

НАТАЛЬЯ СТЕЛЬМАК ШЕЙБНЕР ¹

РАЗРЕШАЯ ПАРАДОКС ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: АКТИВНОЕ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ДИССОНАНС

Абстракт

Почему мы переживаем эмоции, читая художественную литературу? Дженифер Робинсон «Deeper than Reason» («Глубже, чем разум») полагает, что эмоции зарождаются как немедленные, физиологически обусловленные оценки, которые опережают мышление, и поэтому убеждение в существовании того, что вызывает наши эмоции, необязательно. Но как художественная литература, которую мы переживаем мысленно, может вызывать у нас такие оценки? Я думаю, писатели, подобные Достоевскому, вызывают наши эмоции, используя такие повествовательные техники, как неопределённость, недостоверное повествование и также сложные эмоциональные состояния, или *эмоциональный диссонанс*, персонажей. Данные техники вовлекают нас в процесс *активного воспроизведения содержания* рассказываемого, отражая наш жизненный опыт, и таким образом создают реальные эмоциональные реакции.

1

Наталья Стельмак Шейбнер-- Аспирантура Городского Университета Нью-Йорка, доктор философских наук, преподаёт в Сити-Колледже и Хантер-Колледже Нью-Йорка, США, nsschabner@gmail.com

Ключевые слова

Достоевский, Толстой, Дженифер Робинсон, эмоциональный диссонанс, активная реконструкция, парадокс художественной литературы, реализм, модернизм, воображение, интеллектуальное содержание.

Эмоциональные реакции — это существенная часть как повседневной жизни, так и нашего воображаемого вовлечения в рассказываемое. Дженифер Робинсон в своей книге «*Deeper than Reason*» утверждает, что «эмоциональные процессы... проявляются одинаково при реакции на персонажей и на происходящее в романах, театральных постановках и фильмах и при реакции на людей и происходящее в реальной жизни». Я согласна с ней в этом, но считаю проблематичным её объяснение того, как мы вовлекаемся в этот эмоциональный процесс под воздействием текстов художественной литературы, так как при чтении литературы наш эмоциональный процесс вызывается не ощущениями, а осмыслением, то есть результатом нашего чтения и понимания слов романа или рассказа. Я подробно рассмотрю данное Робинсон объяснение того, как мы можем испытывать искренние эмоции по отношению к вымышленным персонажам, и предложу другое решение данной проблемы. Для этого я попытаюсь ответить на вопрос о том, каким образом художественные тексты воздействуют на наши эмоции, рассмотрев приёмы, при помощи которых такие писатели, как Достоевский, вовлекают читателя в сопереживание персонажам романа. Я приведу доводы в пользу того утверждения, что понимание литературы задействует те же умственные особенности, которые актуализируются и при жизненных переживаниях, и что такая активная актуализация является достаточной для объяснения нашего эмоционального участия.

Чтобы продемонстрировать, как её теория может быть применена к литературе, Робинсон обращается в основном

к двум литературным произведениям XIX века: роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина», который зачастую считается исходной точкой в дискуссиях на эту тему, и Эдит Уортон «Риф». Так как Робинсон сравнивает нашу эмоциональную реакцию на художественную литературу с нашей эмоциональной реакцией на кинофильмы и театральные спектакли, её решение ограничить предмет дискуссии воздействием лишь реалистических традиционных романов имеет смысл, поскольку эти романы создавались посредством аккумуляции четких, тонко подмеченных деталей, так что читателю легко представлять или создавать мысленные образы описываемого.

На рубеже XX века реализм большей частью стал применяться писателями популярных романов, адресованных менее взыскательной аудитории, чем аудитория серьёзной литературы. Тем не менее и сегодня читатели испытывают эмоции, читая работы писателей, переосмысливших традиции реализма. Вопрос в том, как объяснить такое воздействие, до сих пор оставался открытым. Целью моей работы будет заполнить эту лакуну.

Романы Достоевского были выбраны мною в качестве основного примера для рассмотрения, так как, если Толстой считается эталоном традиций реализма XIX века, то Достоевский был одним из первых писателей, порвавших с этими традициями. Достоевский, в отличие от Толстого, создал новую модель литературы XX века, и его влияние ощутимо на таких писателей, как Джозеф Конрад, Уильям Фолкнер и Вирджиния Вулф. Робинсон предлагает новую теорию эмоций, посредством которой она находит решение парадокса художественной литературы. Она характеризует парадокс литературы в соответствии с принятием следующих предпосылок:

(а) Мы часто испытываем эмоции по отношению к литературным персонажам и ситуациям, зная, что они вымышлены;

(б) Эмоции к каким-то вещам логически предполагают убеждённость в реальном существовании этих вещей и их особенностей;

(в) Невозможно иметь убеждённость в реальном существовании вещей, зная, что они вымышлены.

