

УДК 821.161.1

doi 10.17072/2073-6681-2025-1-129-137

<https://elibrary.ru/rygetu>

EDN RYGETU



Страх в новелле В. Ф. Одоевского «Насмешка мертвеца» в связи с особенностями нарративных модальностей

Перевалова Елизавета Михайловна

аспирант кафедры истории русской литературы

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
119234, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1. perewalova.elizaveta@yandex.ru

SPIN-код: 9831-3006

Статья поступила в редакцию 01.08.2024

Одобрена после рецензирования 03.11.2024

Принята к публикации 02.12.2024

Информация для цитирования

Перевалова Е. М. Страх в новелле В. Ф. Одоевского «Насмешка мертвеца» в связи с особенностями нарративных модальностей // Вестник Пермского университета. Российской и зарубежной филологии. 2025. Т. 17, вып. 1. С. 129–137. doi 10.17072/2073-6681-2025-1-129-137. EDN RYGETU

Аннотация. Выбор страха в качестве предмета изучения обусловлен его системообразующей ролью в произведениях романтиков. Страх как философско-эстетическая категория маркирует столкновение материального начала с духовным, а потому обнаруживается на всех уровнях художественного произведения. В статье основное внимание уделено функционированию страха как эмоции, транслируемой различными коммуникативными инстанциями произведения. Цель исследования – определить, как нарративная структура художественного текста позволяет воздействовать на читателя и, в частности, транслировать эмоцию страха. В ходе работы были использованы аналитический, структурный, мотивно-образный, классификационный, компаративный методы. Изучение проводилось с опорой на теорию В. Шмida о субъектной структуре нарратива, идеи В. И. Тюпы о нарративных стратегиях и их роли в синхроническом и диахроническом изучении литературы, разработки Б. А. Успенского в области поэтики композиции. В результате исследования выявлены особенности функционирования страха на нарративных уровнях персонажей, нарраторов и абстрактного автора, что позволяет делать предположения об оптимальной для восприятия новеллы позиции адресата. Было установлено, что страх в художественном мире В. Ф. Одоевского создается за счет конструирования внутренне непротиворечивой, монологичной картины мира, убеждающей в непреодолимой власти материального начала. Стратегии создания этого эффекта различны. В первой части нарратор позиционируется как всеведущий, вездесущий, внутринаходимый по отношению к персонажам и открыто вступающий с ними в ценностную полемику. Во второй части нарратор менее проявлен, а идеологическая позиция выражается за счет комбинирования фактов, реплик, а также композиционной и мотивной соотнесенности с первой частью новеллы.

Ключевые слова: страх; В. Ф. Одоевский; нарративная модальность; художественная философия; романтизм.

Феномен страха

Страх является одной из базовых эмоций, то есть «эволюционно значимой эмоцией с ярко выраженным физиологическими и поведенческими проявлениями» [Апресян 2015: 345]. В нашей рабо-

те страх будет рассматриваться как реакция субъекта на реальную или воображаемую опасность, угрожающую организму, личности, защищаемым ею ценностям (идеалам, целям, принципам) [Философский энциклопедический словарь 1983].

Формальными показателями будут являться характеристики поведения и психологического состояния героя (которые может давать сам герой, другие персонажи, нарратор). Эмоциональное состояние нарратора может быть определено через его отношение к герою и повествуемому миру.

Лингвистический анализ показывает, что прототипическая ситуация страха перед будущими негативными событиями включает следующие компоненты.

1. Мнение субъекта X о возможности/вероятности некоторой ситуации Р.

2. Негативная оценка субъектом X ситуации Р – оценка ситуации как плохой/опасной.

3. Мнение субъекта X о невозможности предотвращения ситуации Р: осуществление ситуации Р не зависит от воли субъекта X.

4. Наличие переживания [Иоанесян 2015: 99–100].

Страх перед непосредственной опасностью можно описать иначе.

1. Имеет место некоторая негативная для субъекта ситуация Р.

2. Субъект предпринимает определенные действия, чтобы избежать ситуации Р.

3. Субъект физиологически и психологически реагирует на ситуацию Р определенным образом [там же: 100].

Причинами возникновения прототипической ситуации страха Е. Р. Иоанесян среди прочих называет темноту, смерть, неожиданность, агрессию, незнание и сомнение [там же: 154]. Эти данные соотносятся с философскими и психологическими представлениями о страхе. Согласно М. Хайдеггеру и С. Кьеркегору, через страх раскрывается конечность экзистенции: метафизический страх (*angst*) «открывает перед экзистенцией ее последнюю возможность – смерть»; «страх есть «форма переживания человеком “ничто”» [Философская энциклопедия 1970: 139]. Е. Н. Романова в качестве причины возникновения страха называет экзистенциальную неопределенность: «Подлинный страх возникает, когда само существование для человека становится проблемой. <...> Теряя опору, утрачивая чёткие ориентиры и привычные дефиниции, человек мгновенно становится уязвимым» [Романова 2002: 19]. Ж.-П. Сартр связывал страх и тревогу с «покинутостью» человека, неопределенностью его будущего, виной и ответственностью [Сартр 2000: 256], что устанавливает взаимосвязь страха, в том числе, с социальным бытием человека [Боровой 2006: 20]. На страх влияют социокультурные факторы, ведь для понимания смысла жизни человеку необходима опора на ценности и нормы. Е. М. Боровой к основаниям страха относит: 1) духовные, актуализирующиеся как

утрата смысла социального бытия человека; 2) нравственные, исходящие из мотивации вины [там же: 16].

