зрения, когда писатель ставит себя в позицию всевидящего наблюдателя, Успенский называет внутренней (по отношению к объекту описания) точкой зрения. Нетрудно проследить, что в таком случае эмоциональное состояние героя будет оказывать значительное влияние на картину мира в произведении, которая открывается читателю.

Большая часть элементов текста, связанных с тревогой, находится в первой части романа «Зависть», однако, когда точка зрения сменяется с позиции Кавалерова на позицию автора, точка зрения все равно остается внутренней, так как для произведения остается актуальным показывать эмоциональное состояние героев, и в том числе самого Кавалерова, поэтому нарратор становится всевидящим.

То, что Успенский рассматривает под разделом «Случай III: Множественность точек зрения при повествовании: смена авторских позиций» также важно для рассмотрения. Поэтика композиции произведений модернизма, в особенности «Египетской марки» представляет из себя нечто более сложное, чем смена авторских позиций, потому что они диалогичны, вернее, одна авторская позиция обращена к другой. Стоит сказать только, что,

по Успенскому, действующее лицо, Парнок, в роли носителя авторской точки зрения сочетается в «Египетской марке» с собственно авторским «я». Что касается «Зависти», после переключения во второй части на повествование от третьего лица, автор становится незримым участником событий, как бы присоединяясь к точке зрения одного из действующих лиц. Он последовательно переходит в своем повествовании от точки зрения Ивана Бабичева к точке зрения Кавалерова. В таком случае стоит говорить об избирательности позиции автора. Количество персонажей, с психологической точки зрения которых может идти повествование, ограничено. Образы одних оказываются важны для восприятия, в то время как другие интересны автору для восприятия со стороны. Как еще стоит убедиться в следующей части работы, Кавалеров и Иван Бабичев – это не просто похожие в отдельных качествах персонажи. Их сходство объяснено принадлежностью к уходящему веку, поэтому использование их точки зрения дает возможность показывать враждебность нового мира, в котором их не считают достойными уважения.

Успенский применяет к композиционному построению произведения искусства разделение на семантику, синтактику и прагматику. Последняя рассматривает в таком случае проблемы композиции произведения в связи с его читателем, то есть адресатом текста. Согласно прагматике, композиционное построение может намеренно предполагать некоторую динамику развития читательской позиции. Таким образом, еще одну роль в поэтике произведения играет интенция автора произвести своим произведением определенный эффект. Смена авторских позиций способна создать нужное автору впечатление на читателя и используется как еще один инструмент конструирования замысла.

Далее представляется важным определить роль семантических полей тревоги в неразрывности формы и содержания текстов и проследить реализацию языка тревоги на уровне тропов, точек зрения, и других элементов текста, способных оказывать психологическое влияние. Выбор методологии для рассмотрения поэтики произведений поможет исследовать компоненты

языка тревоги, обеспечивающие заражение чувством. Главное предположение состоит в том, что перечисленные свойства являются характерными для языка тревоги и способствуют его распознаванию читателем в тексте как медиуме. Следующий шаг состоит в том, чтобы показать, как это работает на примерах.

Глава 3. Язык тревоги в «Египетской марке» Мандельштама и «Зависти» Олеша

3.1 Системы метафор в «Египетской марке» и «Зависти»

В следующих особенностях поэтики и мотивах «Египетской марки» и «Зависти», а именно, в системах метафор и в том, какое место занимает фабула в произведениях, можно усмотреть сходства, поэтому для демонстрации проявления языка тревоги через системы метафор стоит рассматривать произведения вместе. «Египетская марка» вышла в свет в 1928 году вскоре после «Зависти», которая была опубликована в 1927. Повести писались в значительной степени одновременно. Их сходство было замечено Берковским в 1930 году в работе «О прозе Мандельштама». На этом основании Жолковский подходит к подобию текстов более систематически, подробно разбирая их, что позволяет взять его труд как базу для того, чтобы построить вокруг нее исследование запечатленного в данных романе и повести языка тревоги. Литературоведом было замечено, что своеобразная «реплика», обозначенная в «Зависти» Олешей, «оказалась идейно и эстетически ценной для его великих современников»²¹. При таком рассмотрении текстов определенно актуализируется контекст времени, авторские идеологические ценности и их оформление в художественную форму, которая касается особенностей характера и жизни главного героя, его роли в социуме и того, как он видит ее сам. Именно герой как аккумулятор языка тревоги требует в

²¹ Жолковский, А. К. Блуждающие сны и другие работы / А. К. Жолковский. — М. : Наука, 1994. — С. 139

таком случае детального изучения. Однако, прежде чем приступить к подробному рассмотрению и сравнению деталей, стоит обратиться, собственно, к фабулам повести Мандельштама и романа Олеси. Для удобства они будут приведены поочередно.

Фабула повести «Египетская марка» чрезвычайно проста. Главный герой Парнок при первом же упоминании в тексте называется «человечком», лишенным ощущения «личной значимости». Идея «маленького человека» оказывается переосмыслена, Мандельштам выводит ее на современный для него уровень, где дает читателю понять, что главный герой не просто малозначим в обществе, он придавлен историей. Пока в мире наступают значительные перемены, с Парноком приключаются всякие мелкие, ничтожные неприятности, значение которых преувеличивается путем предания им фатальности, видения в обыденных событиях знаков смерти, происходит постепенное нагнетание атмосферы повести.

В первой главке портной втайне изымает у героя визитку, и у Парнока не хватает смелости добиться ее возвращения. Во второй главке читателя знакомят с героем поближе, сообщается, что он хотел «поступить драгоманом в министерство иностранных дел, уговорить Грецию на какой-нибудь рискованный шаг и написать меморандум»²², но ничего из намеренного выполнить даже не собирался. Ему нравятся простые вещи, которые обычно не вызывают у людей никакого чувства, например, дрова и дровяные склады. С детства малозначительные вещи превращались для Парнока в серьезные события, и он привязывался «ко всему ненужному». В третьей главке он вместе со знакомым священником посещает прачечную, обнаруживает там свою рубашку, но тут выясняется, что его рубашка отложена для некоего ротмистра Кржижановского. Затем, в четвертой главке, сбежав по лестнице от

²² Мандельштам, О. Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза / О. Э. Мандельштам. — М. : Худож. лит., 1990. — С. 64

приема зубного врача, Парнок безуспешно пытается предотвратить самосуд толпы над мелким воришкой. Он спешит за поддержкой к Кржижановскому, но тот от оказания помощи уваливает. В пятой главке дама Парнока не приходит на назначенное свидание, вместо этого, в шестой главке мы узнаем, что она встречается с Кржижановским. Седьмая главка посвящена многим смешанным воспоминаниям, о революции, о театре. В восьмой, Парнок, расстроенный и неприкаянный бродит по Петрограду, а ротмистр Кржижановский отправляется на поезде в Москву.

Стоит заметить, что фабула Египетской Марки катастрофически мала по сравнению с отступлениями. О фабуле как о главной пружине европейской литературы XIX в. Мандельштам в статье «Конец романа» (1922) писал так:

На протяжении огромного промежутка времени форма романа совершенствовалась и крепла, как искусство заинтересовывать судьбой отдельных лиц, причем это искусство совершенствуется в двух направлениях: композиционная техника превращает биографию в фабулу, то есть диалектически осмысленное повествование.²³

Мандельштам предсказывал, что дальнейшая судьба романа приведет к распылению биографии и гибели оформленного существования персонажа как личности. Однако, это мнение вызывало множество противоречий, ведь казалось, что человек без биографии не способен стать тематическим стержнем романа, и роман времен Мандельштама был немислим без интереса к отдельной человеческой судьбе, фабуле и всему, что ей сопутствует. Автор «Египетской марки» сообщает, что роман его современности оказался лишенным привычной фабулы, то есть той, где действие принадлежит определенному времени, опирается на существующую в этом времени личность. Как следствие, такой роман оказался лишенным прежней психологии, за неимением потребности обоснования действий персонажей.

²³ Мандельштам. Указ. соч. 201.

Также, Осип Мандельштам писал в заметке «Литературная Москва. Рождение фавулы» (1922) о том, что «исчезновение» фавулы привело к появлению быта.

Быт — это мертвая фавула, это гниющий сюжет, это каторжная тачка, которую волочит за собою психология, потому что надо же ей на что-нибудь опереться, хотя бы на мертвую фавулу, если нет живой.²⁴

Таким образом именно быт становится основой фавулы «Египетской марки», однако психологичность не исчезает. В быту героя она скорее раскрывается через касающиеся сиюминутного враждебного мира мысли и зарисовки в отступлениях.

