

А. Л. Ренанский

— ЧТО ВЫ ДУМАЕТЕ О ПОЭТИКЕ ДОСТОЕВСКОГО, MRS / MISS KWIC?

Анализ художественного текста с помощью компьютерной базы данных

Существует более или менее приемлемое понятие: «художественный мир автора». Он не совпадает с реальным общечеловеческим миром, потому что последний бесконечен, а мир писателя, к сожалению, конечен. Поэтика и составляет ту совокупность средств, с помощью которых писатель выделяет из общего мира свой собственный художественный мир. При этом что-то в реальном мире он оставляет без внимания, а к чему-то возвращается вновь и вновь. Объяснением, почему он это делает, занимается метапоэтика.

Достоеведы испокон веку сосредоточивались именно на метапоэтике, а художественный мир Достоевского чаще всего представляли себе по «импрессионистической приглядке» (как выражался М. Л. Гаспаров). И это вполне понятно — ведь материал огромен, и если подсчитывать с карандашом в руках каждое словечко, как это проделал когда-то со словом *вдруг* В. Н. Топоров¹, так и жизни не хватит. Теперь компьютер намного упростил работу с текстом и этим как бы обязал нас описать художественный мир писателя с большей ответственностью и полнотой, то есть заняться поэтикой и в первую очередь поэтикой образов и мотивов. Этому во многом способствует и то разнообразие справочных материалов, которые появились в последнее время: это и электронный Словарь языка Достоевского (вместе со статистическим словарём), конкордансы к романам, частотные словари и компьютерные базы данных практически всех произведений Достоевского.

Обращение к поэтике образов и мотивов важно ещё и потому, что проблематика российского литературоведения определялась обычно такими понятиями, как *тема, идея, сюжет, композиция, интрига, коллизия* и т. п. Выразительные же средства языка изучались мало и не всегда эффективно, поскольку художественный мир автора в России традиционно заслонялся его идеологией (часто в интерпретации весьма субъективных идеологов), что отразилось в таком устойчивом клише как «идейно-художественное содержание произведения». Эта лексическая конструкция выглядит довольно странно, поскольку идеи в художественном произведе-

¹ См.: Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995. С. 198.

дении воплощаются преимущественно в художественных образах и изначально рождаются в сознании автора как художественные идеи («умозрение в красках» — точнее не скажешь). А так называемое «идейное содержание» находит своё выражение во многих элементах семиотической системы текста, каждый из которых оказывается связанным с другим сетью взаимных сопоставлений и противопоставлений, придающих этим элементам дополнительные значения.

У Л. Толстого есть высказывание, имеющее непосредственное отношение к этой проблеме: «...для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателем в том бесчисленном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства»². Из этих слов следует, что задача умной и тактичной интерпретации текста состоит в том, чтобы прежде всего провести читателя по «лабиринту сцеплений», то есть прояснить ему структуру произведения, и показать, какие же элементы содержания, поддающиеся словесному изложению, составляют эту структуру и как они соотносятся между собой, не претендуя при этом на стопроцентное извлечение смысла. Стоит напомнить, что поэтика изучает не художественные тексты, а художественность текстов. И в романах Достоевского читателя в первую очередь привлекает именно художественность, а не стремление найти там, к примеру, краткий курс богоискательства (хотя нельзя не допустить, что кого-то привлекает именно эта возможность).

В процессе чтения у исследователя часто возникает сознание множественности самых различных подходов к интерпретации текста и предчувствие широких возможностей его истолкования (а текстов Достоевского особенно). Со временем, однако, всё это мыслимое многообразие подходов начинают подчинять себе две исследовательские стратегии. В одном случае художественный текст воспринимается как некая криптограмма, ключ к которой ещё надо найти, а в другом он понимается всего лишь как способ выражения какой-либо социальной, политической или философской проблематики. Понятно, что и в одном и в другом случае сам текст уже воспринимается как нечто вторичное. А это значит, что, какие бы великие истины и философские откровения мы не искали в произведении, мы ищем их помимо самого текста, тем самым вольно или невольно обесценивая его как художественный феномен. Но в таком случае возникает законный вопрос: а возможна ли вообще интерпретация художественного текста как истолкование его смысла, если содержание текста не может быть адекватно выражено ни в какой иной форме, кроме как авторской? На этот вопрос можно ответить так: интерпретация возможна и несомненно полезна, если она не претендует на то, чтобы подменить собой текст. Ведь чтение самого подробного путеводителя не способно заменить реальной прогулки по городу. Однако и путеводитель полезен — не только как

² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1965. Т. 62. С. 268–269.