«Страх» часто используется в качестве обобщающего обозначения тревоги, тревожности, ужаса, настороженности, смятения, мнительности и т. д. Рассуждение о философских и психологических основаниях такого обобщения находится в статье В. И. Подороги, предложившего классификацию страха по признакам его интенсивности, динамики, наличия непосредственного объекта [Подорога 2020: 57].

Страх является сложной эмоцией. Количество трактовок и определений иногда приводило к мысли о том, что страх бессущностен [Пятигорский 2009: 3] или имеет бесконечно много форм выражения. Для полноценного описания страха в произведении представляется важным обратить внимание на большое число параметров: особенности ситуации, в которой возникает страх; причины, по которым субъект рассматривает ситуацию в качестве негативной; ценности, которые ставят под угрозу ситуация; наличие у субъекта возможности повлиять на ситуацию и т. д.

Специфика нарративного метода

Нарративный метод видится продуктивным в связи со спецификой изучаемой категории: представление о страшном зависит от воспринимающего сознания, а эмоция имеет коммуникативную природу и предполагает наличие отклика, ответной реакции. Так, С. Н. Зенкин, говоря об изучении эмоции в художественном тексте, уделяет большое внимание фокализации (точкам зрения): «...фантастическое повествование всегда фокализовано на герое...» [Зенкин 2017: 519]. Существенна и идея исследователя о роли эмоциональной солидаризации при восприятии фантастического: «ее [фантастики. – Е. П.] эффект потому оказывает на нас столь сильное воздействие, что заставляет ощутить инаковость и одновременно существенность другого человека: мы миметически сопереживаем опыту героя именно как чужому опыту» [там же: 521]. Романтическая фантастика сделала взаимодействие сознаний повествовательных инстанций главным событием в процессе чтения [там же: 519].

Потребность в комплексном описании художественного текста как коммуникативного акта вдохновила создателей нарратологии. Основополагающие идеи, на которых будет базироваться наше исследование, высказаны в монографиях Б. А. Успенского «Поэтика композиции» [Успенский 1970] и В. Шмид «Нарратология» [Шмид 2003]. Дальнейшую разработку нарратологические идеи и категории получили в статьях В. И. Тюпы и Г. А. Жиличевой. Исследо-

ватели теоретически обосновывают понятие нарративной (коммуникативной) стратегии, которое, несмотря на долгую традицию использования, не имело развернутого описания. В обычном словоупотреблении термин «стратегия» применяется для характеристики неких избираемых деятелем фундаментальных установок, в дальнейшем направляющих его креативное поведение и во многом определяющих конечный результат деятельности. Применительно к литературному творчеству термин обозначал авторское намерение, метод, технику письма¹. В. И. Тюпа, привлекая некоторые идеи дискурс-анализа, предлагает иное, более широкое осмысление термина. По мнению исследователя, нарративная стратегия «состоит в позиционировании когнитивным субъектом коммуникации (автором) верbalного субъекта (нarrатора) относительно объектов и реципиентов рассказывания» [Тюпа 2018: 9]. Возможно переформулировать: «категория нарративной стратегии представляет собой регулятивный принцип объединения двух событий – референтного (рассказываемого) и коммуникативного (события самого рассказывания)» [Тюпа 2020: 24]². Иными словами, речь идет о соотношении событийной составляющей, легшей в основу сюжета, и способе ее представления в повествовательном тексте. Сходное определение дает Г. А. Жиличева, которая термином «нарративная стратегия» обозначает «принцип взаимодействия сторон коммуникативного события: субъекта, объекта и адресата» [Жиличева 2014: 278].

Нарративная стратегия реализуется через выбор повествовательных возможностей и представляет собой взаимодействие трех взаимообусловленных аспектов единого высказывания: 1) нарративной картины мира; 2) нарративной модальности; 3) нарративной интриги. Соответственно, можно говорить о трех «компетенциях дискурса», определяемых соотношением позиций объекта, субъекта и адресата высказываний: референтной (метаобъектной), креативной (метасубъектной) и рецептивной (метаадресатной) [Тюпа 2016: 20]. Референтная компетенция обозначает возможные типы предметного содержания высказывания. Креативная компетенция дискурса – это характеристика сознания и речевого поведения участников коммуникации: их компетенции, отношения к передаваемой информации. Рецептивная компетенция – это позиция, которую должен занять получатель высказывания для адекватного восприятия. В нашей работе речь пойдет прежде всего о нарративной модальности (креативной компетенции дискурса).