Фавулу «Зависти» нельзя назвать совсем простой, однако в основу ее также положен быт, а событиями наполнены отступления, и мечты Кавалерова. Гораздо более полноценной, чем главный герой, биографией наделен Иван Бабичев, чья история жизни способна заполнить пробелы в личности Кавалерова. За счет некоторого сходства в характере и образе мышления (обоих захватывает жажда славы и жажда мести), эти герои могут показаться читателю похожими, и, если биография Кавалерова оказывается в «тени», согласно модели Оутли, то читатель может вообразить ее похожей на историю Бабичева, открывающей вторую часть романа. За нехваткой информации о Кавалерове, происходит заимствование из схожего образа, например, в главном герое, как и в Бабичеве можно увидеть талантливого ребенка, еще не окончательно разочаровавшегося в себе, но уже осознающего сферы жизни, в которых он терпит поражение, например, в романтических отношениях.

Для анализа в нашем случае не требуется полный пересказ фавулы. Нас будут интересовать события в романе, которые связаны с языком тревоги. Андрей Бабичев, успешный директор треста пищевой промышленности, отвозит к себе домой уснувшего на улице после скандала в пивной Кавалерова.

²⁴ Мандельштам, О. Э. Египетская марка. пояснения для читателей / О. Э. Мандельштам. — М. : ОГИ, 2012. — С. 57.

Бабичев поселяет гостя в одной из комнат на диване и дает несложную бумажную работу, которая связана с корректурой, но Кавалеров испытывает к нему неприязнь и зависть. Хозяин квартиры предупреждает, что, когда вернется его приемный сын футболист Володя Макаров, Кавалерову придется освободить диван Володи и съехать. Кавалеров нехотя относит к Шапиро новую колбасу, изготовленную под руководством Бабичева, по пути назад испытывая желание выкинуть ее с моста. Происходит инцидент на аэродроме, когда его не пускают к «колбаснику», и похожая на сон погоня на стройке «Четвертака». Главный герой встречает на улице брата Андрея – Ивана Бабичева и слушает его исповедь. Иван ведет нового знакомого показывать Офелию, удивительную многофункциональную разрушительную машину, которую он «развернул», наделив человеческими чувствами. Вскоре Кавалеров посещает футбольный матч, где играет Володя и с ревностью следит за Андреем Бабичевым, футболистом и девушкой Валею, которой он безразличен. Ночью Кавалеров возвращается домой пьяным и оказывается в постели вдовы Анечки Прокопович. Он заболевает, ему снится кошмар.

Высказывания Мандельштама о гибели биографии могут быть применимы и к «Зависти», однако чуть более буквально. Биография растворяется в быте, поскольку герой бездействует. Парнок и Кавалеров схожи в распылении собственной субъектности, ведь с этими героями **что-то случается**, но не они являются причиной событий. Их крайне беспокоит все, что вступает с ними в контакт, потому что через этот контакт они осознают свою неважность, незаметность. Что касается Парнока, он ее не пугается. Напротив, полностью погружаясь в «милый Египет вещей», он уходит в вечность забытого, становится таким же комаром, как Рамзес.

Комарик звенел:

— *Глядите, что случилось со мной: я последний египтянин — я плакальщик, пестун, пластун — я маленький князь-раскоряка — я нищий*

*Рамзес-кровопийца — я на севере стал ничем — от меня так мало осталось — извиняюсь!..*²⁵

Могущественный фараон, прославившийся своими неисчислимыми богатствами, и нищий кровопийца сходятся в одном антитетическом образе. Похожий контраст заключен в «египетском» мотиве повести, в том числе, самом ее названии. Египет, как стертый с лица земли древний мир, заключенный в маленький клочок бумаги (марку) – метафора «маленького» человека, придавленного историей. Данная метафора проходит через весь текст «Египетской марки» как стержень, на котором закреплены многие другие мотивы. Согласно Лакоффу и Джонсону, можно сказать, что образуется система метафор, семантически согласованных между собой.

Далее на примерах будет разобрано подробнее, в каких сценах появляются системные метафоры. «В свой акмеистический период О. М. изображал древний Египет как царство изобилия, утилитарный предметный рай.»²⁶ Этот текст также сосредоточен на вещах, как бы сопровождающих человека от рождения до смерти. Таким образом вечность выражена через предметность. Парнок, влюбленный в ничтожные вещи, взаимодействуя с ними, привязывается ко всему забытому и ненужному, уподобляясь ему. Об этом говорят и его прозвища – «пятновыводчик» и «египетская марка». В какой-то мере они оказываются синонимичны, ведь и второе сопровождает мотив «стирания». Некоторые выпуски марок начала века, с изображением сфинкса на фоне пирамид, печатались на бумаге, покрытой особым растворимым составом, чтобы при попытке злоумышленника смыть штемпель, сходил и весь рисунок. Когда читатель сталкивается с образом Парнока, он сталкивается в первую очередь с угрозой исчезновения героя, и вообще, с тревогой о вопросе его существования. И то же прослеживается в

²⁵ Мандельштам, О. Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза / О. Э. Мандельштам. — М. : Худож. лит., 1990. — С. 84.

²⁶ Мандельштам, О. Э. Египетская марка. пояснения для читателей / О. Э. Мандельштам. — М. : ОГИ, 2012. — С. 63

метатезе «комар – марка»²⁷, мотив ничтожности героя переносится на его физический размер, он как будто бы настолько мал, что просто не существует. Беспокойство о своей незаметности сопровождается метафора «маленькости» и «насекомости».

Если лирическое я в повести расщеплено на автора и Парнока, то последний отвечает за чувство собственной ничтожности, «комплекс непринадлежности»²⁸. Этот двойник поэта испытывает тревогу за свое место в мире и на страницах текста ярко проживает ее, а автор делится ей с читателем. Парнок привязан к враждебному миру, который не считает своим. Для него характерен мотив отчуждения. Отслеживая мотивную структуру повести, можно заключить, что текст «Египетской марки» пронизывает система метафор. В эту систему входят такие метафоры как «стирание – это забывание», «человек – это вещь», «важный – это большой» и, соответственно, «неважный – это маленький», «маленький – это невидимый», «история – это книга» или «память – это книга».

Оба текста опираются на «мотив детской слабости»²⁹. Оба героя наделены авторами некой болезненностью, как физической (Парнок жалуется на частые простуды, представляя сам Петербург как свою детскую болезнь, Кавалеров испытывает постоянное желание прилечь, привязанность к кровати), так и метафорической болезненностью, с которой они воспринимают окружающую действительность. Они нуждаются в защите, ищут символического покровителя, однако по-разному строят с его образом отношения. Парноку так и не удается найти утешения в фигуре покровителя. Что касается героя «Зависти», Кавалеров не может смириться со своей незаметностью и тем, что его достоинства глубокой лирической личности с богатым внутренним миром затмевает фигура «колбасника». Кавалеров

²⁷ Мандельштам, О. Э. Египетская марка. пояснения для читателей / О. Э. Мандельштам. — М. : ОГИ, 2012. — С. 402

²⁸ Жолковский, А. К. Блуждающие сны и другие работы / А. К. Жолковский. — М. : Наука, 1994. — С. 144

²⁹ Там же.

стремится разоблачить Бабичева, разрушить миф о его превосходстве, в надежде, что таким образом главный герой докажет всем и, в первую очередь, самому себе, свою важность. Можно сказать, что тревога Кавалерова, перерастающая в ненависть, является примером отношения тревожащегося человека к тому, от кого он чувствует прямую зависимость. Стоит вспомнить, что Андрей Бабичев в романе возникает с точки зрения главного героя как образ человека нового времени, то есть, советского человека, соответственно объектом враждебной настроенности Кавалерова становится более широкий круг значений, закрепленных за этим персонажем. Бабичев и то, чем он занимается, становится метонимией тех вещей и понятий, с которыми Кавалеров связывает ценности новой эпохи. Среди них, например, сытость, общность, практичный ум, здоровье. Успехи Андрея указывают Николаю на его неполноценность и несамостоятельность. Таким образом, источником тревоги или одним из мотивов романа можно считать зависимость от фигуры покровителя, к которой возникает ресентимент.

Герой жаждет внешних атрибутов славы, поскольку именно слава, а не поступки, предопределившие ее, является главным объектом зависти персонажа.