Признавая то, что «мы временно перестаём обращать внимание на то, что персонажи вымышлены» (Робинсон, 150), Робинсон решает парадокс, отрицая предпосылку (б) и утверждая тот факт, что эмоциональные реакции на художественную литературу «всегда основываются на подсознательных и автоматических оценках, которые вызывают эмоции подобно рефлексам и механизмам страха» (Робинсон, 149).

Это объяснение проблематично по двум причинам. Во-первых, как было сказано ранее, наше переживание литературы осуществляется посредством когнитивной деятельности, без участия органов чувств, и это делает ещё более острой проблему убеждённости, так как наше осмысление прочитанного должно включать нашу убеждённость того, что это «всего лишь вымысел» (подробнее об этом ниже). Соглашаясь с оценкой Робинсон о подозрительности предпосылки (б) в парадоксе, я докажу, что, хотя эмоции не требуют искренней убеждённости в существовании объектов этих эмоций, они предполагают отсутствие активного неверия в существование этих объектов. Поэтому задача писателей, желающих вызвать эмоциональную реакцию у читателя на их произведения, — задействовать мышление читателя таким образом, чтобы неверие в реальность вымышленных событий оказалось несущественным предметом для обсуждения в данной дискуссии.

Во-вторых, в то время как литература может вызывать простые монолитные эмоции (бедная Анна!), она также может пробуждать и более сложные утончённые эмоции (ужас по отношению к Раскольникову как к убийце и одновременно сочувствие Раскольникову как любящему брату и сыну).

Мне сложно себе представить, как теория эмоциональных оценок, предложенная Робинсон, может объяснить подобные сложные реакции в отношении художественной литературы.

Аргументация Робинсон оставляет в стороне вопрос о том, как именно автор достигает эмоциональной реакции читателя романа. Подразумевается, что читатель будет переживать эмоции при одном желании автора вызвать их у читателя. Очевидно, что на самом деле это не так. Тогда возникает вопрос: почему чтение «Анны Карениной» вызывает у Робинсон слёзы, но оставляет равнодушной меня (при моём согласии с тем, что это великое произведение литературы). Скорее всего, Робинсон ответит, что отсутствие эмоций — неуместная реакция, которая свидетельствует о каком-то очевидном недостатке у читателя. У такого читателя должен быть «низкий коэффициент эмоционального развития». Но хотя я могу не прослезиться об Анне, возможно, я заплачу, читая «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», подтверждая этим мою способность эмоционально реагировать на литературу и очевидность того, что мой коэффициент эмоционального развития не так уж низок.

Может быть, чем искать разрешение этой дилеммы в читателе, нам стоит исследовать еще одну координату — само произведение и техники, которые автор использует, чтобы вызывать у нас эмоции в ответ на наше мысленное представление содержания романа или рассказа. Я приведу доводы в пользу того, что эмоциональное соучастие, которое читатель переживает, читая литературное произведение, и читательские эмоции могут быть рассмотрены как результат применения этих техник. Создавая персонажей и ситуации убедительными и правдоподобными, писатель способен овладеть нашими эмоциями. Более того, литературное произведение приобретает больше убедительности и правдоподобия в том случае, когда автор заставляет читателя активно реконструировать вымышленные собы-

тия, опираясь при этом по умолчанию на свои собственные привычные соображения.

Я продемонстрирую на примерах из романов Достоевского, как такие техники, как неопределённость, недостоверное повествование, полифония и диалогический стиль письма, могут привести читателя к реальному переживанию романа. С помощью таких техник автор ангажирует читателя в качестве активного участника вымышленных событий и подталкивает читателя к тому, чтобы он думал о персонажах романа как о реальных людях, — *активно воссоздавая* рассказываемое в романе. Суть моего тезиса состоит не в отрицании того, что Толстой или Уортон эмоционально вдохновляют нас, а в продвижении дискуссии вперёд, в современную литературу, в которой реже используются детальные физические описания сцен и персонажей и которая более нацелена на задействование нашего мышления. Я вернусь к этой теме после обсуждения теории эмоций Робинсон.

Эмоция как процесс. Эмоциональные оценки

Теория эмоций Робинсон использует понятие эмоциональной оценки, которое она обосновывает с помощью психологических и нейрофизиологических данных (см. Робинсон, глава 2 и LeDoux, «The Emotional Brain»). Согласно Робинсон, эмоция — это процесс, который начинается с некогнитивной реакции или оценки ситуации, за которой следует физиологическая реакция и, наконец, когнитивный мониторинг ситуации. Робинсон считает, что всякая эмоция всегда включает в себя эти три фазы.

