

НАДЕЖДА БУЛОЧКО

ПРЕ ТВОРЯЯ СЛОВО В ТЬМУ

ЭССЕ ОБ ЭМОЦИЯХ
В ЛИТЕРАТУРЕ

Надежда Булочко

Претворяя слово в тьму (часть 2)

«Автор»

2026

Булочко Н.

Претворяя слово в тьму (часть 2) / Н. Булочко — «Автор», 2026

Литература не умеет чувствовать. У слов нет страха, стыда или боли — и всё же несколько строк могут заставить нас задержать дыхание, отвернуться от страницы или оплакать человека, которого никогда не существовало. «Претворяя слово в тьму» — эссе о том, как текст меняет состояние читателя ещё до того, как тот успевает назвать возникшее чувство. Почему ожидание пугает сильнее события? Как ритм управляет телом, молчание становится признанием, а чужое горе ощущается почти своим? Где проходит граница между эмоциональной точностью и манипуляцией — и действительно ли сопереживание литературному герою делает нас лучше?

© Булочко Н., 2026

© Автор, 2026

Содержание

1. Введение. Слезы о человеке, которого не было	5
2. Тело читает первым	7
Конец ознакомительного фрагмента.	9

Претворяя слово в тьму (часть 2)

1. Введение. Слёзы о человеке, которого не было

Истинная поэзия воспринимается прежде, чем понимается.
Т. С. Элиот. «Данте»

Иногда книга действует раньше, чем мы понимаем, что именно она сделала. Читатель ещё не решил, тронула ли его сцена, а тело уже изменило позу. Взгляд задержался на последней строке. Палец не переворачивает страницу. Возникло желание перечитать абзац, хотя смысл его совершенно ясен. Или, наоборот, хочется скорее пройти дальше, будто несколько напечатанных предложений способны заметить нашу неловкость.

Такое мгновение трудно назвать. Печаль? Слишком определённо. Страх? Никакой опасности нет. Сочувствие? Возможно, но к нему примешаны раздражение, стыд, любопытство и даже тайное облегчение оттого, что несчастье случилось не с нами. Обычный язык требует выбрать одно слово, а литература умеет удерживать состояние до выбора.

В рассказе Чехова «Тоска» извозчик Иона весь вечер пытается сообщить людям о смерти сына. Пассажиры торопятся, сердятся, перебивают его. Никто не совершает демонстративно жестокого поступка; никто не произносит речи о человеческом одиночестве. В финале Иона рассказывает всё лошади. Она жуёт сено и дышит ему на руки. Этого почти недостаточно, чтобы назвать сцену утешением, и слишком много, чтобы счесть её только изображением равнодушия. Читатель остаётся в промежутке: человеку наконец дали договорить, но услышать его оказалось некому.

Сила рассказа не в слове «тоска», вынесенном в заглавие. Название ничего не передаёт само по себе. Оно могло бы обозначить романтическую скуку, смутное недовольство, похмельное утро. Значение возникает из повторяющейся неудачи: Иона начинает говорить — его обрывают; ищет лицо — видит спину; пытается разделить случившееся — возвращается к нему в одиночестве. К концу текста читатель не получает определение тоски. Он знает её устройство.

Это различие и будет предметом эссе. Литература не пересылает чувство от автора читателю, как письмо с заранее вложенным содержанием. Она создаёт последовательность, в которой одна подробность меняет другую; задерживает объяснение; заставляет фразу споткнуться, ускориться или замолчать; распределяет знание между людьми; предоставляет нам место, из которого чужое переживание становится не виднее, а сложнее. Эмоция возникает не как иллюстрация к названному слову, а как способ пройти через текст.

Поэтому самые сильные литературные чувства часто не совпадают с теми, которые произведение называет. Персонаж говорит, что любит, — читатель слышит требование. Повествователь уверяет, что спокоен, — синтаксис выдаёт панику. В сцене похорон кто-то думает о тесных ботинках, и эта посторонняя мысль внезапно делает горе убедительнее торжественной речи. Текст может сообщить одно, организовать другое и оставить после себя третье.

Мы привыкли говорить об эмоциях как о чём-то личном и внутреннем: мой страх, её ревность, его вина. Роман показывает, насколько условна эта грамматика собственности. Чувство не всегда принадлежит одному человеку. Стыд возникает под чужим взглядом, даже если рядом никого нет. Тревога передаётся по семье через осторожные интонации и закрытые двери. Ненависть годами хранится в общественных словах, прежде чем отдельный человек признает её своей. Горе меняет распорядок дома, положение мебели, темы, которые нельзя поднимать за ужином. Эмоция живёт не только внутри тела; она устраивает пространство между телами.