Я решил стать знаменитым, чтобы некогда мой восковой двойник, наполненный гудением веков, которое услышать дано лишь немногим, вот также красовался в зеленоватом кубе³⁰.

Для Кавалерова слава оказывается изначально связанной со смертью. Он мечтает о месте в паноптикуме величия. Однако в реальном мире герой вообще не обретает свое место, постоянно занимая чужое. Самому себе герой напоминает отца, для Андрея Бабичева Кавалеров занимает пустующее место на диване Володи, Ивану герой приходится вместо дочери, с которой тот не может наладить связь, Анечке — напоминает мужа. Самореализация заменяется у героя «примеркой» чужих ролей, приводящей «к потере

³⁰ Олеша, Ю. Зависть. Ни дня без строчки / Ю. Олеша. — Рига : ОГИ, 1987. — С. 22

собственного Я»³¹. Связанный с этим еще одним сближающий тексты мотив – «детскость». Как замечает Жолковский, антигерои повести Мандельштама и романа Олеси предстают детьми, которые теряются во взрослом мире. Кавалеров он расположен к болезням и нуждается в усыновлении покровителями — Андреем, Иваном, вдовой. Он привязан к кровати, в своей любви к сну он оттягивает реальность. Он хочет дольше оставаться в безвременье, что обусловлено и его перманентным «отчаянием возможного», по этой же причине его пугает перспектива вырасти в «отца», то есть законченного человека. Кавалерова тревожит «становление» как результат принятия решения, поэтому он проживает свою жизнь в оттягивании этого момента, тем самым обрекая себя на лишение агентности, занимание чужих ролей. Однако он также по-детски обижается на своих покровителей, в чьи руки себя предоставил, претендуя на самостоятельность, в мыслях строя планы эмансипации, среди которых женитьба на Вале, событие, которое, как ему кажется, докажет окружающим и ему самому его собственную ценность.

Парнок в «Египетской марке» также переживает лишение агентности, которую вместе с рубашками и визиткой отбирает у него Кржижановский или стоящий за ним образ нового государства по интерпретации Липовецкого. «Детскость» героя усилена распространением на лирическое Я рассказчика. И тот, и другой предстают разнообразно больным ребенком, для которого даже Петербург становится «детской болезнью». Парнок, как и Кавалеров не хочет оказаться оторванным от детства. Его отношение ко взрослому миру сочетает детскую зависимость с детским вызовом.

Система метафор в «Зависти» оказывается схожей с системой метафор «Египетской марки». Для нее оказываются актуальными концепты «важный – это большой», «неважный – это маленький», «маленький – это невидимый». В

³¹ Жиличева Галина Александровна. Природа художественности романа Ю. К. Олеси "зависть" // Сибирский филологический журнал. 2004. №3-4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/priroda-hudozhestvennosti-romana-yu-k-oleshi-zavist> (дата обращения: 20.04.2022).

«Зависти» важную роль также играет системный метафорический концепт «история – это целое» и связанный с ней «человек – это часть», а также «безызвестность – это оторванность». Оба текста опираются на целый комплекс метафор непринадлежности. Далее на примерах конкретных эпизодов действие метафор и метафорических концептов будет рассмотрено подробнее.

3.2 Метафорическое значение пространства

Для многих сцен «Зависти» и «Египетской марки» характерен урбанизм. Действие вынесено в открытое пространство, где также могут присутствовать массивные объекты, в особенности техника и машины.

В «Зависти» самые показательные из таких эпизодов находятся в первой части произведения – это сцена на мосту, откуда Кавалеров хочет сбросить новую колбасу, на аэродроме и на стройке «Четвертака». Во второй части – это эпизод на стадионе. В «Египетской марке» действие также по большей части вынесено на улицу и набережную, где происходит ключевой во многих смыслах эпизод самосуда. На грани вымысла и воспоминаний автора герой повести Парнок сталкивается с дровяными складами и «корабельными линиями» Петербурга.

Сначала стоит разобрать эпизоды «Зависти». Согласно хронологии, первой показательной сценой с характерным использованием пространства будет сцена на мосту, когда Кавалеров хочет выбросить в реку новоизобретенную Бабичевым колбасу. Открытое пространство выносит чувство зависти главного героя за пределы персоны «колбасника» Бабичева. Масштаб урбанистических объектов усиливает тревогу.

*Дворец труда по левую руку, сзади - Кремль. На реке лодки, пловцы. Быстро скользит под мой птичий полет катер.*³²

Информация о пространстве дана читателю вместе с описанием ощущений Кавалерова, он повествует: «Меня разбирает злоба. Он правитель, коммунист, он строит новый мир. А слава в этом новом мире вспыхивает оттого, что из рук колбасника вышел новый сорт колбасы. Я не понимаю этой славы, что же значит это?»³³

Мир, по которому Кавалерова совершает свое путешествие с колбасой – это не его мир, и никаких его видимых заслуг в этом мире нет. Героя беспокоит оторванность от всего большого, которая выражена в невозможности ассоциировать себя с местами и улицами, раскрывающими индустриальный масштаб современности. Эта сцена показывает ресентимент Кавалерова за счет сочетания открытого пространства и «раздутой» до масштаба городских строений зависти. Герой не разделяет всеобщей влюбленности в Бабичева, поскольку его злит причина успеха этого человека. Николай считает заслуги своего врага низкими, недостаточно «рыцарскими» по отношению к успеху людей, в мире которых он вырос. Сочетание моста, колбасы и чужого успеха становится для героя символом советского человека. Метонимически на Бабичева переносится ресентимент к новому миру. Николай Кавалеров противится окружающей его реальности. В этом смысле он действительно идеальный образец завистника, которым его считает Иван Бабичев.

Сцена на аэродроме важна для разбора содержащихся в ней метафор. Пока Кавалеров размышляет о том, что самолеты перестали походить на птиц и стали похожими на рыб, Андрей Бабичев находится в центре внимания, принимая восторженные взгляды «больших» людей, приглашенных наблюдать запуск аэроплана новой конструкции. Снова сцена демонстрирует,

³² Олеша. Указ. соч. 28.

³³ Там же.

что Бабичев причастен ко всему новому. Кавалеров, в отличие от предыдущего эпизода, хочет быть частью этого момента, но не в роли лишнего человека, случайного прохожего. Но вместе с тем считает, что и Бабичеву такая честь оказывается незаслуженно. Жолковский называет это мотивом «невпускания/изгнания»³⁴ антигероя: «праздник, куда нас не пустят». Военный предупреждает Кавалерова: «Я вас удалю с аэродрома». Порыв, который захватывает молодого человека в момент осознания своей ненужности, когда его не пускают к собравшимся на аэродроме, не может реализовать себя в каком-то обдуманном поступке. Его цель, пробраться на аэродром, не имеет за собой другого обоснования, чем попытка избавления от охватившей его в этот момент тревоги. Этим можно объяснить также избыток энергии, возникший будто бы ниоткуда у размякшего героя.

Нечто более значительное, чем просто желание видеть все вблизи, заставило меня полезть на стену. Я вдруг ясно осознал свою непринадлежность к тем, которых созвали ради большого и важного дела, полную ненужность моего присутствия среди них, оторванность от всего большого, что делали эти люди,- здесь ли, на поле, или где-либо в других местах.³⁵

В этой сцене появляется метафора «оторванность от всего большого», дублирующая значение предшествующих ей выражений. «Оторванность» представляет из себя статичное состояние, в котором прибывает «оторванный» человек (здесь виден акцент на отсутствии агентности у Кавалерова), при этом, состояние, достигнутое отделением рывком. Таким образом, человека одним резким движением отделяют от того, с чем он должен быть слит в одно целое, он оказывается в одиночестве и испытывает нехватку. Это богатое семантическое поле – источник (source) метафоры. Целью (target) метафоры является состояние, которое испытывает человек,

³⁴ Жолковский. Указ. соч. 144.

³⁵ Олеша. Указ. соч. 31.

лишенный возможности взаимодействия с тем, что, по его мнению, должно быть одним целым с ним. «Оторванность от всего большого» указывает не только на размер аэродрома, а именно на размах событий, то есть их важность, огласку и позитивную оценку в обществе, доступ героя к которым оказывается закрыт против его воли. В теории Лакоффа и Джонсона подобные метафоры называются структурными. Концепт, связанный с социальным взаимодействием метафорически изображен в терминах другого концепта – физических состояний, таких как «оторванность» и «большое». Данная метафора является ключевой для ее системы, ей даже можно отдать главенствующую роль среди смыслообразующих метафор «Зависти».