В. И. Тюпа и Г. А. Жиличева считают теорию нарративных стратегий продуктивной для изучения диахронических процессов в литературе.

Так, В. И. Тюпа формулирует признаки четырех базовых в истории культуры нарративных стратегий. Первоначальная протонарративная стратегия характеризуется модальностью знания и прецедентной картиной мира. Следующей стратегии свойственна императивная картина мира со строгим, заданным свыше миропорядком и модальностью авторитарного убеждения. Третья нарративная стратегия связана с модальностью частного мнения, окказиональной (анекдотического типа) картиной мира [Тюпа 2011: 14]. Четвертая нарративная стратегия предполагает «вероятностную» картину мира и модальность понимания равнодостойным сознанием, которая порождается коммуникативным событием причастного соприсутствия субъективностей [там же: 15].

Итак, предложенное понятие нарративной стратегии позволяет дать комплексное описание произведения как коммуникативного акта, совершающегося на многих уровнях. Опираясь на объективные характеристики внутритекстовой коммуникации, мы получаем возможность установить, какое влияние ее конфигурация способна оказать на внетекстовую (между реальным автором и реальным читателем).

Функционирование страха в новелле «Насмешка мертвеца»

Избранная новелла входит в роман В. Ф. Одоевского «Русские ночи», который часто считают итоговым произведением, наиболее полно выражющим результаты художественных и философских исканий автора. По утверждению Е. А. Маймина, роман «Русские ночи» – самое значительное произведение В. Одоевского, «вовравшее в себя многие его замыслы, синтезировавшее его взгляды на жизнь, выразившее в цельном и концентрированном виде его любимые философские идеи. Это итоговое произведение в точном смысле этого слова» [Маймин 1975: 262]. В роман входят четыре новеллы, содержащие «страшные» образы, мотивы, указания на переживание страха героями («Бал», «Последнее самоубийство», «Насмешка мертвеца», «Город без имени»). В результате их анализа автором были получены хорошо согласующиеся друг с другом представления о художественной философии В. Ф. Одоевского [Перевалова, Штуккерт 2022: 123–125].

Приведем сюжет новеллы. Красавица Лиза с мужем едут на бал, но путь им преграждает похоронная процессия. Хоронят Юношу, любовь которого Лиза предала в угоду мнению светского общества. Во время бала в комнаты врываются волны, но знатные и всесильные господа оказываются беспомощны перед стихией. Воды вносят в залу гроб Юноши, который становится единственным

средством спасения для Красавицы. В финале из разговора двух прохожих читатель узнает, что на балу Лиза упала в обморок, чем очень недоволен ее муж, ведь он вынужден был прервать удачную игру. Таким образом, потоп был лишь видением Лизы, вызванным «сильным движением души».

Выявим характерные для новеллы точки зрения и соотнесем с инстанциями разных уровней (персонажами и нарратором).

В пространственно-временном плане используется точка зрения нарратора, иногда совмещающаяся с точками зрения отдельных персонажей. Часто нарратор предстает вездесущим и всеведущим, что дает возможность владеть всеми измерениями созданной реальности и давать представление о них читателю с собственных позиций. Всеведение и вездесущесть нарратора позволяют ему ввести ретроспективный рассказ о любви Юноши и предательстве Красавицы. В сцене потопа нарратор находится будто над действием, ему принадлежит свободная в своем движении точка зрения, позволяющая обозревать необозримое для обыкновенного человека: *Здесь послышалось незначащее слово, привязанное к глубокому долголетнему плану; здесь улыбка презрения скатилась с великолепного лица и оледенила какой-то умоляющий взор; здесь тихо ползут темные грехи и торжественная подлость гордо носит на себе печать отвержения...* [Одоевский 1975: 50].

Психологический (перцептивный) план дает нарратору возможность быть внутри- и вненаходимым по отношению к персонажам. Возможна интроспекция в сознание любого героя: Юноши, присутствующих на балу, Красавицы и ее мужа. Однако каждый раз информация о внутреннем мире персонажей подается с позиций нарратора, а не самого персонажа. Это позволяет выстроить непротиворечивую картину мира. Так, нарратор говорит за красавицу о впечатлениях от встречи с мертвецом (*Что я рассказал долгими речами, то в одно мгновение пролетело через сердце красавицы при виде мертвого*), за представителей света – о переживаниях во время потопа (*Но вы не слушаете, но вы трепещете, холодный пот обдает вас, вам страшно*) [там же: 51].

Во второй части новеллы интроспекция не используется, нарратор устраняется, давая возможность персонажам говорить самим о себе. Это, однако, только подчеркивает объективность оценок, данных нарратором ранее: *– Ax, бога ради, – возразила дама [Красавица – Е. П.] с негодованием, – избавьте меня от этих замечательных молодых людей с их мечтами, чувствами, мыслями! Говоря с ними, надо было еще думать о том, что говоришь, а [думать] для меня и скучно и беспокойно* [там же: 53].