комментарий, несущий необходимые сведения о тех или иных достопримечательностях, но и как руководство к восприятию: он советует, на что обратить внимание и выявляет связи между объектами, которые мы могли бы упустить из вида. Более продуктивным кажется такой подход, при котором «литературное произведение рассматривается как нечто уже явленное, непотаённое и обладающее объективными свойствами, которые можно описать. Из этого следует, что вполне корректен именно тот интерпретатор, который берется описывать объективные свойства текста, не пытаясь при этом пересказать или переиначить авторскую мысль»³.

Оценивая сложившиеся методологические подходы, авторы приведенного суждения считают, что «традиционная интерпретация текста не только не способна сделать авторскую мысль более понятной, но и не должна преследовать эту цель, поскольку авторская мысль уже явлена в тексте и только этому тексту может быть аутентична. В такой ситуации интерпретация способна лишь объяснить эстетические и психологические особенности восприятия текста и то, как эти особенности обусловлены его сущностью»⁴.

У истоков научного изучения художественного мира автора стоял Андрей Белый. Он убедительно показал, что один и тот же образ в различных авторских контекстах приобретает свое специфическое значение и что смысл каждого образа, составляющего индивидуальный поэтический словарь, может открыться лишь в контексте всех его авторских употреблений.

«Каково отношение Пушкина — к воде, воздуху, солнцу и прочим стихиям природы? Оно в сумме всех слов о солнце, а не в цитате, не в их ограниченной серии. Каково отличие *солнца* Пушкина от *солнца* Тютчева? Лишь цитатные суммы решат нам вопрос <...> Материал этот (словарь языка автора. — А.Р.) в руках тонкого критика — не только измерительный лот самосознания поэтов, но и действующий динамит, нам взрывающий нашу душевную косность и уводящий нас в нас самих — очистительным просветом»⁵. А. Белый описал здесь процесс образования концепта, когда слово общенационального языка, входя в контекст художественного произведения и обрастая дополнительными оттенками (коннотациями), становится носителем не только своего узуального значения, но и особого имплицитного содержания.

Художественный мир писателя — пусть даже и самого скромного дарования — это всегда творение Демиурга. И если, к примеру, в драматическом театре или симфоническом оркестре мир автора воплощают сотни мастеров различных специализаций, то писатель един в сотне лиц и профессий: он действительно и швец, и жнец, и на дуде игрец. Он и дра-

³ Завельский А. А., Завельская Д. А., Платонов С. И. Текст и его интерпретация (работа опубликована в Интернете на сайте ТЕКСТОЛОГИЯ. RU 11. 09. 2001 г.).

⁴ Там же.

⁵ Белый, Андрей. Поэзия слова. Пг., 1922. С. 23.

матург, и режиссер, и сценограф, и художник по костюмам; он композитор и звукорежиссер, осветитель, гример и реквизитор.

Для лучшей ориентации в сложном авторском мире и его реалиях стоит обратиться к компьютерной программе KWIC (Key Word in Context), с помощью которой разрабатывают такие подробные и надёжные путеводители по художественному миру автора, как конкордансы, словники и частотные словари.

Особого внимания заслуживает работа с конкордансами. Они не только способствуют оптимизации филологических исследований, но и совершенствуют их методологию, обогащая её опытом точных наук (кстати сказать, усилиями японских славистов из Университета Хоккайдо в Саппоро были выпущены конкордансы к романам «Преступление и наказание» и «Идиот»⁶). Пафос конкорданса — в сугубом внимании к Слову, как особому феномену в сущностной характеристике человеческого бытия. Конкорданс в полной мере реализует антропоцентрический подход к языку, приближающий лингвистику к психологии и философии и позволяющий обнаружить в Словаре языка писателя некие сущностные закономерности.