Эмоциональные оценки, согласно Робинсон, происходят автоматически и неосознанно. «Я предполагаю, что они (эмоциональные оценки) — «некогнитивны» в том смысле, что они происходят вне всякого сознательного обдумывания или соображения и они не включают никакого сложного осмысления информации (Робинсон, 45). Други-

ми словами, эмоциональные оценки подобны толчкам, не несущим никакого познавательного или осмысленного содержания. Характеризуя эмоциональные оценки, такие как **Оскорбление!** или **Плохо!** или **Нет!**, Робинсон специально выделяет их жирным шрифтом, чтобы не смешивать их с концепциями или с любым смысловым содержанием. Это — чисто биологические толчки, немедленным результатом которых являются физиологические изменения, такие как физиологическое возбуждение или изменение выражения лица, повышенное сердцебиение и т.д., за которыми следует когнитивный мониторинг ситуации.

Эта теория, пожалуй, имеет смысл применительно к простым ощущениям. Когда мы слышим громкий звук, мы эмоционально реагируем на него. Как говорит Робинсон, «я могу испугаться, даже не понимая того, что передо мной — змея; для этого достаточно увидеть упавшую извилистую ветку в лесу» (Робинсон, 55). Тем не менее, Робинсон утверждает, что мы можем переживать эмоциональные оценки также в качестве реакции на сложные мысли и убеждения. «Когда я характеризую мою эмоцию как возмущение, — замечает Робинсон, — я имею ввиду ситуацию, в которой (как я думаю) ко мне отнеслись плохо, при том, что (как я думаю) я этого не заслужила. Эти мои соображения могут играть причинную роль в эмоциональном процессе; моя эмоциональная оценка

Оскорбление! может являться эмоциональной оценкой ситуации после того, как я её осмыслила» (Робинсон, 91).

Робинсон считает, что теоретики, которые рассматривают эмоции как рассуждения, не в состоянии объяснить связь между познанием и эмоцией. По её мнению, «то, что превращает познание в эмоцию, — это эмоциональная оценка и следующие за такой оценкой физиологические изменения» (Робинсон, 62). Чтобы продемонстрировать, как осмысление ситуации может приводить к эмоциональной реакции, Робинсон приводит пример осознания того факта,

что дела с её портфелем на рынке инвестиций идут очень плохо. Понимание этого факта приходит только после длительного когнитивного анализа, которое в результате и обуславливает эмоциональную оценку. «Мы можем думать об эмоциональной оценке как о „мета-реакции“, которая обеспечивает такие грубые и заранее известные оценки как, например, **плохо для меня** или **хорошо для меня**» (Робинсон, 62).

Мнение Робинсон о том, как переживаются эмоции при чтении художественной литературы, вытекает из изложенного выше аргумента. Называть вслед за Робинсон нечто вызванное мышлением «эмоциональной оценкой» мне кажется парадоксальным, поскольку мышление оперирует концепциями, а эмоциональная оценка — не концептуальная реакция. Однако в рамках этой работы я не буду вступать в спор с Робинсон о портфеле на рынке инвестиций. Вместо этого я замечу, что аналогия между переживаниями по поводу инвестиций и эмоциональными реакциями при чтении художественной литературы мне представляется сомнительной. Робинсон утверждает, что мы можем эмоционально реагировать на содержание наших собственных мыслей. Однако, долго и усердно изучая фондовый рынок, мы хорошо знаем, что он реален. И то, что он реален, должно быть частью содержания наших мыслей, и поэтому последствия его будут для нас также реальными. Но, когда мы читаем литературу, содержание наших мыслей о вымышленных персонажах и ситуациях не может включать в себя веру в реальность их существования. Каким же тогда образом то, о чём мы не думаем как о реальном, может быть **плохо для меня** либо **хорошо для меня**?

Уклоняясь от прямого ответа на этот вопрос, Робинсон говорит, что мы перестаём уделять внимание той части наших мыслей об Анне, что она нереальна, но является вымышленным персонажем. Но этот аргумент возвращает нас к тому же парадоксу, от которого мы пытались уйти. Каким

образом нам удаётся заставить замолчать тот голос, который говорит нам: «Это всего лишь роман»? Ответ Робинсон, (хотя она и использует другую терминологию) состоит в том, что мы приостанавливаем наше неверие в реальное существование героя. Но если эмоциональные оценки вызываются автоматически в качестве реакции на содержание наших мыслей, почему же тогда такие оценки не учитывают ту часть мыслительного содержания, которая помечает описанную в художественном произведении ситуацию как вымышленную? В отличие от Робинсон я не считаю, что читатель может просто «перестать уделять внимание» этому голосу. Писатель должен заставить замолчать этот голос с помощью специальных повествовательных техник. Писатели позволяют нам думать о вымышленных персонажах так же, как мы обычно думаем о реальных людях, вынуждая нас *активно воссоздавать* то, о чём они рассказывают.