При описании внешнего мира нарратор не использует данные восприятия персонажей; мир дан с объективных позиций. Это кажется особенно странным в эпизоде видения Красавицы: нарратор не маркирует переход к субъективной точке зрения героини, а решается представить потоп существующим так же реально, как и бал: *Но со всех сторон раздаётся крик: «Вода! вода!»; все бросились к дверям: но уже поздно! Вода захлестнула весь нижний этаж* [там же: 51]. Таким образом проявляется идеологическая позиция нарратора и абстрактного автора. При этом, как кажется, нельзя говорить о случае перехода от гетеронарративного рассказа о герое к автонарративному, как в случае с «Пиковой дамой» или «Медным всадником» Пушкина [Тюпа 2019: 13], ведь героиня не согласилась бы с оценками, которые дает нарратор, не смогла бы идентифицировать себя с предлагаемым нарратором образом: *Пораженная его взором, она то оставляет гроб, то снова, мучась невольно любовью к жизни, хватается за него...* [там же: 52].

Построение фразеологического плана имеет характерные особенности. Так, обличие светских людей совершается через диалогизированный монолог³, позволяющий сочетать точку зрения нарратора и персонажей (разумеется, в представлении нарратора о ней). Соприсутствие этих точек зрения, конечно, не означает их равноправия, что подтверждается преобладанием в репликах фразеологии нарратора: *Как, милостивые государи, так есть на свете нечто, кроме ваших ежедневных интриг, происков, расчетов? Неправда! пустое! все пройдет! опять наступит завтрашний день! опять можно будет продолжать начатое! Где же все мощные средства науки, смеющейся над усилиями природы? Милостивые государи, наука замерла под вашим дыханием* [там же: 51]. Обратим внимание на единицы с pragматическим компонентом значения: «происки», «расчеты», «интриги».

Фразеологическая точка зрения часто служит выражению идеологической позиции нарратора и персонажей, что особенно явно в именованиях лиц. Так, в первой части Красавица именуется нарратором «молодой женщиной» – 1 раз и во всех остальных случаях «Красавицей» (19 раз); мертвец же именует ее «благоразумная Лиза» (2 раза). Во второй части главная героиня получает другие именования: «Лиза» (1 раз), «княгиня» (3 раза), «дама» (4 раза). При этом зачастую о героине говорится с фразеологической точки зрения общества, а не нарратора. Приведенные факты могут свидетельствовать о постепенной утрате героиней индивидуальности, но приобретении социального статуса. Характер-

ны также контрастные именования героя: в середине текста – «Юноша» (9 раз), а в начале и конце – «Мертвец» (8 раз).

Идеологическая точка зрения нарратора является доминирующей, то есть включает в себя другие представленные точки зрения. Идеология персонажей полярна и трактуется нарратором через противопоставление материального и духовного начал. Выразителем ценностей духовного мира является Юноша, с образом которого связаны любовь и творчество. Выразителем антиценостей становится общество, разуверяющее героя в романтических представлениях и губящее его духовно. Нарратор идеологически солидаризуется с Юношем и высказывает оценки, которые могли быть свойственны герою.

В первой части идеологическая позиция выражается открыто и экспрессивно: (*Красавица. – Е. П.*) *покорилась не чувству, — нет, она затоптала святую искру, которая было затеплилась в душе ее, и, падши, поклонилась тому демону, который раздает счастье и славу мира; и демон похвалил ее повинование...* [там же: 50]. Во второй же части нарратор устранился и, как кажется, только комбинирует факты. На самом же деле оценка продолжает подаваться через реплики персонажей, содержание которых хорошо соглашается с тем, что обличал нарратор: *— Ax, не брахи ее! — возразил первый. — Бедненькая! я чай, и без того ей досталось от мужа. Впрочем, и вся кому будет досадно: он отроду не бывал еще в таком ударе; представь себе, он десять раз сряду замаскировал короля, в четверть часа выиграл пять тысяч...* [там же: 53]. Интересно отметить особую осведомленность говорящего, которая позволяет предположить, что нарратор передает ему свое (до этого монопольное) право на оценку. Кроме того, вторая часть новеллы представляет право на высказывание и «отрицательной» героине. Точка зрения княгини резко противопоставлена нарраторской и открыто выступает против романтических ценностей: *...избавьте меня от этих замечательных молодых людей с их мечтами, чувствами, мыслями!* [там же]. Можно говорить о своеобразном повторении ситуации первой части новеллы: Красавица вновь избегает встречи с духовным. Таким образом, изменить героиню не может даже испытанное потрясение.

Для идеологической характеристики персонажей используется также хронотоп бала⁴. А. В. Леонович выявлены инвариантные мотивы указанного хронотопа: ночь как время проведения бала; роскошный интерьер; яркое освещение; великолепные одежды участников; толпа, шум, теснота; танцы; музыка; любовные интриги, флирт [Леонович 2015: 32]. Упомянутые

мотивы служат акцентированию вещного и телесного мира, что часто встречается у В. Ф. Одоевского при описании светского общества. Важными характеристиками являются духота, несвобода, изобилие материи, и страх перед этим приводится к страха перед неполнотой бытия.