Особенно эффективен конкорданс в работе по выявлению синтагматических связей слов в тексте, а также лексических маркеров и ключевых концептов авторского мира. Конкорданс может помочь найти путь от слов к образам и мотивам, а от них и к авторской системе символов. Работа с конкордансом помогает исследователю очертить границы художественного мира автора и объективировать его содержание, представляя этот мир как систему образов и мотивов, времени и пространства, чувств и мыслей, что позволяет описать все уровни строения произведения. Конкордансы создаются и изучаются для того же, для чего расшифровываются и изучаются геномы живых существ, — для познания их природы.

Конкорданс помогает лучше увидеть и осознать технику письма, перенося наше внимание с того набора лексических единиц, которые содержатся в тексте, на неповторимые способы их соединения, собственно и делающие Пушкина — Пушкиным, а Достоевского — Достоевским.

«— Что такое поэзия? — задался вопросом Гарсия Лорка и ответил:

— А вот что: союз двух слов, о которых никто не подозревал, что они могут соединиться и что, соединившись, они будут выражать новую тайну всякий раз, как их произнесут».

«Художественность» художественного текста зачастую трудноуловима, и путь к её познанию лежит только через изучение языка. Ведь язык и составляет самое «вещество» художественного произведения. И тут значение конкордансов — особенно в электронной версии — неоценимо.

⁶ Конкорданс (Указатель слов в контексте) к роману «Преступление и наказание» / Сост. Андо Ацуси, Ураи Ясуо, Мотидзуки Тэцуо.; Аннотированный конкорданс к роману Ф. М. Достоевского «Идиот» / Под ред. А. Ацуси, Я. Ураи и А. Ренанского. Университет Хоккайдо, Саппоро, 2003. Т. 1–5.

Без них невозможна ни одна сколько-нибудь серьезная аналитическая процедура, без них трудно овладеть и навыками «панорамного чтения» произведения (В. Топоров).

Коснусь здесь лишь одной из возможных компьютерных процедур исследования текста. Эта технически простая процедура связана с отслеживанием лексики определенного семантического поля и формированием на ее основе тематических конкордансов.

Хотелось бы только сделать одну оговорку: с подзаголовком этой статьи — «исследование художественного текста с помощью компьютерной базы данных» — автор немного лукавил. Если бы вместо компьютера был выбран какой-то другой инструмент, будь-то арифмометр, калькулятор или даже конторские счеты, мало бы что изменилось. Машина есть машина, и думать она за вас не будет, хотя, конечно, может значительно ускорить и упростить чисто технические операции.

Работа с компьютером над каким-либо текстом напоминает дрессировку собаки, а иногда и воспитание собакой самого дрессировщика: они — компьютер и пес — приучают человека к языку простых и однозначных команд. В случае с компьютером это означает одно обязательное условие: задавать ему простой и точный, то есть непротиворечивый, алгоритм поиска. А начинается он с определения поискового слова.

Прежде чем приступить к этой работе, стоит задать себе вопрос: чего я не знаю, а хотел бы знать о художественном мире и поэтике Достоевского?

Начнем с общих вопросов: каково авторское восприятие мира? Его выражает вся «сенсорика» текста — всё видимое, слышимое, обоняемое, осязаемое и т. д. Рассмотрим процедуру по объективации авторского мира на материале исследования визуально-коммуникативных актов персонажей «Преступления и наказания», предприняв попытку описать их визуальную стратегию и оптический инструментарий.

Сначала следует составить тематический словник всей визуальной лексики романа: это глаголы с корнями: *-взир-*, *-вид-*, *-виж-*, *-гляд-*, *-глян-*, *-смотр-* / *-смап-* и существительные с корнями: *-взор-*, *-глаз-*, *-ок-* / *-оч-*.

Далее следует открыть электронную базу данных и запустить поисковую программу: «найти слово такое-то», а затем выделить это слово в тексте вместе с окружающим его контекстом. Так со временем будет получен искомый тематический конкорданс.