Эмоции в литературе

Если мы ведём речь об эмоциональной реакции на кинофильм или театральную постановку, можно согласиться с доводами Робинсон. Хотя во время кинопросмотра мы знаем, что мы в кинотеатре и смотрим на экран, наши органы чувств — по крайней мере, наши зрение и слух — испытывают такие же воздействия, как и во время реальной прогулки по улице. И из-за темноты в зале и отсутствия неожиданных событий вокруг нас, наше внимание приковано к экрану. В этой ситуации достаточно увидеть зелёного слайма (если использовать стандартный пример Кендалла Уолтона — см. «Fearing Fictions»), который внезапно появляется и, кажется, хочет нас настичь, чтобы заставить нас прыгать на наших сидениях. Подобную реакцию может вызвать у нас и внезапный крик героини фильма, хотя в таких случаях мы обычно сразу начинаем смеяться над самими собой. Мы пережили эмоциональную оценку (**Опасность**) с последующими физиологическими изменениями (подпрыгивание на наших

сидениях) и затем — когнитивный мониторинг (это просто кино, вздор). Таким образом, при просмотре кинофильма наши органы чувств могут одурачить нас, вызывая реакцию, пусть и мгновенную, на то, что, как мы знаем, нереально.

Хотя техника традиционного реалистического романа может казаться аналогичной, поскольку она предполагает живые и детальные описания физического мира, очевидный факт того, что наши органы чувств не участвуют в том, как мы реагируем на Анну, подтверждает, что литературные произведения по-другому активизируют эмоции. Если мы мысленно не погружаемся в то, что читаем о персонажах и ситуациях, мы не можем ощущать эмоции, потому что наше переживание литературы осуществляется когнитивно.

Переживание эмоциональной реакции требует больше, чем способность вообразить персонажей и ситуации, хотя оно и зависит от воображения. Как замечает Ричард Моран, при знакомстве с кратким содержанием романа или с его сюжетом мы можем представить персонажей и ситуации, но маловероятно то, что мыотреагируем на них эмоционально. «Бедный молодой студент убил топором двух старых женщин, чтобы украсть их деньги, впоследствии он раскаялся и выдал себя полиции» — такова констатация фактического материала «Преступления и наказания». Этот пересказ, возможно, заставит нас представить то, что происходит в романе, однако не вызовет той же эмоциональной реакции, как при глубоком, серьезном прочтении этого романа. Краткое содержание романа позволяет нам представить себе происходящее, но без той живости, которая возможна только при полноценном переживании процесса чтения «Преступления и наказания». Читая роман, мы ясно представляем себе возможность воображаемого.

Писатели используют различные повествовательные техники, чтобы провоцировать такую реакцию. Рассказчик в традиционных реалистических романах, как правило, все-

могущ и безлик, даже если он обычно приукрашивает персонажей, чтобы вызвать нужную реакцию читателя. Как ни странно, Робинсон пытается отрицать эту «стратегическую» роль рассказчика, когда она спорит с идеей «предварительной фокусировки» Ноела Кэрролла, которая, как она утверждает, подразумевает, что писатель может напрямую успешно фиксировать внимание читателя на том или ином аспекте сцены, персонажа или события, гарантируя таким образом определённую эмоциональную реакцию (Робинсон, 183). Робинсон опровергает эту предпосылку, утверждая, что «когда мы читаем роман, мы всегда „заполняем пробелы в тексте“» (Робинсон, 184). Я со своей стороны утверждаю, что писатель сам решает, где размещать такие пробелы, точно так же, как он сам выбирает предметы и способы художественных описаний. Такое заполнение пробелов в повествовании я называю *активным воспроизведением*.

Подход авторов к художественной литературе изменился со времён Толстого и Уортона. Достоевский и другие писатели, которые прорывают с традициями реализма, используют то обстоятельство, что наше понимание литературы осуществляется не через органы чувств, а посредством нашего ума. Критики, отмечавшие, что Достоевский потерпел неудачу в использовании детальной «сценической постановки», свойственной мастерам реализма XIX века, упустили суть его техники. Он не пытается строить детальные физические описания. Описательное повествование для Достоевского является просто передним планом, подобно рассказу друга о знакомых нам людях. Слушая рассказ друга, мы знаем, что его описание этих людей представлено в свете его мнения о них, — мнения, которое мы можем не разделять, так как знаем, что оно влияет на рассказываемое. Мы также знаем, что возможной целью этого рассказа может быть представление людей в определённом свете. Мы сравниваем эту версию с тем, что сами думаем об этих людях, что чувствуем. Для нас очевидно, что истинное положение вещей, возможно, на-

много отличается от того, как представляют это нам. Мы можем сомневаться во многих аспектах рассказа друга и используем этот рассказ, чтобы *активно воссоздавать* то, что действительно произошло с людьми, которые отдельные и независимы от того, что и как о них рассказывают.