Итак, стратегии нарратора в первой и второй частях новеллы «Насмешка мертвеца» достаточно сильно различаются. В первой части нарратор вседесущий, всеведущий и внутринаходимый по отношению к персонажам, и избыток его видения используется для идеологического и эмоционального воздействия. В этой части нарратор не включает никаких реплик героев, пропуская всё через призму собственного видения. Это позволяет создать целостную субъективную картину мира, но представить ее в качестве объективной. Нарратор недиегетичен, непричастен к происходящим событиям, предстает внешней безличной силой, и всё это поддерживает впечатление о беспристрастности повествования. В этом смысле характерно слияние голоса нарратора с природной стихией, которое позволяет представить его позицию внеположной миру общественных установлений. Возможно провести параллели с образом «философского нарратора», о котором в связи с прозой А. Кима говорит А. А. Джундубаева: «...философский нарратор говорит не о переходящем, а о вечном», «...его размышления не имеют временного плана», а интерес направлен на «человека вообще» [Джундубаева 2018: 307].

Во второй части нарратор использует новую маску и выполняет иные функции. Нарратор не использует позицию внутринаходимости и не дает эксплицитно выраженной оценки героям. Реплики персонажей преобладают, но это, как мы видели, является лишь новым способом подтверждения объективности нарратора, оправданности его идеологической позиции.

Эмоция страха, передаваемая новеллой, конструируется через динамическое взаимодействие различных повествовательных уровней, на каждом из которых имеет свою специфику. Страх на уровне персонажей вызван вторжением в их привычный мир того, против чего они бессильны: близость смерти делает явной тщету их стремлений. Этот тип страха наиболее характерен для сцен потопа и пребывания Красавицы наедине с Мертвецом. На уровне нарратора присутствует страх перед угнетенным положением духовного начала и враждебностью к нему мира. Этот вид страха создается за счет пронизанности всего произведения идеологической точкой зрения нарратора. Позиция абстрактного автора близка к нарраторской, поэтому указанный вид страха только усиливается представлениями о неразрешимости конфликта и «безнаказанности» материального

начала. На уровне абстрактного автора оценка выражается за счет комбинирования эпизодов: потоп и встреча с мертвецом происходят только в пространстве ирреальном; во второй части текста продолжается то, что обличалось в первой и т. д.

Можно высказать некоторые предположения об оптимальном отношении наррататора и абстрактного читателя к тексту. Во-первых, нарратор рассчитывает на отношение к себе как к авторитетной инстанции, имеющей право разоблачать пороки, быть голосом возмездия. Во-вторых, нарратор предполагает в наррататоре владение сходными кодами и нормами: ему должны быть близки мысли о ценности любви, науки, искусства. Скорее всего, из-за идеологического сходства нарратора, героя (Юноши) и абстрактного автора наррататор и абстрактный читатель также должны быть похожи⁵. Возможно сомнение в том, насколько хорошо нарратор представляет своего адресата и имеют ли вообще его произведения какую-то внешнюю цель. В связи с этим новое звучание получает и реплика Faуста о том, что рассказы писались Юношей «в стол».

Повествование в рассмотренной новелле можно признать протекающим в модальности убеждения. Об этом свидетельствует монологичное построение текста, идеологическая близость нарратора и абстрактного автора, четкая моральная оценка, которую эти инстанции дают миру. Недиегетический нарратор предстает авторитетной инстанцией, приближаясь к идеальной для притчи нарраторской маске. Однако проблема целевой направленности произведения остается достаточно сложной: текст не имеет четкой цели наставить читателя на путь, ведь по отношению к родственному сознанию иерархия «поучающий – поучаемый» не может быть выстроена.

Нarrативная картина мира представляется императивной. В самом деле, события, которые могут показаться окказиональными (появление похоронной процессии перед каретой Красавицы или потоп), актуализируются нарратором в качестве ценностных. Каждый выбор, который делают герои, оценивается однозначно с точки зрения нравственности, а спонтанные события не служат раскрытию индивидуальности и характеров героев. Герои своими поступками реализуют не самобытную жизненную стратегию, но нравственный смысл: либо живут духовной жизнью, либо следуют общественным установлениям и формальностям. Интересно, однако, что присутствуют формальные черты новеллы: так, есть пуант (вторая часть новеллы, «опровергающая» первую), а многие события, в которых реализуется нравственный смысл, представлены окказиональными, случайными. Открыто притчевым

событием является только выбор героини между чувством и общественным одобрением.

Выводы

Традиционно «страшное» изучается как элемент формально-содержательной стороны произведения и рассматривается прежде всего через такие категории, как образ и сюжетный мотив. В нашей работе мы стремились установить место страха в художественной философии В. Ф. Одоевского путем определения коммуникативной специфики страха и его воздействующей роли при восприятии текста читателем. Для этого мы обратили внимание на нарративную модальность текстов.