Можно говорить о некой агорафобии героя, попытке выхода из замкнутого пространства к открытости, но попытке безуспешной и вызывающей тревогу. Кавалерова одновременно пугает и влечет скопление людей. Не совершая никаких действий для того, чтобы «заслужить» место на аэродроме, он все же хочет оказаться там. В тревоге остаться забытым, он всячески подает знаки внимания, несколько раз импульсивно выкрикивает Бабичеву оскорбление. Его потребность быть на аэродроме и мерцающее за ней значение признания в обществе, оказываются так и не реализованными. Тревога Кавалерова становится настолько сильной, что повергает его в состояние, в котором он не может отделить реальность от сна:

Страх какого-то немедленного наказания вверг меня в состояние, подобное сну. Я видел сон. Так мне показалось, что я сплю. И самым страшным в том сне было то, что голова Бабичева повернулась ко мне на неподвижном туловище, на собственной оси, как на винте. Спина его оставалась неповернутой.³⁶

Пугающий образ врага связан для героя с чувством собственного унижения, лишения достоинства. Кавалеров видит его издалека, и от этого Бабичев становится еще более пугающим, из-за невозможности разглядеть его лицо. Тревога вызывает искажения в видении действительности, Кавалерову

³⁶ Олеша. Указ. соч. 32.

кажется, что за свое оскорбление он должен непременно понести наказание. Таким образом, чувство вины выражено через желание закрыть глаза от страха, то есть проявляется совершенно детская реакция. Главный герой как будто «уменьшается» и исчезает, а Бабичев, будучи и так «большим», то есть важным человеком, превращается в воображении Кавалерова в человекоподобное инфернальное существо. Тревога не просто лишает его возможности действовать, она превращает Кавалерова в ребенка: субъект становится меньше, а пространство вокруг, соответственно, расширяется. Чувство незащищенности рождает метафоры, связанные с агорафобией. Страх преобразует враждебный объект, усиливая те его черты, которые больше всего приносят беспокойство, в частности, взгляд: вместо глаз «две, ртутно сверкающие бляшки пенсне».

Эпизод на стройке «Четвертака» следует после того, как Кавалеров покидает аэродром. Стоит заметить, что это происходит после кульминационного момента первой части, когда главный герой выкрикивает Бабичеву оскорбление, желая добиться внимания и, по его мнению, справедливости, которая гласит, что Кавалеров непременно должен присутствовать при важном событии. После того как герой оказывается полностью «оторванным», его чувство тревоги не идет на спад, а только усиливается. Об этом свидетельствует прерывистый синтаксис, уподобленный мыслям главного героя.

Я должен поговорить с ним. Он должен понять. Я должен объяснить ему, что это он виноват, - что не я, но именно он виноват! Он выйдет не один. Мне надо поговорить с ним с глазу на глаз. Отсюда он поедет в правление. Я его опережу.³⁷

Здесь и далее в тексте изображен скрытый аспект тревоги, о котором говорилось в первой части работы. В данном конкретном примере язык тревоги выражен в использовании коротких предложений, в некоторых из них присутствуют составные сказуемые такие как «я должен поговорить», «он

³⁷ Олеша. Указ. соч. 33.

должен понять», которые изображают фрагментированность мышления у героя в момент нагнетания паники. Глазами Кавалерова внешние объекты описываются через его внутреннее состояние. Следующие метафоры также предстоит рассмотреть в связи с физиологией.

*Я приближаюсь. Грохот и пыль. Я гложу и заболеваю катарактой.*³⁸

Дело в том, что метафоры пространства имеют прямое отношение к метафорам, связанным с физиологией, поскольку одним из характерных свойств языка тревоги является искажение в системе отношений изнутри-снаружи. Внутренние процессы, связанные с организмом, для описания тревоги переносятся на внешние объекты и наоборот, аспекты внешнего мира передают чувствительность тела, когда человек подвержен тревоге. Страх заставляет поверить в неотвратимость повреждений, снова героя сопровождает тревожное влечение к еще не свершившемуся. Он переживает настоящий момент как прошлое или будущее. Об этом же свидетельствует его отнюдь не случайное замечание «слегка гнулись доски, смеша детскими воспоминаниями о катании на перевесах». Далее встречается следующее сравнение:

*Ходы запутаны, точно иду я в ухе.*³⁹

Отчетливый мотив переклички устройства органов чувств с устройством внешнего мира напоминает о том, что тревога сильно влияет на восприятие реальности, в частности, отношения изнутри-снаружи Кавалеров сам становится и слухом, и зрением – метонимией уха и глаза. Так можно сделать вывод, что запутанность ходов, коридоров будущего «Четвертака», в которых Кавалеров пытается отыскать Андрея Бабичева, связывается с ухом не только за счет внешнего сходства – оба они напоминают лабиринт. Но также присутствует мотив замкнутости в себе. Ухо поглощает звуки, как лабиринт ходов поглощает героя. Здесь может играть роль, так называемая

³⁸ Там же.

³⁹ Олеша. Указ. соч. 33.

базовая концептуальная метафора «Жизнь – это путешествие»⁴⁰, когда под концептом дороги подразумевается концепт возможности, под блужданием – поиск. Запутанность дороги в этом эпизоде может свидетельствовать о запутанности, то есть потере выхода из жизненной ситуации, в которую в прошлой главе попал герой. Совсем другую концептуализацию потерянности, как помещенности в неограниченное, бесконечное пространство, можно наблюдать в следующем описании:

*Необъятно, черно и прохладно. Все вместе напоминает верфь. Я всем мешаю.*⁴¹

Чувство неуместности, и, вновь, оторванности от мира сопровождает героя. Упомянутая необъятность и чернота свидетельствуют о потере ориентира, столкновении с «бездной». Стоит также вспомнить, что в прошлой главе герой от страха закрывает глаза, и ему кажется, что происходящее является сном, он сомневается в полной реальности событий. Лакофф и Тернер приводят концептуализацию смерти как сна. Для Кавалерова события на аэродроме были сравнимы с его символически репрезентированной смертью, герой был опозорен, его самоуважение было «убито» Бабичевым. Кавалеров ступает по деревянной балке над бездной, следуя за Андреем, «боясь не догнать, потерять и забыть» то, что он хочет донести до этого человека. Системная метафора, представляющая забывание как исчезновение, демонстрирует самый основной страх Кавалерова – страх забвения. Герой испытывает тревогу от мысли, что забудут его, как это произошло на аэродроме, и что он сам забудет нечто важное. В сцене погони за Бабичевым можно заметить синекдохический принцип: страх быть забытым переносится на страх забыть.

Сцена самосуда в «Египетской марке» также выносится на открытое пространство. Процессия движется по Гороховой улице в сторону

⁴⁰ Lakoff, G. More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor / G. Lakoff, M. Turner. — Chicago : University of Chicago Press, 1989. — С. 9.

⁴¹ Олеша. Указ. соч. 33.

«живорыбного садка» на Фонтанке. Парнок сбегает из кабинета дантиста, чтобы сделать звонок в милицию и остановить «затылочных граждан», ведущих топить на реку «человечка», укравшего часы. Опережая толпу, Парнок забегают в зеркальную лавку, но хозяин захлопывает перед ним дверь. Герой бросается к проходящему мимо ротмистру Кржижановскому, но он оправдывает свое бездействие тем, что он с дамой. Изображение множества зеркал в этой сцене, которые визуальнo увеличивают количество собравшихся людей, показывают Парнока еще более бессильным перед этим страшным шествием.

Интересно, что в зеркале граждане предстают «тараканьей толпой», что продолжает линию «насекомости», которая всплывала в реплике комара-Рамзеса. Акценты на насекомых также восходят к метафорическим концептам «неважный – это маленький», «человек – это часть». Образ кишаших насекомых, во-первых, показывает толпу людей как сплоченное целое из маленьких частей, во-вторых, делает их не просто одинаковыми и принадлежащими «одному виду», но и взаимозаменяемыми. Это подчеркивает, что на месте жертвы самосуда может оказаться любой из них, кто будет намерен сопротивляться потоку, и это, в том числе Парнок, который специально обходит процессию по тротуару. Продолжает линию «насекомости» и «самосуда» следующий фрагмент:

А черные блестящие муравьи, как плотоядные актеры китайского театра в старинной пьесе с палачом, чванились скипидарными лапками и влачили боевые дольки еще не разрубленного тела, вихляя сильным агатовым задом, словно военные лошади, в фижмах пыли скачущие на холм.⁴²

Подобно тому, как работает эффект Кулешова в кино, описанная после сцены самосуда «толпа» муравьев, несущих некое растерзанное насекомое, рождает соответствующие параллели. Муравьи, в каком-то смысле дублирующие действия людей, прибавляют эпизоду самосуда некую

⁴² Мандельштам, О. Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза / О. Э. Мандельштам. — М. : Худож. лит., 1990. — С. 72.

