

Е. Е. Стефанский

О МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ АНАЛИЗА ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ КОНЦЕПТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ

В статье продемонстрированы различные подходы к анализу эмоциональных концептов в художественном дискурсе. Анализируя эмоции в произведениях А. Куприна, М. Булгакова, М. Кундеры, автор выявляет как их роль в художественном дискурсе, так и языковые средства, с помощью которых они выражаются. Особого внимания заслуживает применяемый автором сравнительно-исторический подход к изучению эмоциональных концептов, позволяющий выявить древнейшие ментальные структуры.

E. Stefansky

METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF ANALYSIS OF EMOTIONAL CONCEPTS IN THE BELLES-LETTRES DISCOURSE

The article demonstrates different approaches to analysis of emotional concepts in the belles-lettres discourse. Analysing emotions in the works by A. Kuprin, M. Bulgakov and M. Kundera, the author reveals both their function in the belles-lettres discourse and linguistic means that express them. Special attention is paid to the comparative approach used by the author. This approach gives a possibility to reveal ancient mental structures.

Эмоциональные концепты, изучение которых в сопоставительном аспекте весьма активизировалось в последние годы, рассматриваются обычно в статике. Меж-

ду тем не секрет, что многие из них нередко существуют в виде культурных сценариев. В этом плане показательно, что писатель, стремясь донести до читателей некий

этноспецифичный концепт, стремится воспроизвести в художественном дискурсе типичный сценарий, в котором реализуется данный концепт. С этой точки зрения весьма характерны произведения чешского писателя Милана Кундеры, в которых он создает лингвокультурологические этюды, посвященные специфическим чешским эмоциональным концептам.

Рассмотрение эмоций в рамках художественного дискурса имеет несколько преимуществ. Подобный анализ дает возможность рассмотреть эмоции в динамике и, следовательно, увидеть различия между сходными или смежными эмоциями. Если же изучению подвергаются параллельные тексты разных языков, то исследователь получает возможность установить соответствия между языками и типичные контексты, в которых употребляются те или иные имена эмоций.

В настоящей статье рассматриваются возможные подходы к изучению художественного дискурса, позволяющие проанализировать лингвоспецифические эмоциональные концепты и их структурообразующую роль.

1. Та или иная эмоция может стать движущей силой развития сюжета в художественном произведении. Нередко название этой эмоции может выноситься в заглавие (см., например, рассказ А. Чехова «Тоска»)¹.

Своеобразной пружиной, управляющей развитием сюжета в рассказе М. Кундеры «Никто не станет смеяться» (из цикла «Смешные любви»), являются такие эмоции, как *страх*, который *унижает* человека, испытывающего это чувство; *унижение*, рождающее желание восстановить свой статус-кво, социально подняться из униженного состояния. Этот подъем осуществляется путем проявления агрессии, находящей обычно выражение в *гневе*, который, в свою очередь, рождает *страх* в другом человеке.

Действие рассказа происходит в Чехословакии конца 1950-х — начала 1960-х гг. Искусствовед-любитель Затурецкий обра-

щается к герою-рассказчику, преподающему искусствоведение в университете, с просьбой рекомендовать к печати свое исследование. Понимая, что статья Затурецкого — обычное графоманство от науки, искусствовед не намерен писать на нее положительный отзыв, но и написание отрицательной рецензии для него неприемлемо: он не хочет быть «палачом» Затурецкого.

Однако «низкорослый человечек в поношенном черном костюме и белой рубашке», графоман Затурецкий стремится компенсировать свое униженное положение причастностью к науке и волевой целеустремленностью. Назойливость и волевые способности Затурецкого, умноженные на особенности эпохи тоталитарного режима, рождают чувство страха у всех, с кем он сталкивается, стремясь разыскать своего рецензента. Его первыми жертвами становятся секретарь кафедры пани Мария, а затем и любовница героя-рассказчика Клара, дочь бывшего банкира, обреченная на вечный страх, обусловленный ее положением «из бывших».

Унижение Марии и Клары рождает *агрессию* и *гнев* в героине-рассказчице, невольно ставшем причиной их страха:

«На другой день пани Мария поведала мне о том, что как пан Затурецкий *угрожал* ей, как, накричав на нее, пошел жаловаться; голос у нее *дрожал*, она чуть не *плакала*; во мне *вскипала злость*. Я прекрасно понимал, что секретарша <...> *чувствует себя* теперь *оскорбленной* и причину своих неприятностей, естественно, видит во мне. А когда к этому прибавились еще и раскрытая тайна моей мансарды, нескончаемый стук в дверь и *тревога* Клары, моя *злость переросла в суицидную ярость*».