В новеллах В. Ф. Одоевского наиболее значимым уровнем при создании страха является идеологический, большую роль играет не только эмоциональная, но и интеллектуальная солидаризация читателя с нарратором в оценках. Специфика состоит в появлении на уровне нарратора и абстрактного автора страха перед философскими идеями о мироустройстве. Повествование такого типа для воздействия на читателя и передачи ему чувства страха конструирует картину мира с тотальным и непреодолимым конфликтом добра и зла (материального и идеального) и представляет ее в качестве объективной. Страх оказывается связан с невозможностью осуществления жизненной стратегии, представленной в качестве единственно верной. На читателя воздействуют полярность оценок нарратора, его монологичность, парадоксализм, разбивающий привычные установки. Страшное используется не для того, чтобы вызвать интерес, страх является результатом идеологического воздействия на читателя. Спецификой стратегии создания страха в новеллах В. Ф. Одоевского можно считать конструирование картины мира, totally пронизанной авторской оценкой.

Страх как эмоция и философско-эстетическая категория в художественных системах функционирует различно, что связано со спецификой избираемых нарративных стратегий. Избираемые В. Ф. Одоевским стратегии (модальность убеждения и императивная картина мира) свидетельствуют об идеологической близости эпохи Проповеди для этого автора. Кроме того, используются нравственные критерии оценки, важна установка на поучение, заметна тенденция к рационалистической интерпретации романтических конфликтов, что согласуется с общими для русского романтизма тенденциями.

Примечания

¹ Словарь The Penguin Dictionary of Literary Terms And Literary Theory дает такое определение:

ние: «стратегия <...> может означать либо отношение автора к его теме и предмету, либо его метод или технику». “Strategy – A jargon (q.v.) term which appears to have come into literary criticism some time in the 1930’s. It can mean either (a) an author’s attitude towards his theme and subject; or (b) his method or technique of dealing with it” [The Penguin Dictionary 1998: 866].

² Основано на идеи М. М. Бахтина: «Перед нами два события: событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания; события эти происходят в разные времена и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте» [Бахтин 1975: 406].

³ Б. А. Успенский со ссылкой на Волошинова говорит об этом случае как о замещенной прямой речи: автор говорит за героя. Формально замещенная прямая речь может быть представлена как в контексте авторского повествования, так и в прямой речи героя [Успенский 1970: 61].

⁴ А. В. Леоновичус в статье «Хронотоп бала в русской литературе» утверждает, что бал является именно хронотопом, а не образом, мотивом или темой: он имеет четкую структурную выраженностъ в тексте, повторяется, но во множестве различных стилистических тональностей [Леоновичус 2015: 32–33].

⁵ См. статью В. И. Тюпы «Автор и нарратор в истории русской литературы», в которой соотношение фигур автора и нарратора рассматривается в диахроническом аспекте. Так, указанные инстанции могут быть конкретически слиты (пример Карамзина) или резко отличны друг от друга (пример Пушкина). Случай Одоевского, как представляется, ближе к карамзинскому, что хорошо согласуется с упреком Пушкина Одоевскому. «Форма изменилась у меня по упреку Пушкина о том, что в моих прежних произведениях слишком видна моя личность; я стараюсь быть более пластическим...» [Цит. по: Турьян 1991: 236].

Список литературы

Апресян В. Ю. Механизмы образования и взаимодействия сложных значений в языке: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2015. 43 с.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Худ. лит., 1975. 504 с.

Боровой Е. М. Страх и социальное бытие человека: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Новосибирск, 2006. 23 с.

Джундубаева А. А. Концепция адресата и идеального реципиента в прозе А. Кима // Вестник

РУДН. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. 2018. Т. 15, № 2. С. 303–319. doi 10.22363/2312-8011-2018-15-2-303-319

Жиличева Г. А. Категория нарративной стратегии в современных исследованиях сюжетно-повествовательного текста // Европейский журнал социальных наук. 2014. Т. 3, № 7. С. 278–287.

Зенкин С. Н. Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 617 с.

Иоанесян Е. Р. Способы номинации страха в языке // Лингвистика и методика преподавания иностранных языков. 2015. Т. 7. С. 98–223.

Леоновичус А. В. Хронотоп бала в русской литературе (к истокам традиции) // Новый филологический вестник. 2015. № 4. С. 32–38.

Маймин Е. А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 247–277.

Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. 325 с.

Перевалова Е. М., Штуккерт М. Л. Страх в новелле Одоевского «Бал» в контексте специфики нарративных модальностей // Вестник Иркутского государственного университета. 2022. Вып. 25. С. 123–125.

Подорога В. А. Имя: Страх. Об одной экзистенциальной страсти // Философский журнал. 2020. Т. 13, № 3. С. 49–66. doi 10.21146/2072-0726-2020-13-3-49-66

Пятигорский А. М. Страх из 2009 года // Неприкосновенный запас. 2009. № 5. С. 3–16.

Романова Е. Н. Основные смыслы категории «страх» в аспекте феноменологического и социально-философского анализа: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Омск, 2002. 25 с.

Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. 644 с.

Турьян М. А. Странная моя судьба. М.: Книга, 1991. 401 с.

Тюпа В. И. Автор и нарратор в истории русской литературы // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 22–39. doi 10.25205/2307-1737-2020-1-22-39

Тюпа В. И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. 148 с.

Тюпа В. И. Жанровая природа нарративных стратегий // Филологический класс. 2018. № 2(52). С. 19–24. doi 10.26710/fk18-02-03

Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3. С. 8–24.

Тюпа В. И. Пограничные состояния в литературном нарративе // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. 2019. № 2. С. 10–18. doi 10.28995/2686-7249-2019-2-10-18

Успенский Б. А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. 258 с.

Философский энциклопедический словарь / под ред. Л. Ф. Ильчева, П. Н. Федосеева, С. М. Ковалева, В. Г. Панова. М.: Сов. энцикл., 1983. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1163/СТРАХ (дата обращения: 10.03.2023).

Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

Философская энциклопедия: в 5 т. / под ред. Ф. В. Константина. М.: Сов. энцикл., 1960–1970. Т. 5. 740 с.

The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / ed. by J. Cuddon. L.: Penguin Books, 1998. 1024 p.

References

Арпесян В. Ю. *Mekhanizmy obrazovaniya i vzaimodeystviya slozhnykh znacheniy v yazyke*. Avtoreferat diss. dokt. filol. nauk [The mechanisms of formation and interaction of complex meanings in language. Abstract of Dr. philol. sci. diss.]. Moscow, 2015. 43 p. (In Russ.)

Бакhtин М. М. *Voprosy literatury i estetiki: issledovaniya raznykh let* [Issues of Literature and Aesthetics: Studies of Different Years]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 504 p. (In Russ.)

Боровой Е. М. *Strakh i sotsial'noe bytie cheloveka*. Avtoreferat diss. kand. filos. nauk [Fear and human social existence. Abstract of Cand. philos. sci. diss.]. Novosibirsk, 2006. 23 p. (In Russ.)

Джундубаева А. А. Концепция адресата и идеального получателя в прозе А. Кима [Concept of the addressee and the ideal recipient in prose by A. Kim]. *Vestnik RUDN. Seriya: Voprosy obrazovaniya: yazyki i spetsial'nost'* [RUDN Journal of Language Education and Translingual Practices], 2018, vol. 15, issue 2, pp. 303–319. doi 10.22363/2312-8011-2018-15-2-303-319. (In Russ.)

Жиличева Г. А. Категория повествовательной стратегии в современных исследованиях языкового смысла и повествования текста [The category of narrative strategy in modern studies of narrative text]. *Evropeyskiy zhurnal sotsial'nykh nauk* [European Social Science Journal], 2014, vol. 3, issue 7, pp. 278–287. (In Russ.)

Зенкин С. Н. *Teoriya literatury: problemy i rezul'taty* [Literary Theory: Problems and Results]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2017. 617 p. (In Russ.)

Иоанесян Е. Р. Способы номинации страха в языке [Naming fear in language]. *Lingvistika i metodika prepodavaniya inostrannykh yazykov* [Linguistics and Language Teaching], 2015, vol. 7, pp. 98–223. (In Russ.)

Леонавичус А. В. Кхронотоп бала в русской литературе (к истокам традиции) [Chronotope of the ball in Russian literature (Revisiting the origins of the

tradition)]. *Novyy filologicheskiy vestnik* [The New Philological Bulletin], 2015, issue 4, pp. 32–38. (In Russ.)

Маймин Е. А. Владимир Одоевский и его роман ‘Русские ночи’ [Vladimir Odoevsky and his novel ‘Russian nights’]. In: Odoevskiy V. F. *Russkie nachi* [Russian Nights]. Leningrad, Nauka Publ., 1975, pp. 247–277. (In Russ.)

Одоевский В. Ф. *Russkie nachi* [Russian Nights]. Leningrad, Nauka Publ., 1975. 325 p. (In Russ.)

Перевалова Е. М., Штукерт М. Л. Страх в новелле Одоевского ‘Бал’ в контексте специфики повествовательных модальностей [The fear in V. F. Odoevsky’s novel ‘The Ball’ in the context of the specifics of narrative modalities]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta* [The Bulletin of Irkutsk State University], 2022, issue 25, pp. 123–125. (In Russ.)

Подорога В. А. Имя: Страх. Об одновременной экзистенциальной страсти [Name: Fear. On one existential passion]. *Filosofskiy zhurnal* [Philosophy Journal], 2020, vol. 13, issue 3, pp. 49–66. doi 10.21146/2072-0726-2020-13-3-49-66. (In Russ.)

Пятигорский А. М. Страх из 2009 года [The Fear from 2009]. *Neprikosnovennyj zapas* [Reserve Stock], 2009, issue 5, pp. 3–16. (In Russ.)