глобальность, видимость того, что происходящее заключает в себе некий природный механизм, всемирный порядок вещей. Интересно, что внутри историй о муравьях и людях заложена еще одна, которая касается одних лишь муравьев – они сравниваются с военными лошадьми, разрубленное тело насекомого – с «боевыми дольками». Это привносит мотив войны толпы против отдельной личности. Внутри проецируемых друг на друга историй читатель может распознать сопоставления: большинство выступает против одного, жестокость толпы подобна инстинкту, события человеческой жизни так же малозначимы, как события в жизни насекомых. При этом, при описании муравьев идет практически дублирование ситуации самосуда. Между строк прочитывается фразеологизм «на растерзание толпы», угадываются знакомый мотив непринадлежности, тема «маленького человека», а также мотивы враждебности мира, природной цикличности и повторяемости, вечной закономерности и продуманного порядка событий в мире.

Можно сказать, что текст старается скорее скрыть, чем раскрыть, что подтверждает присущий поэтике Мандельштама «принцип опущенных звеньев»⁴³, который подразумевает отсутствие некой очевидной связи между фрагментами текста. Данный принцип обнаруживается благодаря читателю, который не всегда может с точностью установить вязку мотивов. Это подтверждает огромное количество лакун, которые читатель становится способным восполнить лишь самостоятельно по модели тени-сущности Оутли. Многие образы города рисуют ассоциации героя с помощью принципа «опущенных звеньев».

*Он подходил к разведенным мостам, напоминая о том, что все должно оборваться, что пустота и зияние — великолепный товар, что будет, будет разлука, что обманные рычаги управляют громадами и годами.*⁴⁴

⁴³ Мандельштам, О. Э. Египетская марка. пояснения для читателей / О. Э. Мандельштам. — М. : ОГИ, 2012. — С. 43.

⁴⁴ Мандельштам, О. Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза / О. Э. Мандельштам. — М. : Худож. лит., 1990. — С. 83.

В этом фрагменте развод мостов – громады – соседствуют с чувством внутренней пустоты, вызванной разлукой. Пустое место, оставленное между разведенными половинками моста, является метафорой чувства опустошенности. Своеобразным «сцеплением» служат «рычаги», управляющие «громадами и годами». Таким образом, упоминание «рычагов» может свидетельствовать о действии некой внешней разъединяющей силы. В этом фрагменте действует метафорическая концепция «важный – это большой», с помощью которой отсутствующая область «цели», в которой находятся исторические деятели того времени, находится в «источнике» «обманные рычаги».

3.3 Жертвоприношение и физиологические метафоры

Прообразы для линии самосуда над «человечком» «Египетской марки» Жолковский видит именно в «Зависти». В этом романе «подавление никчемных одиночек коллективом»⁴⁵ вносит историко-политический контекст, предполагающий борьбу массы с инакомыслием личности. Угроза публичного наказания преследует не только Кавалерова, выброшенного из пивной, но и изобретателя Ивана Бабичева. Брат угрожает ему заключением в сумасшедший дом, арестом и даже расстрелом. Изобретатель и главный герой в ситуациях взаимодействия с толпой становятся козлами отпущения, так в текст проникает мотив жертвоприношения.

Примечательно, что, как уже упоминалось, биография Кавалерова может быть дополнена событиями из жизни Ивана. В этом случае, угрозы могли бы прозвучать в сторону главного героя. По версии Лекманова, собирательный образ биографии Парнока мог включать судьбу человека, попавшего под самосуд толпы, то есть герой вполне мог оказаться на месте линчуемого. Стоит заметить, что в сцене самосуда появляются все важные темы, выделенные Жолковским в «Египетской марке». Среди них: тема

⁴⁵ Жолковский. Указ. соч. 146.

«непринадлежности, страха, немилости толпы, отстаивания личности», самоотождествление Парнока с жертвой, тема вещей (толпа показана через элементы одежды) и тема времени, поскольку здесь возникает метонимичный образ украденных часов. Отождествляемый с парнокопытным животным, прозванный в детстве овцой Парнок, в связи с этой историей открывает мотив жертвоприношения. Он оказывается единственным, кто порывается остановить насильственное правосудие. Это показывает в том числе отношение «адъютантов» к человечку, подобное отношению жрецов к жертве, они «бережно подталкивали, осторожно направляли, охраняли, как жемчужину», «перхотный воротник» был для них дороже соболя. Незначительное становится невероятно ценным в этот конкретный момент, при этом происходит всеобщее уравнивание – все «низкое» поднимается до высокого, и, напротив, высокое опускается до низкого. Одинаково осыпанные перхотью воротники возносят одного из них, отделяя от себя, принося в жертву.

Мандельштам называет линчуемого «маткой этого странного улья». Вновь можно заметить мотив насекомых, между строк угадывается метафора «толпа – это рой пчел». Два концепта связывает в том числе характерный звук гудения, который попадает в ментальное пространство читателя на стыке знания о пчелах и представления толпы. В этом случае возможно обыгрывание фразеологизма «гудение толпы». Тема «насекомости» может диктовать связь культуры и природы, а также вражды и враждебности как неотъемлемой части существования любого вида. Толпу связывает не только мнимая общая идея, но и «бондарь-страх». Возможно, «молитвенный шорох» появляется именно в связи с тревогой каждого находящегося в толпе оказаться на месте жертвы. Мандельштам передает людям качества животных, например, наделяет представителей толпы оттопыренными, наостренными распознать малейшим шум собачьими ушами. Сцена изображается с точки зрения Парнока, разнообразно отождествляемого с жертвой. Он представляет собравшихся людей как зверей на живодерне, полной нечистот:

Где-то между Сенной и Мучным переулком, в москательном и кожевенном мраке, в диком питомнике перхоти, клопов и оттопыренных ушей, зародилась эта странная кутерьма, распространявшая тошноту и заразу.⁴⁶

Важно также, что через Парнока вводится мотив физиологического отвращения. Толпа людей связывается в сознании героя с внутренностями, органами. Здесь можно говорить о метафоре «человек – это часть», но уже в контексте представления толпы как цельного организма. Смотри на собравшихся из окна, Парнок представляет, что «они воняют кишечными пузырями». Слово «требуха», также вспомнившееся герою, отсылает к живодерне, а еще к муравьям, несущим еще не разрубленное тельце насекомого. Негативные образы еды, используемые в других частях повести, перекликаются с тем же мотивом. Среди них образ мерзкого Петербурга, который «ел похлебку из раздавленных мух» и ассоциации нарратора с рыбьим жиром. Этот фрагмент особенно подходит теме «живодерни»:

Рыбий жир — смесь пожаров, желтых зимних утр и ворвани: вкус вырванных лопнувших глаз, вкус отвращения, доведенного до восторга⁴⁷.

Жолковский проводит параллель в мотивах отвратительного изображения мяса между «Завистью» и «Египетской маркой» благодаря упоминанию в обоих текстах пуговиц, которые делаются из крови животных. В «Зависти» это упоминание звучит в отрывке об использовании крови животных в производственных целях, который корректирует Кавалеров для Бабичева. Примечательно, что отрывок следует сразу после фразы главного героя, в которой он отзывается о Вале как «ветви, полной цветов и листьев». Таким образом тревога героя, в то время как он пытается построить диалог с девушкой, оказывается соседствующей с отвращением, которое испытывает читатель и сам герой при чтении текста об органах животных. Тема живодерни

⁴⁶ Мандельштам, О. Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза / О. Э. Мандельштам. — М. : Худож. лит., 1990. — С. 69.

⁴⁷ Мандельштам, О. Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза / О. Э. Мандельштам. — М. : Худож. лит., 1990. — С. 81.

также присутствует в образе «колбасника» Андрея Бабичева, ежедневно работающего с внутренностями животных и вдовы Прокопович, предстающей на кухне среди потрохов. Иван Бабичев следующим образом высказывается о «людях нового века», таких, как его брат:

*Они жрут нас, как пищу, - девятнадцатый век втягивают они в себя, как втягивает кролика...*⁴⁸

Данная реплика вбирает в себя метафору «пожирания» остатков, то есть оставшихся людей, которые не испытывают желания жить во враждебном для них мире с чужой идеологией.