Вместе с тем творческий разум искусствоведа трансформирует этот гнев и ярость в «злонамеренную мысль». Поняв, что все в жизни Затурецкого «сплошная аскеза святого», герой-рассказчик решает обвинить его в домогательстве Клары. Теперь унижен уже Затурецкий:

— Это *оскорбление*, — *побледнев*, проговорил недоросток.

Это унижение рождает в нем ответную агрессию:

– Возьмите свои слова обратно! – *угрожающе* произнес пан Затурецкий. <...> Что вы себе позволяете, товарищ! – крикнул мне *охваченный гневом* пан Затурецкий.

Стремясь восстановить свое доброе имя и добиться рецензии, Затурецкий и его жена начинают разыскивать Клару, вновь разматывая клубок ее тревог и страхов. Сначала они присылают ей записку, от которой Клара *приходит в ужас* (*byla vyděšená*), потом пытаются найти ее место работы, после чего Клара возвращается *в жутком волнении* (*div se netřásla*), и, наконец, являются в мастерскую, чтобы опознать Клару среди многочисленных работниц, отчего Клара просто *дрожит от страха* (*třásla se*).

Героя-рассказчика от этой деятельности Затурецких *охватывает ужас* (*obešla hrůza*), он понимает, что *дело принимает серьезный оборот* (*jde do tuhého*): из-за жалоб Затурецких ректору он, скорее всего, не будет переизбран на ассистентскую должность, а в университете вокруг него установилась полоса отчуждения; его делом занимается уличный комитет, имеющий право составить на него тайный донос в «соответствующие органы», и потому для встреч с Klarой ему приходится найти конспиративную квартиру. Однако для Клары *унизительно* встречаться с любимым в чужой квартире. Теперь агрессию, пускай и мягкую, проявляет уже она, уговаривая искусствоведа написать рецензию и тем самым избавиться от нападок Затурецких. Но отрицательный отзыв будет воспринят теперь как месть Затурецкому, а писать положительную рецензию он не хочет:

«Солги я здесь, я *унизил бы себя сам*, а это выше моих сил, не требуй от меня этого, это исключено», – говорит герой-рассказчик Кларе.

Итак, выход из ситуации путем самоунижения для него невозможен, ибо оно породит новую агрессию и новый страх. И потому искусствоведа решает просто объяс-

ниться с Затурецкой, т. е. находит *человеческий, не эмоциональный, а рациональный*, выход из тупика. Он сдерживает себя от гнева даже в тот момент, когда возникает необходимость сказать неприятную правду. Герой-рассказчик стремится к тому, чтобы Затурецкая ушла от него, не будучи униженной. Безусловно, доказательное объяснение того, что ее муж бездарен, не вызывает у нее приятных эмоций. Но эти неприятные эмоции другого типа. Они вызваны утратой иллюзий относительно научных талантов ее мужа, но осознание выполненного долга (пусть и понимаемого весьма своеобразно) не дает ее негативным эмоциям выплеснуться в агрессию. Завод пружины, «двигавшей» сюжет, кончился и больше не возобновляется.

2. Художественный дискурс дает возможность **выявить разноуровневые языковые средства, с помощью которых передается эмоциональное состояние героя**. В этом отношении весьма интересен страх как доминирующая эмоция, которую испытывают герои романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Булгаковские персонажи испытывают «необоснованный, но столь сильный страх» перед двумя явлениями: «нечистой силой» и тоталитарным государством. Этот страх проявляется в особой – тревожной, фобической форме². Человек, переживающий эту эмоцию, не осознает причин, вызвавших ее.

Примечательно, что появление Воланда и его свиты в «культурном пространстве» Москвы сопровождается беспричинным страхом, который окружающие испытывают даже тогда, когда «нечистая сила» еще не успела сделать им ничего плохого.

Поскольку у этого страха нет видимой причины, то его важнейшая черта – безобъектность. Она очень отчетливо выражается синтаксическими средствами. Лингвисты не раз отмечали, что для обозначения ситуации страха перед потусторонними силами в восточно-славянских языках и диалектах активно используются безличные предложения. См., например, русск.

Чудится, Видится, Пугает, Пугать перестало, полес. *Сэрэд ночи лякае, Пужатъ будя*³.

Такую же безличную модель использует, рассказывая о гибели Берлиоза, поэт Рюхин:

«— Секретаря МАССОЛИТа Берлиоза сегодня вечером *задавило* трамваем на Патриарших».