Стоит заметить, что компьютер позволяет исследователю вступить с текстом в диалогические отношения. Вот лишь один пример. В процессе анализа визуальной лексики обнаружилось, что глаголы с корнями *-гляд-* и *-смотр-* распределены в текстах Достоевского более или менее равномерно (с некоторым преобладанием вторых) и выступают как полные синонимы. Пришлось уточнить у компьютера: а находил ли хоть какие-то семантические различия в этих словах сам Достоевский? И компьютер ответил (разумеется, это метафора): «да, находил: первому глаголу в текстах соответствуют более сниженные коннотации» — и привел такой пример из «Братьев Карамазовых»:

«— Что ты глядишь на меня? Какие твои глаза? Твои глаза глядят на меня и говорят мне: „Пьяная ты харя“. <...> Вот Алешка смотрит, и глаза его сияют. Не презирает меня Алеша» (14; 125).

Весьма красноречивыми оказались уже первые лексические выборки. Сразу обратила на себя внимание высокая частотность визуальной лексики: на 130 000 слов, составляющих текст романа, приходится 1546 визуальных классификаторов, то есть более одного на каждую сотню слов или в среднем по четыре визуальных реалии на страницу текста.

О содержательности визуально-коммуникативных актов у Достоевского и разнообразии его оптического инструментария можно судить не только по объёму и разработанности соответствующей лексики. Наблюдения за контекстами ее употребления выявляют тонкую дифференциацию орудийно-операционных функций и стремление автора к индивидуализации визуальной лексики чуть ли не каждого персонажа (вспомним в связи с этим упреки некоторых критиков Достоевского по поводу якобы обезличенного языка его героев).

Особенной выразительностью и многообразием в словаре языка писателя отличаются глаголы видения с их тонкой смысловой и стилистической дифференцированностью, широкой лексико-семантической сочетаемостью и развитой внутренней структурой. Последовательный рост частотности визуальной лексики — от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых» — свидетельствует о том, что это один из самых активных, семантически богатых и развивающихся пластов в языке Достоевского.

Наиболее очевидное подтверждение приоритета видения перед другими чувственными и даже ментальными актами у Достоевского обнаруживается чуть ли не в каждом романе. В этой связи трудно согласиться с замечанием Д. Мережковского: «У Л. Толстого мы слышим, потому что видим; у Достоевского мы видим, потому что слышим»⁷. Реалии текстов свидетельствуют как раз о том, что герои Достоевского *смотрят* и *видят* чуть ли не чаще, чем *говорят* и *слушают*. Визуальный код диалога зачастую оказывается носителем самых сокровенных смыслов, и потому видение предшествует, а то и противостоит говорению. *Понять Другого* в мире Достоевского, значит *разглядеть* его. Ведь душа человека там «познаётся не мыслью, а взором» (Н. Арутюнова).

Диалогизм художественного мира Достоевского проявляется, помимо прочего, и в динамической оппозиции *зримого* и *говоримого*. Нередки случаи, когда *слышимое* и *понимаемое* отождествляется с *видимым*, а часто они и лексически идентифицируются как акты видения. Достоверность опытного знания в мире Достоевского чаще всего оценивается чувством. При этом особенно часты случаи, так сказать, визуальных верификаций:

«Разумеется, я бы и сам не поверил <...> Но своим собственным ушам я поверил. Он Софье Семеновне и причины все объяснял; но та и

⁷ Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский; Вечные спутники. М., 1995. С. 109.

ушам своим сначала не поверила, да глазам наконец поверила, своим собственным глазам. Он ведь сам ей лично передавал» (6; 377).

Что значит здесь это самое «лично»? То, что порукой истины для Сонечки стало именно *лицо* — центр многих антропологических штудий Достоевского.

Для того чтобы осмыслить модель видения Достоевского и понять, чем отличается она от других визуальных моделей, например, Гоголя, можно сравнить две тематические выборки: кто, как и что видит в «Преступлении и наказании» — с аналогичной выборкой из «Мёртвых душ». Это позволит наметить общую типологию визуальных актов у каждого из этих писателей, то есть выявить наиболее характерные визуальные коммуникации и их типичные фреймы (при этом высокочастотные реалии будут восприниматься как фон, а редкие случаи — как узор на этом фоне). Далее следует определить мотивацию и целенаправленность того или иного акта, выяснить, какие средства используются для достижения цели и какова степень их эффективности.