3.4 Поэтика травмы

Говоря о тревоге в тексте, важным представляется исследовать и ее корни. Среди причин выбора для данной работы текстов следует указать контекст времени – события первой трети XX века, конкретнее, оставленный ими отпечаток в творчестве писателя. Изучение реализации травмы в художественном тексте является огромным полем конкретного дискурса. В данной работе к нему можно обратиться в связи с феноменом исторической травмы, содержащей отпечаток событий XX века. Поэтика произведений 1920-х могла быть не только реакцией на случившиеся революции, войны, кампании террора и насилия, но и попыткой справиться с глубокой душевной раной, оставленным ими. Явление травмы, в принципе не поддающееся артикуляции, находит в литературе особое выражение. Вопрос об оформлении исторической травмы приобретает уникальное значение в поэтике модернизма, в особенности русского.

Марк Липовецкий указывает на то, что травма, отпечаток которой находят в модернистских текстах, была предопределена и даже предсказана. Вызвавшие ее катаклизмы могли быть услышаны из уст одних лидеров

⁴⁸ Олеша. Указ. соч. 77.

модернизма и оформлены словами других. Здесь Липовецкий видит продуктивную связь между травмой и эстетической рефлексией «на темы страшной и непредсказуемой власти языка и власти над языком, присвоенной писателем-модернистом.»⁴⁹

Кроме того, сторонники дискурса травмы видят в обращении писателей к металитературным формам связь с невозможностью выражения травматического опыта XX века посредством связных нарративных конструкций. Философия вечного возвращения Ницше, многократное проигрывание событий с добавлением в них с каждым разом все больше новых деталей, навязчивые повторения одних и тех же образов являются одними из проявлений этого опыта. Маленький человек у Ницше «вечно возвращается». Также стоит заметить, что такие тексты остро характеризует модель «технической воспроизводимости» Вальтера Беньямина, которая в данном контексте задает вопрос о подлинности и истинной сущности воспроизводимых травмирующих воспоминаний. Этот вопрос является риторическим, поскольку, пока происходит вечное возвращение к пережитому, «оригинал», то есть само событие, теряет первоначальное значение.

Согласно воззрениям в данном дискурсе, история травмирующего опыта не имеет определенного места в памяти. Она не относится ни к прошлому, в котором события были пережиты, ни к настоящему, в котором они заново и в полной мере могут быть осознаны. Возможность с точностью восстановить прошлое оказывается переплетенной с полярной для нее «недоступностью этого прошлого.»⁵⁰ Липовецкий обосновывает отход литературы 1920-х от традиционных, или как он их называет, «дотравменных» жанров ощущением

⁴⁹ Липовецкий, М. «И пустое место для остальных»: Травма и поэтика метапрозы в «Египетской марке» О. Манделштама / М. Липовецкий. — Текст : непосредственный // Травма:Пункты. — М. : Новое литературное обозрение, 2009 — С. 749.

⁵⁰ Липовецкий. Указ. соч. 750.

неделимости письма и воспроизведения травмы у авторов этого времени. Литературовед называет всепроникающую саморефлексию модернистского письма 1920-х – 1990-х воплощением следа травмы.

В связи с этим доводом, важно заметить, что с постоянным воспроизведением травматического опыта в жизни или в тексте связано состояние тревоги. Очевидно, что невозможно обойтись упоминанием одного лишь чувства тревоги при описании сложного явления травмы. Язык тревоги может являться одним из проявлений травмы, ее эмоциональным призраком, отраженным в письме. Подобно тому как контекстом произведения неизменно является время, контекстом многих модернистских текстов являются травмирующие события. Учитывая, что «Центральной характеристикой травматического сознания становится принципиальная невыразимость травматического опыта»⁵¹, можно предположить, что применение новых форм к потенциально недоступному сознанию автора содержанию – это попытка обречь, оформить болезненные эмоции, среди которых присутствует неизменная тревога в момент обращения к воспоминаниям. Травматический опыт находит иные выражения, нежели чем любой другой, за неимением возможности апеллировать привычными, однозначными категориями для его артикуляции. В таком случае, язык тревоги в модернистских текстах, таких как «Египетская марка» и «Зависть» является свидетельством валидации этой эмоции на основе травмы в поэтике модернизма. Язык тревоги может служить в этих произведениях своеобразным маркером, указывающим на отраженную в тексте историческую травму.

Итак, Липовецкий демонстрирует связь между металитературной поэтикой и травмой на примере повести Мандельштама. Во многом этот текст стал интерпретацией февральской и октябрьской революций 1917 года как травмы. Повесть написана почти одновременно с празднованием десятилетия октябрьского переворота, актуализируя эти события снова в общественной

⁵¹ Липовецкий. Указ. соч. 750.

памяти. Текст изобилует прямыми отсылками к году исторических потрясений.

*Стояло лето Керенского и заседало лимонадное правительство.*⁵²

В известной степени, «Египетская марка» является ответом на обвинения в сотрудничестве с революционной властью. Липовецкий делает акцент на том, что Мандельштам в ролях нарратора и Парнока, то есть героя, диалогизирует отношения своего прежнего «я» с постреволюционным, окрашивая эти отношения в термины смерти и посмертного существования. При этом, лишь нарратор может говорить о Парноке, последний же лишен писателем возможности видеть того, кто его описывает. Созданный Мандельштамом в этой повести его собственный двойник, Парнок, выступает свидетелем и аккумулятором травматического опыта. Следуя такой интерпретации, Парнок в повести отвечает за постреволюционное настоящее, а появляющийся время от времени в тексте автор хранит прошлое, в том числе детские воспоминания Мандельштама. Автор раздражается восклицанием:

*Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него.*⁵³

Оно выражает тревогу о настоящих личных воспоминаниях, в том числе воспоминаниях о прежней версии себя, которую автор рискует утратить, полностью отождествив себя с Парноком.

3.5 Метафоры смерти в «Египетской марке»

Сквозными темами повести являются тема смерти и ужас существования после собственной символически репрезентированной смерти. Поэтику «Египетской марки» Липовецкий характеризует как перенесенную на «философию существования и восприятию экзистенциального опыта как

⁵² Мандельштам, О. Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза / О. Э. Мандельштам. — М. : Худож. лит., 1990. — С. 67.

⁵³ Там же. С. 74.

текстуального.»⁵⁴ Литературовед указывает, что невыразимость опыта травмы Мандельштам превращает в основание новой художественной архитектуры. Одной из главных черт произведения является то, что оно сопротивляется фабульному прочтению. Три основных события повести: две сюжетные ситуации, связанные с одеждой Парнока (визиткой и рубашками), и сцена казни «человечка» на Фонтанке. Повторяемые ситуации, где Парнок оказывается превзойден ротмистром Кржижановским, умаляют достоинство героя. Ситуация, когда портной Мервис уносит у спящего Парнока взятую в кредит и не оплаченную визитку, чтобы в конце продать ее ротмистру Кржижановскому и ситуация, когда девушки из прачечной не отдают Парноку его рубашки, утверждая, что они принадлежат все тому же Кржижановскому, перифразируют гоголевскую Шинель.

Интересно то, что как бы уничижительно Мандельштам не описывал своего двойника, у читателя нет причин оправдывать его страдания, и он сопереживает именно Парноку, бросающемуся на отчаянный поступок ради спасения жизни человека, а Кржижановский определяется как антагонист, несмотря на постоянное упоминание его достоинств. Эти эпизоды с «кражами» непосредственно связаны с ощущением тревоги – появляются сомнения в «физическом» присутствии Парнока в повести, а похититель Кржижановский выступает в качестве еще одного дублера – двойника-антагониста. Обращая внимание на «незначительность» Парнока, Мандельштам приписывает ему сопутствие малозначимых для мира, но сокрушительных для героя проблем. Видение знаков смерти в обыденных событиях жизни является подтверждением выражения тревоги. Потеря визитки соседствует с мыслями о прерванности жизни:

— *Ах, Мервис, Мервис, что ты наделал! Зачем лишил Парнока земной оболочки, зачем разлучил его с милой сестрой?*⁵⁵

⁵⁴ Липовецкий. Указ. соч. 753.

⁵⁵ Мандельштам, О. Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза / О. Э. Мандельштам. — М. : Худож. лит., 1990. — С. 60.