Литература особенно точна там, где повседневная речь стремится поскорее закончить объяснение. Мы говорим: он завидует, она скорбит, они боятся. Глагол ставит точку. Но зависть

может включать восхищение и желание защитить того, кому завидуешь. Горе — усталость от необходимости горевать. Страх — стыд за собственный страх и раздражение на того, кого боишься потерять. Смешанные чувства кажутся неправильными лишь потому, что их неудобно пересказывать. В романе они получают время не разрешаться.

Эта способность не делает литературу нравственно невинной. Текст умеет давить на читателя, эксплуатировать боль, подменять сочувствие умилением, выдавать накопление несчастий за глубину. Он может заранее распределить роли: здесь следует плакать, здесь возмущаться, здесь простить красивого виновного. Мы подчиняемся — или чувствуем нажим и отступаем. Соппротивление тоже заслуживает внимания: отказ плакать не всегда свидетельствует о чёрствости, как слёзы не всегда означают понимание.

Не всякая литературная эмоция сильна. Раздражение, скука, смутная тревога, неловкость и отвращение кажутся менее значительными, чем любовь или ужас, но именно они часто точнее описывают жизнь, в которой нет ясной кульминации. Исследовательница Сианна Нгай назвала такие состояния «уродливыми чувствами»: они не возвышают человека и не обязательно ведут к действию. Зависть не сообщает, как восстановить справедливость. Раздражение не превращается в протест. Паранойя ищет связь повсюду и нигде не находит достаточного доказательства. Подобные переживания слабы по героическому масштабу, но сильны как симптомы положения, из которого трудно выйти.

Литература не обязана избавлять нас от них. Её работа вообще не сводится к очищению, утешению или воспитанию сочувствия. Иногда книга обостряет чувство, которому было удобнее оставаться смутным. Иногда позволяет пережить его без немедленного оправдания. Иногда показывает, что переживание устроено иначе, чем мы привыкли о нём говорить.

Тьма в названии этого эссе — не зло и не противоположность знания. Это короткое время до имени, когда чувство уже действует, но ещё не стало объяснением. В нём нет готовой морали, ясной причины и правильной реакции. Литература входит именно туда. Не для того, чтобы непременно всё прояснить, а чтобы придать неясности форму.

2. Тело читает первым

Человек слышит шаги в пустом доме. Он знает, что находится в безопасности, но плечи поднимаются, дыхание становится тише. Можно назвать это страхом, однако название появляется после того, как тело уже распознало возможность опасности. Оно не ждёт полного отчёта: кто идёт, с какой целью, действительно ли дверь была заперта. Сначала меняется готовность к действию. Позднее сознание объясняет, чего именно испугалось.

Чтение способно запустить похожую последовательность без звука и движения. Глаз встречает знаки, но реакция на них не остаётся зрительной. Короткие предложения учащают внутренний темп. Длинная фраза не позволяет вдохнуть там, где хотелось бы. Повтор создаёт ожидание, нарушение повтора — тревогу. Абзац заканчивается прежде, чем мысль получила опору, и рука переворачивает страницу быстрее обычного.

Философ и психолог Уильям Джеймс ещё в XIX веке спорил с представлением, будто тело лишь исполняет уже возникшую эмоцию. В его знаменитой формулировке телесное изменение не следует за готовым страхом или горем, а участвует в самом их возникновении. Современные теории эмоций устроены сложнее и во многом расходятся с Джеймсом, но предложенная им перестановка остаётся полезной для разговора о литературе. Мы не обязательно сначала понимаем сцену, затем оцениваем её и только после этого чувствуем. Часть оценки совершается в ритме чтения, в напряжении внимания, в едва заметном желании приблизить или отсрочить следующую строку.

Дженефер Робинсон описывает эмоциональный ответ на искусство как процесс, который может начаться с быстрой, ещё не вполне осознанной оценки, а затем быть пересмотрен размышлением. Для литературы это особенно важно. Текст движется только потому, что читатель продолжает читать, и потому способен дозировать пересмотр. Первая фраза заставляет насторожиться; следующая предлагает безопасное объяснение; третья разрушает его. Чувство меняется не после сцены, а вместе с ней.

В повести Генри Джеймса «Поворот винта» страх начинается раньше любого надёжного доказательства сверхъестественного. Гувернантка рассказывает о событиях уверенно, но сама горячность её объяснений создаёт сомнение. Чем настойчивее голос связывает разрозненные наблюдения в одну угрозу, тем труднее понять, защищает ли героиня детей или втягивает их в собственный ужас. Текст заставляет читателя всё время менять опору: доверять свидетелю приходится именно тогда, когда речь делает его ненадёжность заметной.