Романова Е. Н. *Osnovnye smysly kategorii ‘strakh’ v aspekte fenomenologicheskogo i sotsial’no-filosofskogo analiza*. Avtoreferat diss. kand. filos. nauk [The main meanings of the category ‘fear’ in the aspect of phenomenological and socio-philosophical analysis. Abstract of Cand. philos. sci. diss.]. Omsk, 2002. 25 p. (In Russ.)

Сартre J.-P. *Bytie i nichto. Opyt fenomenologicheskoy ontologii* [Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology]. Moscow, Respublika Publ., 2000. 644 p. (In Russ.)

Туриян М. А. *Strannaya moya sud'ba* [My Strange Fate]. Moscow, Kniga Publ., 1991. 401 p. (In Russ.)

Тупа В. И. Автор и повествователь в истории русской литературы [The author and narrator in the history of Russian literature]. *Kritika i semiotika* [Critique & Semiotics], 2020, issue 1, pp. 22–39. doi 10.25205/2307-1737-2020-1-22-39. (In Russ.)

Тупа В. И. *Vvedenie v sravnitel'nyyu narratologiyu* [Introduction to Comparative Narratology]. Moscow, Intrada Publ., 2016. 148 p. (In Russ.)

Тупа В. И. Жанровая природа повествовательных стратегий [The genre nature of narrative strategies]. *Filologicheskiy klass* [Philological Class], 2018, issue 2 (52) pp. 19–24. doi 10.26710/fk18-02-03. (In Russ.)

Тупа В. И. Нarrативная стратегия романа [The narrative strategy of the novel]. *Novyy filologicheskiy vestnik* [The New Philological Bulletin], 2011, issue 3, pp. 8–24. (In Russ.)

Тупа В. И. Пограничные состояния в литературном повествовании [Border states in the literary narra-

tive]. *Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta* [RSUH/RGGU Bulletin], 2019, issue 2, pp. 10-18. doi 10.28995/2686-7249-2019-2-10-18. (In Russ.)

Uspenskiy B. A. *Poetika kompozitsii* [The Poetics of Composition]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 258 p. (In Russ.)

Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar' [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Ed. by L. F. Il'ichev, P. N. Fedoseev, S. M. Kovalev, V. G. Panov. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1983. Available at:

https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1163/STRAKh (accessed 10 Mar 2023). (In Russ.)

Schmid W. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, LRC Publishing House, 2003. 312 p. (In Russ.)

Filosofskaya entsiklopediya [Philosophical Encyclopedia]: in 5 vols. Ed by F. V. Konstantinov. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1960–1970, vol. 5. 740 p. (In Russ.)

The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Ed. J. Cuddon. London, Penguin Books, 1998. 1024 p. (In Eng.)

Fear in Vladimir Odoevsky's Short Story 'The Mockery of the Corpse' in Connection with the Features of Narrative Modalities

Elizaveta M. Perevalova

Postgraduate Student at the Department of History of Russian Literature

Lomonosov Moscow State University

1, Leninskie gory, Moscow, 119234, Russia. perewalowa.elizaveta@yandex.ru

SPIN-code: 9831-3006

Submitted 01 Aug 2024

Revised 03 Nov 2024

Accepted 02 Dec 2024

For citation

Perevalova E. M. Strakh v novelle V. F. Odoevskogo "Nasmeshka mertvetsa" v svyazi s osobennostyami narrativnykh modal'nostey [Fear in Vladimir Odoevsky's Short Story 'The Mockery of the Corpse' in Connection with the Features of Narrative Modalities]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2025, vol. 17, issue 1, pp. 129–137. doi 10.17072/2073-6681-2025-1-129-137. EDN RYGETU (In Russ.)

Abstract. The choice of fear as a subject of study is due to its system-forming role in the works of Romantics. Fear as a philosophical and aesthetic category marks the collision of the material with the spiritual, and therefore is found at all levels of a literary work. The article focuses on the functioning of fear as an emotion transmitted by various communicative instances of the short story. The purpose of the study is to determine how the narrative structure of a literary text allows the author to influence the reader and, in particular, to convey the emotion of fear. The study employed analytical, structural, motif-imagery, classification, and comparative methods. The research is based on V. Schmid's theory of the subjective structure of narrative, V. I. Tyupa's ideas about narrative strategies and their role in the synchronic and diachronic study of literature, and B. A. Uspensky's developments in the field of poetics of composition. The study has revealed the features of the functioning of fear at the narrative levels of the characters, narrators, and the abstract author, which allows us to make assumptions about the optimal position of the addressee for the perception of the story. It has been found that fear in the artistic world of Vladimir Odoevsky is created through the construction of an internally consistent picture of the world convincing of the irresistible power of the material. Strategies for creating this effect vary. In the first part, the narrator is positioned as omniscient, omnipresent, intrinsic in relation to the characters and openly entering into a controversy over values with them. In the second part, the narrator manifests himself to a lesser extent, while the ideological position is expressed by means of combining facts, replicas, as well as by compositional and motif correlation with the first part of the story.

Key words: fear; Vladimir Odoevsky; narrative modality; artistic philosophy; Romanticism.