В тоталитарном обществе источником необъяснимого страха становится государство. Для обозначения этой всеограшающей силы власти также выработалась специальная синтаксическая модель — неопределенно-личные предложения. Соответствующие конструкции намеренно нагнетаются при обозначении действий сотрудников «одного из московских учреждений». Например:

- Ровно через десять минут после этого, без всяких звонков, квартиру *посетили*, но не только хозяев в ней не *нашли*, а, что было уж совсем диковинно, не *обнаружили* в ней и признаков барона Майгеля .

- — Через четверть часа после того, как она покинула меня, ко мне в окна *постучали*.

Одновременно такие предложения оказываются своеобразным средством «Эзопова языка», обозначая арест. Это, например, можно почувствовать при сопоставлении последней фразы с ее чешским переводом, где использована двусоставная конструкция: «*Za čtvrt hodiny po tom, co odešla, zaklepal kdosi na okno...*» (букв. Через четверть часа после того, как она ушла, постучал кто-то в окно). Легко заметить, что намек на арест, легко угадывающийся в русской фразе, в чешском переводе теряется.

Подобно тому, как безличные конструкции обозначают действия неопознанной сверхъестественной силы, неопределенно-личные предложения в русском языке передают ситуации, субъектом которых в конечном счете является социум. Его действия не персонифицированы, однако сомневаться в источнике, направляющем их, не приходится: это все, кто обладает властью, законной или незаконной, формальной или реальной.

Одной из важнейших составляющих проблематики романа становится проблема преодоления страха в его тревожной, фобической форме. Не случайно **средствами сюжета**, а порой и напрямую, **устами своих героев**, автор доносит до своего читателя закон советского концлагеря: «Не верь, не бойся, не проси!», апеллируя тем самым к **прецедентной формуле**, известной значительному числу говорящих по-русски.

Мастер корит себя за излишнюю доверчивость к Алоизию Могарычу. Перед балом Сатаны Коровьев советует Маргарите:

— Я позволю себе смелость посоветовать вам, Маргарита Николаевна, **никогда и ничего не бояться**. Это неразумно.

Наконец, после бала Воланд учит ее:

— **Никогда и ничего не просите!** Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами все дадут!

По большому счету, единственным героем романа, которому не свойствен самый главный, по мнению Иешуа, порок — трусость, — является Маргарита. Ей ведом страх, но она способна преодолевать его. Маргарита сохраняет самообладание и душевное спокойствие, сталкиваясь как с государством, так и с «нечистой силой».

Мастер обретает возможность преодолеть свой болезненный страх, лишь покинув «дом скорби» и встретившись с возлюбленной:

— Я ничего и **не боюсь**, Марго, — вдруг ответил ей Мастер и поднял голову и показался ей таким, каким был, когда сочинял то, чего никогда не видел, но о чем наверно знал, что оно было. — И **не боюсь** потому, что я все уже испытал. **Меня слишком пугали и ничем более напугать не могут**.

Таким образом, эмоция страха оказывается **структурообразующей для системы персонажей** романа: его заглавные герои выделяются на фоне всех остальных персонажей, живущих в Москве 1930-х гг., с точки зрения особенностей переживания ими данной эмоции.

3. При анализе эмоциональных концептов в художественном дискурсе возможен

сравнительно-исторический подход. При этом в диахронии могут рассматриваться не только и не столько языковые единицы, сколько обозначаемые ими культурные явления.

Так, в повести А. И. Куприна «Поединок» за социально-психологическими проблемами русской армии на рубеже XIX–XX вв. ясно вырисовывается рассматриваемая автором **общечеловеческая проблема древнего и современного соотношения жестокости и жалости.**

Формирование древнего, синкретически неразрывного соотношения жестокости и жалости, которое, по-видимому, вербализовалось в славянском концепте *ljutostь, относится к времени так называемых «волчье-песьих» союзов — постинициационных объединений юношей. Согласно многочисленным исследованиям этнографов, историков, фольклористов, в первобытном обществе юноши, пройдя инициацию, в течение достаточно длительного времени не допускались в «культурное пространство» поселения, живя в «диком поле» юношеским воинским коллективом. Пройдя «волчье-песью» стадию, юноша получал статус мужа, а вместе с ним право говорить на племенных собраниях, вступать в брак, носить оружие в пределах «культурного пространства».

Исследователи мужских «волчье-песьих» союзов выделяют целый ряд характерологических черт, определявших модель поведения членов этих объединений: изолированность от «культурного пространства», ограниченность в правах, демонстративная жестокость⁴.