Потеря визитки, исполняющей роль «земной оболочки» может быть проинтерпретирована как смерть личности в глазах коллектива. Визитка – то, что является вещественным доказательством существования человека, еще одним двойником. Потеря визитки и затем продажа ее Кржижановскому является свидетельством лишения героя его самости и присвоения другим человеком. Парнок предстает таким человеком, присвоение визитки которого, тем более ротмистром Кржижановским, не может принести большой пользы. Но его «ничтожность» не равна «ничто», потому что незначительность не означает то же самое, что отсутствие, ведь последнее не может быть ни украдено, ни присвоено. Возможно, с помощью образа Парнока могла быть показана тревога полной утраты вещественных доказательств существования человека, связанная с беспокойством о будущем в условиях нового государства. Сам нарратор обращает к двойнику следующую наполненную тревогой реплику:

— Выведут тебя когда-нибудь, Парнок, — со страшным скандалом, позорно выведут — возьмут под руки и фьют — из симфонического зала, из общества ревнителей и любителей последнего слова, из камерного кружка стрекозиной музыки, из салона мадам Переpletник — неизвестно откуда, — но выведут, ославят, осрамят...⁵⁶

Этот фрагмент текста перекликается с версией Липовецкого о том, что «Египетская марка» была рефлексией Мандельштама на обвинения в сотрудничестве с революционной властью. Кржижановский, которому достается все, отнятое у «египетской марки», и, в сущности, из-за бесчеловечности которого совершается жертвоприношение «человечка», связан с символами государственного террора. В шестой главке он изображен шепчащим в розовое ушко, в чем угадывается образ доноса. Ротмистр сообщает ложную информацию о том, что Парнок украл часы, или что часы были украдены у него. В приведенном выше фрагменте слово «выведут»

⁵⁶ Мандельштам, О. Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза / О. Э. Мандельштам. — М. : Худож. лит., 1990. — С. 64.

повторяется целых три раза, что подчеркивает тревогу неизбежности событий и следствий. При этом, не упоминается, кто и за что захочет избавиться от Парнока, но третье лицо во множественном числе в будущем времени придает подразумеваемому подлежащему образ «больших» людей, имеющих власть. Точно не имеются в виду не члены коллективов, которые герою придется покинуть, а именно люди, стоящие выше, решающие судьбу и лишаящие агентности героя и других «маленьких» людей.

Итак, линия Парнока ставит вопрос о подлинности. Как уже было упомянуто в первой части первой главы, по Хайдеггеру, ключом к подлинности является экзистенциальная тревога. Dasein раскрывается в своей подлинности именно благодаря тревожному состоянию ума. Не-бытие в мире присуще Парноку, так как часто упоминается, что его не замечают, что он сливается с вещами. Согласно этому видению, Парнок теряет свою подлинность, поскольку нарратор не выбирает его путь, таким образом подлинность обретает нарратор. Герой и нарратор в «Египетской марке», если они являются выражениями одного «Я» могут свидетельствовать о путях, которым бытие следует исходя из одной точки, возможностях, которыми он обладает. Подлинность и не-подлинность являются вариантами бытия. И, когда автор переходит от третьего лица к первому, совершается символический выбор в пользу подлинности, и того, что может за ней оказаться – будь это воспоминания реальных событий жизни, политическая позиция, травма – все реализуется в переходе на «Я».

Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому! Это все равно что после мелких и неудобных стаканчиков-наперстков вдруг махнуть рукой, сообразить и выпить прямо из-под крана холодной сырой воды.⁵⁷

Нарратор окончательно отделяет себя от Парнока, за счет разрушения искусственной реальности, в которую последний был помещен. Однако,

⁵⁷ Мандельштам, О. Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза / О. Э. Мандельштам. — М. : Худож. лит., 1990. — С. 86.

закончив отступление, плавно возвращаясь к окончанию истории о Парноке, текст вновь рассказывает о третьем лице, но теперь им является ротмистр Кржижановский. Повесть оканчивается на линии о ротмистре, поэтому нельзя с уверенностью сказать, что сохраняется упомянутый выбор в пользу подлинности чьего-либо бытия. Концовка линии Парнока остается открытой.

Прямым источником творчества в «Египетской марке» оказывается экзистенциальный страх, обостренный ежедневным кошмаром истории. Этот страх синонимичен тревоге, в которой воплощается проживание структурной травмы отсутствия культурного единства. Примечательно, что именно в страхе Мандельштам находит если не оптимизм, то, по крайней мере, философскую опору, обеспечивающую непрерывность творчества:

Страх берет меня за руку и ведет. Белая нитяная перчатка. Митенка. Я люблю, я уважаю страх. Чуть было не сказал: “с ним мне не страшно!”⁵⁸

Также, в повести упоминается, что по домам ходят меньшевики оборонцы и дежурят в подворотнях. Но страх соседства с ужасающей угрозой пыток прибавляет сил: «И страшно жить, и хорошо!» – восклицает нарратор. Таким образом, одна из ключевых для «Египетской марки» тема смерти раскрывается как опора творчества. Чтобы пережить события или один лишь страх перед ними, творчество должно «вобрать в себя смерть»⁵⁹, то есть изобразить мир из ее точки, переживая и чувствуя то, что являлось важным для жизни. Это не может не напомнить о смысле, который вкладывали в феномен тревоги Кьеркегор и Хайдеггер, для философии которых смысл тревоги заключается в непрерывном балансировании на пути бытия с осознанием человеком собственной свободы, что означает необходимость тревоги для существования.

⁵⁸ Мандельштам, О. Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза / О. Э. Мандельштам. — М. : Худож. лит., 1990. — С. 86.

⁵⁹ Липовецкий. Указ. соч. 774.

Заключение

Выводы данной выпускной квалификационной работы стоит привести как в отношении теоретической части, так и в отношении практической. Стоит заметить, что вывод для первой части первой главы демонстрируется по большей части в содержании второй главы. Также необходимо подчеркнуть, что теоретическая составляющая, описанная в первой главе, несет в себе терминологический аппарат, использованный во второй главе работы. Далее приведены выводы, касающиеся первой части первой главы в отдельности:

- Тревога является реакцией на опасность, которая угрожает сущностным основам личности
- Тревога лишена объекта и маркирует возможности движений бытия человеческого существования, при этом будучи выраженной в характерном эмоциональном состоянии
- Стоящая на первом месте в культуре необходимость повышения своего социального статуса и зависимость от других людей являются наиболее важными причинами тревоги, раскрывающимися в XX веке
- В философии Серена Кьеркегора понятия свободы и выбора сопровождаются понятием тревоги, в корне которого лежит страх перед смертью
- Место тревоги в феноменологии Мартина Хайдеггера во многом обусловлено концепцией Кьеркегора, и указывает на конфронтацию свободы и зависимости существования человека от мира других людей

Выводы по второй части теоретической главы:

- «Метафорический концепт» Лакоффа и Джонсона содержит принципы «вещественной коннотации» Успенского

- Вещная коннотация существительного «тревога» в русском языке схожа с вещной коннотацией существительного «страх», однако «тревога» также заимствует «вещные коннотации» или «метафорические концепты» у нескольких «источников»
 - Метафорическая концептуализация тревоги в русском языке разделена на две части, где вещная коннотация «спрут» направлена на выражение состояния, а язык тревоги направлен на изображение мыслей
 - «Цель» в метафорах тревоги первична по отношению к «источнику», что доказывается тем, что «цель» будет распознана даже в отсутствие ее упоминания в поэтической метафоре
 - Язык тревоги способен быть реализован на уровне «схем» в сознании читателя
 - Знания об эмоциональном состоянии героев произведений читатель получает благодаря процессу «отзеркаливания», в основе которого лежит эмпатия
 - Психологические точки зрения в тексте также способствуют «заражению» чувством

Наиболее важные следствия работы, касающиеся первой главы, посвященной методологии работы смогли быть обнаружены и продемонстрированы во второй главе, благодаря применению теоретических знаний на практике, а именно в ходе лингвостилистического анализа произведений и применения теории когнитивного подхода к метафоре Дж. Лакоффа и М. Джонсона, теории двунаправленности в метафоре М. Бруна и модели чтения К. Оутли к тексту, а также распространения философского концепта тревоги у Кьеркегора и Хайдеггера на исследуемые художественные тексты. Среди выводов, касающихся применения теорий к тексту стоит отметить следующие:

- Системные метафоры в «Египетской марке» и «Зависти» мотивно связаны с тревогой
- Метафорические концепты, замеченные в тексте, связаны с причинами тревоги героев повести и романа, обусловленными глобальными историческими событиями, влияющими на жизнь этих героев как представителей «уходящего века»
- Аспекты исторических и культурных особенностей первой трети XX века, лежащие в основе тревоги, отраженной в изучаемых произведениях Мандельштама и Олеси, действительно являются схожими
- В поэтике обоих произведений, в образовании тревоги большую роль играет значение пространства, поскольку оно отражает чувство тревоги героя за счет дихотомии изнутри-снаружи
- Передача тревоги от текста читателю осуществляется в исследуемых произведениях также за счет метафор, связанных с физиологией и отвращением к ней
- Принцип «опущенных звеньев» подразумевает лакуны в тексте, которые способны быть восполнены читателем по модели тени и сущности К. Оутли
- Применение философии Кьеркегора и Хайдеггера в отношении тревоги в художественном тексте поспособствовало выявлению предположений относительно причин тревоги для героев произведений, среди которых были представлены зависимость от «покровителей», нежелательное расставание с «состоянием детства», проблема принятия настоящего Я, подменяемого воображаемым.