Похожий приём Достоевский использует в романе «Братья Карамазовы». С самого начала книги мы постоянно осознаём присутствие рассказчика. Он появляется со стороны, признаётся в том, что, в сущности, мало знает о персонажах, и пересказывает сплетни и рассказы, которые где-то услышал и за достоверность которых не может ручаться — но при этом всё же включает их в свой рассказ. Вдобавок к этому нарративному беспорядку, повествование рассказчика на протяжении всего романа переключается с повествованием в кратком введении с заголовком «От писателя». В этом введении писатель (возможно, Достоевский) говорит, что читатель может быть удивлён, что он выбрал Алёшу героем своей книги, что в действительности это книга, которая рассказывает о том, что произошло 13 лет назад, и всего лишь предисловие другой книги об Алёше «в наше время, именно в наш теперешний текущий момент» (Достоевский, т. 14, 6). В этом введении он говорит об Алёше как о личности, существующей за пределами границ романа, чтобы заставить читателя думать о нём как о личности, а не как о вымышленном персонаже.

Читателю совсем не ясно, кем является рассказчик, помимо того, что он живёт в городишке, где всё произошло, и, по всей видимости, имеет ограниченный контакт с участниками рассказа. Но на протяжении всего произведения читателю постоянно напоминает, что кто-то рассказывает историю, так как повествователь комментирует свою собственную реакцию на происходящее, признаёт неопределённость некоторых фактов или объясняет, почему он предоставил нам те или иные детали. Эти вторжения и отступления ставят под сомнение само повествование.

Повествование ведётся в модальности «как будто»: предполагается, что повествователь высказывает догадки о персонажах и событиях, независимых и каким-то образом обособленных от повествования, для которых существует другой вариант рассказа. Как только читатель осознаёт, что рассказчик строит догадки о персонажах и событиях, он немедленно задаёт ему вопросы и даже подвергает сомнению его рассказ. Он действует так, как будто существует реальность, о которой ведётся повествование, и как будто существует истина об этой реальности, которая может быть познана. Такое повествование вполне аналогично рассказу человека, который не вполне уверен в своих знаниях об описываемых им событиях в реальном мире.

Такого рода примеры можно найти почти на каждой странице «Братьев Карамазовых»; я приведу некоторые из них, чтобы проиллюстрировать, что я имею в виду (курсив везде мой):

И вот молодой человек поселяется в доме такого отца, живёт с ним месяц и другой, и оба уживаются как не надо лучше. *Последнее даже особенно удивило не только меня, но и многих других.*

(Достоевский, т. 14, 16).

Здесь мы видим, как рассказчик удивляется чему-то в собственном повествовании, и это означает, что он ссылается на что-то, что происходит независимо от него. Описанное событие было увидено и осмыслено не только рассказчиком, но и другими людьми (так как оно удивило многих других). Возможно, существуют другие версии описываемых событий, о которых нам ничего неизвестно, потому что мы слушаем только рассказчика.

Старец, впрочем, *говорил отрывочнее, чем здесь было изложено и как записал потом Алёша.* Иногда он пресекал говорить совсем, как бы собираясь с силами, задышался, но был как бы в восторге. Слушали его с умилением, хотя многие и дивились словам его, и видели в них темноту...

(Достоевский, т. 14, 149).

Рассказчик признаётся: то, о чём он говорит, не является точной версией событий. Более того, между рассказом и событием существует двойная дистанция, поскольку версия рассказчика основывается на версии Алёши, которая тоже неточна. Далее, в *как бы* и *как будто*, мы видим, что рассказчик не понимает состояния старика: он может описать только то, что наблюдал. Задумавшись об этом, нам любопытно, откуда рассказчик может знать, что всё на самом деле случилось не так, как это было описано Алёшей или откуда он знает, как именно старик говорил, ведь рассказчик при этом не присутствовал.

Важность неопределённости или недостоверности, проиллюстрированная на этих примерах, состоит в том, что, когда мы сомневаемся в знании рассказчика, мы делаем предположение, что существует *что-то*, что может быть познано более полно. Другими словами, мы различаем читаемый нами текст и то, о чём этот текст. Существует повествование и тема этого повествования, и мы начинаем думать о них в отдельности.