Весьма показательно, что в произведениях об армии, написанных различными авторами различных эпох и разных народов, устойчиво повторяются, в сущности, те же типологические черты, свойственные армии в мирное время. К таким чертам можно отнести враждебность к гражданскому населению даже собственной страны, стремление вырваться из армейского микросоциума, ограничивающего в правах всех

военных, немотивированную жестокость по отношению к сослуживцам.

В «Поединке» перечисленные черты выступают особенно отчетливо, фиксируя прорывы офицеров-героев повести в «волчью» маргинальность.

Прежде всего бросается в глаза презрительная, **немотивированная враждебность к гражданскому населению**, носящая в сущности **ритуальный характер.** Военные «задирают» гражданских не из-за конкретных обид, а потому что «так положено» в их среде:

«Мир разделялся на две неравные части: одна — меньшая — офицерство, которое окружает честь, сила, власть, волшебное достоинство мундира и вместе с мундиром почему-то и патентованная храбрость, и физическая сила, и высокомерная гордость; другая — огромная и безличная — штатские, иначе шпаки, штафирки и рябчики; их презирали; считалось молодецеством изрубить или побить **ни с того ни с сего** штатского человека».

Все офицеры единодушны в своем стремлении **вырваться из ограничивающего их в правах армейского микросоциума.** Для героев «Поединка» он связан с «гадким местечком», которого «нет ни на одной географической карте». Стремясь покинуть это своеобразное «дикое поле», они мечтают о «культурном пространстве», которое для одних ассоциируется с Академией и службой в Генеральном штабе, для других — с местом земского начальника, жандарма или полицейского пристава в большом городе. Однако, несмотря на юридическое право покинуть службу, офицеры, подобно членам «волчье-песьих» союзов, фактически не имеют возможности сделать это. Размышляя об уходе в отставку, Ромашов думает:

«Попробуй-ка уйди. Тебя заклюют, ты сопьешься, ты упадешь на первом шагу к самостоятельной жизни. Пстой. Кто из офицеров, о которых ты знаешь, ушел добровольно со службы? Да никто. Все они цепляются за свое офицерство, потому что ведь они больше никуда не годятся, ничего не знают».

Замкнутость пространства, в котором вынуждены жить герои повести, подчеркивается авторскими метафорами, основан-

ными на идее «сдавливания». Так, рассказывая о стремлении молодых офицеров «обучать своих денщиков разным диковинным, необыкновенным вещам», автор объясняет это скукой и *узостью замкнутой жизни*. Применение сопоставительного подхода позволяет установить, что рассматриваемая метафора сжатия, сдавливания имплицитно выражает эмоцию страха. Это доказывается путем сопоставления с чешским языком, где на основе данной метафоры, имеющей уже не авторский, а общеязыковой характер, обозначается особый эмоциональный концепт *úzkost* ‘подавленность, тревога, боязнь, испуг’.

Жестокость по отношению к сослуживцам, намеренно культивируемая в армейской среде, оказывается еще одной чертой, сближающей модели поведения в «волчепесных» союзах и армии.

Полковник Шульгович призывает ротного командира капитана Сливу воспитывать молодых офицеров:

«— Один из лучших офицеров в полку, старый служака — и так распускаете молодежь. Подтягивайте их, жучьте их без стеснения. Нечего с ними стесняться. Не барышни, не размокнут...».

Прослуживший около года Ромашов быстро замечает, что армейские начальники «нарочно стараются поддерживать в отношениях между офицерами грубость, солдафонство, какое-то циничное молодечество».

Современные рефлексии корня *ljut, в котором вербализовалось древнее синкретическое сочетание жестокости и жалости, весьма показательны обнаруживают этот древнейший синкретизм. Если в русском языке слова с данным корнем содержат сему ‘жестокость’ (см. *лютость, лютый, лютовать*), то в западно-славянских языках соответствующий корень приобрел значение ‘жалость, милосердие’. Тем не менее древнейший синкретизм семантики этого корня легко прослеживается в чешской лексеме *litost*. Чешский писатель Милан Кундера, характеризуя этот чешский концепт в романе «Книга смеха и забве-

ния», пишет: «*Лютость* — мучительное состояние, порожденное видом собственного, внезапно обрушившегося убожества»⁵. Человек, по Кундере, реагирует на собственную *лютость* двумя способами: либо путем проявления ответной агрессии, либо путем провокации — удара исподтишка, убийства путем самоубийства. В результате той или иной реакции происходит снятие *лютости*.