Относительно дальнейших перспектив развития темы следует сказать, что за счет своей глобальности, тема тревоги в литературе XX века и ее языка, в частности метафорической концептуализации, может развиваться и дополняться огромным количеством произведений. Большой интерес

представляет изучение реализации тревоги в художественном тексте на примере поэтики модернизма в произведениях многих других авторов, герои которых сталкиваются с теми же переживаниями, что и герои «Египетской марки» и «Зависти». Также для дальнейшего развития исследования интерес представляет сопоставление и сравнение систем метафор в различных произведениях, где можно встретить мотивы, связанные с тревогой.

Итак, можно сказать, что цели работы были выполнены, что демонстрируют выводы, приведенные выше, поставленные перед исследованием задачи были решены. Язык тревоги действительно прослеживается в выбранных произведениях, а в его основе могут лежать причины, связанные с глобальными историческими событиями и самой ролью феномена экзистенциальной тревоги в существовании человека. Концептуализация тревоги в русском языке открывает возможность ее поэтизации за счет дихотомии «изнутри-снаружи», что было продемонстрировано на примере метафор пространства. Исследуемый в работе язык тревоги проявляется в художественном тексте преимущественно с помощью метафор, в частности благодаря системе метафорических концептов. Чувство тревоги распознается читателем в тексте за счет первичности «цели» в метафоре и согласно модели чтения К. Оутли. Мотивы, рождающие тревогу, обнаруженные в текстах «Египетской марки» и «Зависти» связаны с контекстом событий первой трети XX века.

Библиографическое описание

Источники

1. Мандельштам О. Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза / Сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера; Коммент. П. Нерлера. — М.: Худож. Лит., 1990. — 464 с.
2. Олеша Ю. Зависть; Ни дня без строчки. /Ю. Олеша. // Худож. А. Никитин. — Р.: Лиесма, 1987. — 351 с.: портр.

Библиография

1. Аксенова А. А. Пространство в романе Юрия Олеши «Зависть» / А. А. Аксенова – М: ЛитРес: Самиздат, 2020. – 68 с.
2. Афанасьева А.С. Система мотивов в произведениях Ю. Олеши 20-х гг. // Вестник ТГПУ. Серия: История, филология. – 1997. – Вып. 1. – С. 40-44.
3. Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт // Нулевая степень письма: Пер. с фр. / Под ред. Г. К. Косикова – М.: Академический Проект, 2008. – 431 с. – (Философские технологии). – С. 51-114.
4. Берковский, Н. О прозе Мандельштама / Н. Берковский. // Мир, создаваемый литературой. – М. : Советский писатель, 1998. – С. 260-301.
5. Большой психологический словарь: словарь / Под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. – 3-е изд., перераб. и доп. – СПб. : Прайм-Еврознак, 2006. – 672 с.
6. Высоцкая Ю. С. Бытие как творчество в «Египетской марке» О. Мандельштама (к вопросу о стилевом своеобразии повести) // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. 2014. №5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bytie-kak-tvorchestvo-v->

- egipetskoj-marke-o-mandelshhtama-k-voprosu-o-stilevom-svoeobrazii-rovesti (дата обращения: 21.04.2022).
7. Высоцкая Ю. С. Значимое отсутствие: метафоры пустоты в прозе О. Мандельштама («Египетская марка») [электронный ресурс] // Вестник ЮУрГГПУ. 2012. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/znachimoe-otsutstvie-metafory-pustoty-v-proze-o-mandelshhtama-egipetskaya-marka> (дата обращения: 20.04.2022).
 8. Гаспаров, М. Поэт и общество: две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама / М. Гаспаров. // «Сохрани мою речь». – 2000. – Вып. 3 ч. 1. – С. 25-41.
 9. Жиличева Г. А. Природа художественности романа Ю. К. Олеши «Зависть» // Сибирский филологический журнал. 2004. №3-4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/priroda-hudozhestvennosti-romana-yu-k-oleshi-zavist> (дата обращения: 20.04.2022).
 10. Жолковский К. А. Блуждающие сны и другие работы. / К. А. Жолковский. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1994. – 428 стр.
 11. Калинина Е. Роль вещей в романе Ю.Олеши «Зависть» / Е. Калинина // Актуальные проблемы литературоведения. – М., 1997. – Вып. 2. – С. 88-91.
 12. Камильянова, Ю. М. Столкновение идеи в повести Ю. К. Олеши «Зависть» / Ю. М. Камильянова. // Поэтика русской прозы XX века. – Уфа, 1995. – С. 110-115.
 13. Кьеркегор, Серен. Страх и трепет/ Пер. с дат. – Изд. 2-е, дополненное и исправленное. – М.: Культурная революция, 2010. – (Классики современности). – 488 с.
 14. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем: Пер. с англ. / Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.

15. Лекманов, О. Семинар "Египетская марка" / О. Лекманов. – Видео : электронный // Эшколот : [сайт]. – URL: <https://eshkolot.ru/zapisi/43059> (дата обращения: 12.04.2022)
16. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 387 с.
17. Мандельштам О. Э. Египетская марка. пояснения для читателей / Осип Мандельштам; сост. О. Лекманов и др. – М.: ОГИ, 2012. – 480 с.
18. Мир Кьеркегора. Русские и датские интерпретации творчества Серёна Кьеркегора / Под. ред. А. Фришман. – М.: «Ad Marginem», 1994. – 129 с.
19. Мэй Р. Смысл тревоги / Р. Мэй; Пер. с англ. М.И. Завалова и А.И. Сибуриной. – М.: Независимая фирма «Класс», 2001. – 384 с.
20. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – Москва : Азбуковник, 2000. – 940 с.
21. Салин А. От феноменологии ужаса к феноменологии тревоги: Бибихин, Хайдеггер и преодоление корреляционизма // Философско-литературный журнал «Логос». 2019. №5 (132) URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-fenomenologii-uzhasa-k-fenomenologii-trevogi-bibihin-haydegger-i-preodolenie-korrelyatsionizm> (дата обращения: 20.04.2022).
22. Сергиенко Е. А. Модель психического: Структура и динамика. / Сергиенко Е. А., Уланова А. Ю., Лебедева Е. И. – М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 2020. – 503 с.
23. Травма:пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 903 с., ил.
24. Успенский Б.А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. А. Успенский // Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с. – (Academia). – С. 9-280.
25. Успенский В. А. Труды по нематематике. С приложением семиотических посланий А. Н. Колмогорова к автору и его друзьям. В 2 т. Том 1. / М.: ОГИ, 2002. – 584 с.

26. Фуко М. Психическая болезнь и личность / пер. с фр., предисл. и коммент. О. А. Власовой. – Изд. 2-е, стереотип. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2010. – 320 с.
27. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер; Пер. с нем. В.В. Бибихина. – Харьков: «Фолио», 2003. – 503 с.
28. Чудакова М.О. Мастерство Ю. Олеши / М. О. Чудакова. – М.: Наука, 1972. – 98 с.
29. Bruhn, M. Target First: On «Bidirectionality and Metaphor» / M. Bruhn. // Poetics Today. — 2018. — № 39:4. — P. 703-733.
30. Deurzen, E. van. Everyday Mysteries. / E. van Deurzen. – London: Routledge., 1997 – 230 p.
31. Lakoff, G. More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor. / G. Lakoff, M. Turner. – Chicago: University of Chicago Press, 1989 – 237 p.
32. Oatley K. Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction, First Edition. / K. Oatley. – Chicago: John Wiley & Sons, Ltd., 2011 – 279 p.