Когда эта техника неопределённости повествования применяется к персонажам повествования, это создаёт ощущение, что они не контролируются автором. Рассказчик не знает всего о них, так как они люди, у которых есть свои секреты. Читатель вынужден смотреть за пределы романа и думать о его героях как о независимых личностях, которые *как будто* могут решать то, что они будут делать, и *как будто* они пишут свой собственный рассказ. Таким образом, читатель оказывается как бы захваченным (как будто) реальными людьми, не контролируемым писателем. Метод Достоевского состоит в том, чтобы убедить читателя, что наше знание о персонажах романа всегда остаётся таким же неполным, как и наше знание об окружающих нас реальных людях.

Помимо сцен из «Братьев Карамазовых» можно приве-

сти в качестве примера сцену в «Бесах», в которой Лиза, может быть, пыталась, а может быть, и нет дать пощёчину Николаю Всеволодовичу Ставрогину. Я приведу обширную цитату, поскольку она иллюстрирует много аспектов техник, которые я анализировала выше:

И однако же, тут, говорят произошёл ещё один чрезвычайно загадочный случай, и, признаюсь, для него-то более я и упомянул так подробно об этой поездке.

Говорят, что когда все гурьбой бросились вон, то Лиза, поддерживаемая Маврикием Николаевичем, вдруг столкнулась в дверях, в тесноте, с Николаем Всеволодовичем. Надо сказать, со времени воскресного утра и обморока они оба хоть и встречались раз, но друг к другу не подходили ничего между собой не сказали. Я видел, как они столкнулись в дверях, в тесноте, с Николаем Всеволодовичем. ... Я видел, как они столкнулись в дверях: мне показалось, что они оба на мгновение приостановились и как-то странно друг на друга поглядели. Но я мог худо видеть в толпе. Уверяли, напротив, и совершенно серьёзно, что Лиза, взглянув на Николая Всеволодовича, быстро подняла руку, так-таки вровень с его лицом, и наверно бы ударила, если бы тот не успел отстраниться. Может быть, ей не понравилось выражение лица его или какая-нибудь усмешка его, особенно сейчас, после того эпизода с Маврикием Николаевичем. Признаюсь, я сам не видел ничего, но зато все уверяли, что видели, хотя все-то уже никак не могли этого увидеть за суматохой, а разве иные. Только я этому тогда не поверил. Помню, однако, что Николай Всеволодович во всю обратную дорогу был несколько бледен.

(Достоевский, т. 10, 260—261)

Рассказчик сообщает нам, что описывает долгую сцену, предшествующую данному эпизоду только для того, чтобы рассказать об этом последнем моменте, но при этом он не может даже сказать, что реально произошло. Рассказчик может только догадываться об эффекте случившегося на обоих действующих лиц, высказывая свои предположения по поводу Лизы и описывая, как выглядит Ставрогин. Оба персонажа предоставлены самим себе. Эти техники оказывают двоякий эффект на читателя:

Во-первых, они задействуют наши когнитивные способности, побуждая нас делать предположения и выводы о том, «что действительно происходит» в романе. Когда мы начинаем мыслить подобным образом, наш ум функционирует аналогично тому, как это происходит в случае мышления о реальных вещах, используя при этом по умолчанию те же самые предпосылки и делая с их помощью те же самые выводы. Таким образом, читатель должен *активно воспроизводить* события, о которых идёт речь в повествовании. Конечно, если меня спросят, то я скажу, что не верю, что Лиза и Ставрогин существуют. Но тем не менее, читая «Бесов», я думаю о них так, как будто они существуют.

Во-вторых, что касается эмоций, я не вполне уверена в том, что я должна чувствовать по поводу прочитанного, поскольку сомневаюсь в правдоподобности рассказываемого. Это возвращает нас ко второму проблематичному моменту теории Робинсон, который мы обсуждали выше.

Эта сцена, как многие другие в произведениях Достоевского, оставляет нас в открытом море. Отношения Лизы и Ставрогина — одна из основных нитей рассказа, и данный момент играет особую роль в нашем понимании этих отношений. Без прямых, конкретных описаний их диалогов и без рассказчика, от которого можно было бы получить достоверные сведения, или хотя бы получить указания на то, что мы должны чувствовать по отношению к Лизе и Ставрогину и что мы должны думать об их отношениях, мы рассказываемся на волнах неопределённости. Мы не знаем, куда течение несёт нас, и зачастую не можем противостоять его мощи. Мы не видим берега и чувствуем лишь поднимающиеся и падающие вокруг нас волны; мы не знаем, попытаться ли нам плыть против течения или, наоборот, позволить этому течению нас увлечь.

Это то, что я называю *эмоциональным диссонансом* — состоянием, в котором мы переживаем две или более конфликтующих, возможно противоположных, эмоции одно-

временно. Как результат этого *эмоционального диссонанса*, точно так же, как и в случае музыкального диссонанса, мы чувствуем тревогу и стремление к разрешению ситуации, которое может вызвать более утончённую и потенциально более сильную эмоциональную реакцию, чем та, которая возможна при переживании более ясных и простых эмоций. Сила и сопротивление конфликтующих эмоций в итоге усиливают интенсивность их переживания.