Хотя данная эмоция в русском языке не вербализовалась, на протяжении всей повести «Поединок» мы сталкиваемся с разными проявлениями *лютости* и несколькими способами избавления от нее.

Так, остро переживая свою неудачу на строевом смотре, не имея возможности преодолеть свою *лютость*, Ромашов думает о самоубийстве и о том, как все будет его жалеть после смерти: «Было так отраднее вообразить себя оплакиваемым, несправедливо обиженным». Но вот он встречается с таким же несчастным — избитым солдатом Хлебниковым, готовым совершить самоубийство. Глядя на него, Ромашов думает: «Вот этот самый человек вместе со мной принес сегодня неудачу всему полку. **Мы одинаково несчастны**». Понимание того, что не один он несчастен, превращает *лютость* Ромашова в сострадание к Хлебникову:

С более мягким способом освобождения от *лютости* — путем потенциальной, бессловесной, но все-таки самоубийственной провокации — мы сталкиваемся в сцене, когда полковник Шульгович принимает Ромашова в своем кабинете и подвергает его грубому разносу.

Не в силах сдерживать унижения, Ромашов вдруг «поднял глаза кверху и в упор посмотрел прямо в переносицу Шульговичу с ненавистью, с твердым и — это он сам почувствовал у себя на лице — с дерзким выражением, которое сразу как будто уничтожило огромную лестницу, разделяющую маленького подчиненного от грозного начальника».

В результате Ромашов оказывается победителем в этом бессловесном психологическом поединке.

Но есть и еще один путь избавления от *литости*. «Когда нет никакого спасения от раздражающей душу *литости*, — пишет Кундера, — тогда к нам на помощь приходит милосердие поэзии»⁶. Именно искусство становится для Ромашова средством, позволяющим уйти от суровой армейской действительности. В самые трудные минуты, терзаемый обидами, он размышляет о самом себе в третьем лице словами шаблонных романов. Мечтая об уходе со службы, Ромашов приходит к выводу о том, что «существуют, только три гордых призвания человека: наука, искусство и свободный физический труд». Более того, он даже пытается написать повесть об ужасе и скуке военной жизни.

Подведем итоги. На примере дискурсивного анализа трех эпических произведений разных жанров (рассказ, роман, повесть) были продемонстрированы несколько подходов к такому анализу.

1. Рассмотрение эмоционального концепта (или группы концептов) как движущей

силы развития сюжета художественного произведения.

2. Выявление разноуровневых языковых средств, с помощью которых передается та или иная эмоция. При межъязыковом анализе данный подход позволяет увидеть даже способы имплицитного выражения отдельных эмоций, а также выявить в системах сопоставляемых языков лакуны, где рассматриваемые эмоции выражаться не могут.

3. Исследование художественных средств и приемов, передающих различные эмоции и их оценку в художественном мире литературного произведения.

4. Сравнительно-исторический подход к изучению эмоциональных концептов, которые не обязательно вербализуются во всех сравниваемых языках. В этом случае лингвокультуролог получает возможность не только восстановить древнейшую языковую форму обозначения той или иной эмоции, но и гипотетически представить древнейшие ментальные структуры, рудиментарно сохранившиеся в современных языках.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. анализ эмоциональных концептов 'печаль' и 'тоска' в этом рассказе: *Стефанский Е. Е.* Сценарии «тоски» в русской, польской и чешской лингвокультурах // Материалы XXXV международной филологической конференции. — Вып. 8: Лексикология (русско-славянский цикл). — СПб.: СПбГУ, 2006. — С. 30–36.

² См. подробнее: *Стефанский Е. Е.* Концепты, обозначающие экзистенциальный страх, в русском, польском и чешском языках // Вестник Самарского государственного педагогического университета. Институт филологического образования. — Самара: Изд-во СГПУ, 2005. — С. 64–70.

³ Из «Словаря славянских древностей» // Славяноведение. — 2004. — № 6. — С. 61.

⁴ См., например: *Михайлин В. Ю.* Русский мат как мужской обценный код: проблема происхождения и эволюция статуса // Новое литературное обозрение. — 2000. — № 43 — С. 347–393; *Иванов Вяч. Вс.* Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культ волка // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 34. — 1975. — № 5. — С. 399–408; *Агранович С. З., Стефанский Е. Е.* Миф в слове: продолжение жизни. — Самара: Изд-во СаГА, 2003.

⁵ *Кундера М.* Книга смеха и забвения / Пер. Н. Шульгиной. — СПб.: Азбука-классика, 2003. — С. 178–179.

⁶ Там же. — С. 223.