Особую работу выполняет синтаксис. Он может соблюдать грамматику и одновременно лишать фразу равновесия: оттягивать главное слово, нагромождать уточнения, возвращаться к уже сказанному с небольшим изменением. Читатель не обязан анализировать построение предложения, чтобы испытать его давление. Мы редко думаем: «Автор поместил сказуемое в конец, поэтому я тревожусь». Мы просто дольше остаёмся без действия, которое завершило бы смысл.

Так форма становится не упаковкой эмоции, а одним из её событий.

Это хорошо заметно в прозе Вирджинии Вулф. В «Миссис Дэллоуэй» сознание скользит от городского шума к воспоминанию, от чужого жеста к собственной юности, и границы между настоящим и прошлым становятся проницаемыми. Бой Биг-Бена возвращает времени внешнюю меру, но внутреннее время не подчиняется часам. Для Клариссы один звук способен вместить и сегодняшний приём, и страх смерти, и летний день много лет назад. Для Септимуса те же городские сигналы складываются в угрожающую систему обращённых лично к нему знаков. Лондон один, ритмы восприятия различны.

Читатель оказывается между ними не как врач, получивший две истории болезни, а как тело, которому приходится менять настройку. Одна и та же улица то раскрывается навстречу,

то становится невыносимо насыщенной. Переход совершается быстро, и вслед за ним меняется не только мнение о персонаже, но плотность мира. Это невозможно передать перечнем: Клэрисса чувствует то-то, Септимус — то-то. Эмоция находится в способе, которым повествование пересаживает нас из одного темпа в другой.

Телесная вовлечённость не означает буквального повторения состояния героя. Персонаж задыхается, а читатель может испытывать не удушье, а любопытство. Герой спокоен, читатель напряжён, потому что знает больше. В комической сцене чужое падение вызывает смех, хотя телу изображённого человека больно. Между написанным телом и читающим нет зеркала.

Скорее текст предлагает партитуру внимания. Он указывает, что заметить раньше, где задержаться, чего пока не удаётся связать. Читатель исполняет её собственным темпом и собственным опытом. Один проскочит фразу, другой вернётся. У одного повтор вызовет уют, у другого — угрозу. Но свобода реакции не отменяет формы: вальс можно танцевать неловко или не танцевать вовсе, однако его размер от этого не становится маршем.

Именно поэтому простое название эмоции нередко ослабляет сцену. Фраза «ему стало страшно» полезна, если важно сообщить факт. Но если текст хочет организовать страх, одного сообщения недостаточно. Более того, оно может прийти слишком рано и закрыть неоднозначность. Пока герой проверяет замок второй раз, убирает телефон подальше от края стола и прислушивается к лифту, читатель ещё решает, что происходит: осторожность, вина, ожидание гостя, навязчивая привычка. Название избавляет от этой работы.

Однако запрет на слова «страх», «любовь» или «печаль» был бы столь же механическим. Иногда прямое признание становится событием именно потому, что долго откладывалось. Иногда герой называет чувство неверно, и это несоответствие важнее любого намёка. Иногда повторяет одно слово так часто, что оно перестаёт объяснять и начинает скрывать.

В романе Кадзуо Исигуро «Остаток дня» дворецкий Стивенс почти никогда не описывает себя языком сильных эмоций. Он предпочитает рассуждать о достоинстве, профессионализме, обязанностях хорошего слуги. Его речь безупречно организована и потому выдаёт то, что старается удержать. Чем тщательнее он объясняет, почему в решающий момент следовало продолжать службу, тем заметнее цена этой правильности. Читатель чувствует утрату не под торжественным признанием, а внутри оборотов, предназначенных для самозащиты.

Здесь телесным становится даже неописанное. Мы воображаем паузу, которой нет на странице; слышим напряжение в слишком ровном голосе; замечаем усилие сохранить форму. Эмоция возникает как сопротивление речи самой себе.

Можно возразить, что всё это лишь метафоры: текст не ускоряется физически, фраза не задерживает дыхание каждому читателю, печатный ритм нельзя измерить пульсом без специальных исследований. Но литература и не нуждается в универсальной физиологической команде. Ей достаточно работать с вероятностями внимания. Короткая строка не гарантирует испуга, однако меняет момент, в который читатель получает информацию. Повтор не производит тревогу автоматически, но создаёт норму, чьё нарушение становится ощутимым.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.