Главным свойством персонажа, который вызывает в нас *активное воспроизведение*, является то, что персонаж переживает *эмоциональный диссонанс*, который читатель может видеть и чувствовать. Когда мы переживаем эмоции в реальной жизни, такой диссонанс почти всегда является их составляющей, и, если литературный персонаж воплощается в литературе, он тоже должен переживать эмоциональный диссонанс. Поэтому читатели «Анны Карениной» чувствуют эмоции к Анне, которая колеблется между её любовью к Вронскому и знанием того, что из-за такой любви ей придётся покинуть своего сына, которого она тоже любит. Хотя Левину, другому персонажу, придаётся столько же значимости в романе, как и Анне, и хотя роман заканчивается повествованием о Левине, а не о самоубийстве Анны, большая часть читателей, очевидно, не думают о нём. Читатели не думают о Левине в такой же степени, как об Анне, я считаю, потому, что Толстой не представляет его как человека в эмоциональном замешательстве. Такая тенденция наблюдается не только в серьёзной литературе. Формула, предположимая романтическими романами основана на сюжете, по которому хорошая девушка влюбляется в плохого юношу, зная, что он каким-то образом плохо повлияет на неё.

Это может показаться странным, но в самом традиционном из четырёх романов Достоевского, а именно в «Преступлении и наказании», читателей притягивает Раскольников, потому что мы можем переживать его *эмоциональный диссонанс* уже с первой страницы и даже с первого предло-

жения — с того момента, когда он останавливается на улице «как будто в нерешительности» и испытывает противоречивые чувства по поводу того, что должен пройти мимо двери хозяйки своей квартиры.

Раскольников — убийца, и, рационально рассуждая, мы должны испытывать отвращение к нему, особенно потому, что рассказчик не оправдывает его и не предлагает никаких смягчающих обстоятельств его зверскому убийству топором. Хотя мы шокированы и ужасаемся тому, что Раскольников убил двух женщин, мы не можем одновременно не сочувствовать ему. Частично потому, что мы знаем о сильной любви Раскольникова к его матери и сестре, а также о его уме и щедрости. Использование повествовательной техники, направленной на создание эффекта *эмоционального диссонанса*, заставляет нас глубоко проникнуться мыслями и эмоциями Раскольникова. Именно в этом Достоевский расходится с традиционным реализмом. По словам Михаила Бахтина, Достоевский «строит героя не из чужих для него слов, не из нейтральных определений, он строит не характер, не тип, не темперамент, вообще не объектный образ героя, а именно слово героя о себе самом и о своём мире» (Бахтин, 71). Это то, что Достоевский называет «реализм в высшем смысле». Мы видим глазами самого Раскольникова, что он тоже чувствует отвращение, обдумывая своё будущее преступление, не будучи при этом в состоянии даже назвать словом задуманный им поступок, но чувствуя, что он склоняется к этому поступку с непреодолимой силой. Мы видим, что, как и любой порядочный человек, Раскольников приходит в ужас от одной мысли об убийстве старухи-процентщицы, но при этом пытается убедить себя с помощью своих протоищанских идей в правомерности этого поступка. Раскольников видит, что шанс и судьба неуклонно ведут его к преступлению. Именно интенсивность этого *эмоционального диссонанса* делает Раскольникова одним из самых захватывающих персонажей в литературе.

Робинсон не рассматривает подобных эмоциональных состояний, но затрагивает проблему конфликтующих или смешанных эмоций в своём анализе Патриции Гринспэн, которая показывает что «формальные и логические качества эмоций отличаются от тех, которые присущи суждениям или убеждениям» (Робинсон, 20). Поскольку Робинсон ставит на первый план то, что Питер Киви (см. «Deeper Than Emotion») называет «садовым разнообразием эмоций» и описывает эмоциональные оценки как реакции широкого размаха, основанные на «важных» биологических нуждах и желаниях, её подход затрудняет понимание такого рода тончайших, полных нюансов и неопределённостей эмоциональных состояний.

Я полагаю, что *эмоционального диссонанс*, присутствующий хоть в какой-то степени, является неотъемлемой составляющей любого современного успешного литературного произведения. Достоевский и писатели последующего столетия, на которых он оказал влияние, пребывали в поисках высшего уровня диссонанса, вероятность спокойной развязки в их произведениях невелика, если сравнивать их с традиционными реалистическими произведениями.

При прочтении «Анны Карениной» есть вероятность того, что мы почувствуем конфликт между нашей привязанностью к Анне и нашим неодобрением её измены мужу, даже если он не такой привлекательный, как Вронский. Эти эмоции сталкиваются внутри нас, но в то же время присутствует чувство порядка и неизбежности. Несмотря на накал конфликта эмоций, нам не придёт в голову попытаться уговорить Анну прекратить её любовную связь. Мы можем чувствовать приближение развязки, хоть и в нарастающем мимолетном ключе, — но всё же развязки.

Так как Робинсон сосредотачивает внимание на традиционном реализме, это объясняет её акцент на ценность литературы в создании защитного механизма, который позволяет нам справляться с нашими собственными сильными

эмоциями. Наша горесть по поводу смерти Анны облегчается ощущением порядка в той развязке событий, которая создаёт своеобразный комфорт и утешение. В отличие от этого, роман Достоевского «Идиот», в котором Рогожин в своей кровати заколол ножом Настасью Филипповну и Мышкин сошел с ума, не несёт ощущения порядка и комфорта. Мы в полном неведении относительно того, как нам жить с этим ужасом. Мы в тумане неуверенности, мы в открытом море.

Заключение

Когда мы думаем о художественной литературе, мы не задаёмся вопросом о существовании персонажей, а спрашиваем себя, реагируем ли мы на них эмоционально. Поэтому я согласна с Робинсон в том, что в парадоксе художественной литературы неверна предпосылка (б). Я согласна с Робинсон, что мы можем эмоционально реагировать на содержание наших мыслей, даже когда знаем, что думаем о том, чего не существует. Однако я считаю, что это верно, только тогда, когда мы *активно воспроизводим* эти мысли. Без такого воспроизведения эмоциональный отклик не возникнет. Чтобы эмоционально реагировать на «Преступление и наказание», нам не нужно верить в то, что Раскольников существует, но мы должны *активно воспроизводить* рассказ о Раскольникове.

Возможно, поскольку Робинсон считает, что для возникновения эмоций достаточно самых простых мыслей, она не заинтересована в анализе роли литературных техник или даже роли качества письма, оказывающих влияние на наш эмоциональный отзыв. Я сосредоточила внимание на Достоевском не для того, чтобы отрицать, что Толстой или Уортон вызывают сильные эмоциональные реакции у многих читателей, и не потому, что считаю, что эмоциональные реакции, которые вызывают «Анна Каренина» и «Риф» являются в каком-то смысле ошибочными. Я обра-

тилась к Достоевскому, чтобы подчеркнуть роль, которую писательские техники играют в создании эмоционального отзыва, и показать, что традиционный реализм не является единственной техникой такого рода. В то время как традиционные реалисты полагаются на детальные описания для оживления нашего воображения, Достоевский и многие другие писатели, на которых он оказал влияние, используют повествовательные техники неопределённости, вторжения и недостоверного повествования, чтобы заставить читателя думать о персонажах и ситуациях так же, как он думает о реальных людях и событиях.

В обоих случаях эмоциональный отзыв читателя на художественный текст, написанный при помощи таких техник, часто оказывается *эмоциональным диссонансом*. Одна из причин такого сильного влияния *эмоционального диссонанса*, возникающего при чтении художественной литературы, состоит в том, что каждый читатель часто испытывает подобные эмоциональные состояния в реальной жизни. Эмоциональный диссонанс более распространен, чем «садовое разнообразие эмоций», на которое Робинсон очень часто ссылается в её эмоциональных оценках. Мы сочувствуем кому-то, хотя одновременно не одобряем его поступков или даже испытываем отвращение к тому, что они сделали. Нам нравится кто-то, хотя мы чувствуем, что наша дружба с этим человеком **плоха для нас**. Мы любим помещать себя в ситуации, в которых мы испытываем страх. Диссонанс ощутим с сокрушительной силой особенно в любви — состоянии, которому мы зачастую не можем дать правильного объяснения. Может случиться так, что наша любовь вспыхивает наиболее мощно в те моменты, когда мы наиболее явно ощущаем какую-то слабость или недостаток в характере любимого человека. Наши жизни не похожи на романы традиционных реалистов с присущим им моральным и формальным порядком, даже если бы мы очень этого хотели.

Ссылки

- Бахтин, М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. Издание второе. Москва: Советский писатель, 1963
- Достоевский, Ф. М.* Полное собрание сочинений в тридцати томах. Ленинград: Издательство «Наука», 1976.
- Kivy, Peter.* Critical Study: Deeper than Emotion // *British Journal of Aesthetics*. 46. No. 3. 2006. P. 287—311.
- LeDoux, Joseph.* The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life. New York: Simon & Schuster, 1996.
- Robinson, Jenefer.* Deeper Than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- Walton, Kendall.* Fearing Fictions // *The Journal of Philosophy*. 75. No. 1. 1978. P. 5—27.