По своему разнообразию и развитой внутренней структуре словарь визуальной лексики Гоголя весьма схож со словарем Достоевского. Однако сопоставление конкордансов, изучение контекстов словоупотреблений выявляет существенную разницу и в психотехнике видения, и в общей эпистемической стратегии визуальных актов этих писателей. В «Мертвых душах», прежде всего, обращает внимание достаточно ограниченный состав субъектов видения — их 13. Это центральные персонажи поэмы и четыре ее фигуранта. Объекты видения представлены вроде бы более широко — их 28, но половина из них относится к предметно-вещному миру: экипаж Чичикова, собаки Ноздрева, сабли, ружья, ассигнации и т. п. Все они манят и приковывают взор гоголевских героев, вызывая у них пароксизмы страсти и приступы вожделения.

Из всей описи объектов лишь 13 являются одушевленными персонажами поэмы, причем только 4 — центральными. Их взгляды пунктирно очерчивают основные локусы действия, отмечая бросающиеся в глаза приметы и останавливаясь на некоторых раритетах российской кунсткамеры. В целом, эта опись свидетельствует о развитой психотехнике монологического видения (что отражается в соответствующей лексике) и ограниченном опыте визуально-коммуникативных актов (что очевидно из контекстов словоупотребления).

Иначе проявляется онтологический статус видения в романе Достоевского. В росписи глаголов с корнем *-гляд-* насчитывается 22 субъекта видения, а с корнем *-смотр-* 25. Среди них все основные и даже периферические персонажи, что существенно сказывается на количестве визуально-коммуникативных актов. Значительно расширяется и круг объектов видения, среди которых оказывается большинство персонажей романа с их ментально-чувственными проявлениями, соответствующими локусами и атрибутикой (37 объектов).

Субъектно–объектные визуальные акты романа моделируют его основные коллизии на сюжетном и функциональном уровнях, выявляя силовые поля высокой психической энергии. В центре визуальной активности всех персонажей, разумеется, «ненаглядный» Родион Романович. Он же — этот «ненаглядящийся» студент в циммермановской шляпе — отмечен и наибольшей взглядопознающей энергией.

Эти наблюдения не так тривиальны, как может показаться: не все герои мировой литературы, а уж тем более персонажи второго плана, обладают той степенью зоркости, которая граничит с ясновидением. Так зрячая плоть автора–Аргуса превращается в зрячую плоть текста: здесь действительно *все* видят *всех* и *все* могут увидеть *всё*. «Преступление и наказание» это особая школа видения для зрячих — для тех, кто может смотреть, но еще не научился видеть.

Мифологема всевидящего ока принимает в романе сколь угодно трагестированные образы — будь–то мещанин, Свидригайлов или даже муха. «Муха летала, она видела!» (6; 210) — так впервые открывается Раскольникову всевидимость его преступления.

Не то чтобы русская литература обрела зрение только в слове Достоевского, но именно он первым обратился к новой методологии чувственного познания через освоение техники невербальной коммуникации (с ведущей ролью визуальных актов). А это означало принципиальный прорыв в художественную антропологию новейших времен.

Наблюдая за словарем любого писателя, можно допустить, что характер познания действительности зависит от языка, на котором мыслит познающий субъект, а отсюда признать, что и сам выбор языка прямо связан с установкой на познание определенной стороны действительности. Визуальная лексика и вся система визуальных актов у Достоевского свидетельствует о том, что нарративный дискурс в его творчестве испытывает существенную метаморфозу и превращается в визуальный дискурс: определяющим становится язык показа или демонстрации некоторых душевно–духовных состояний. Поэтому описать диалог у Достоевского можно лишь осмыслив каждый его структурный уровень и код: вербальный, фонический, визуальный, мимически–жестовый и проксемический, а также их функциональные взаимодействия. К этому побуждает сам дискурс автора:

«Были в то время произнесены между ними такие слова (вербальный код. — *А. Р.*), произошли такие движения и жесты (мимически–жестовый код. — *А. Р.*), обменялись они такими взглядами (визуальный код. — *А. Р.*), сказано было кой–что таким голосом (фонический код.— *А. Р.*) <...> что уж после этого не Миколке (которого Порфирий наизусть с первого слова и жеста угадал) было поколебать самую основу его убеждений» (6; 342).

На многоуровневую полифоническую структуру диалога и относительную автономность каждого уровня часто обращает внимание и метатекст Достоевского:

«Это многократное глупенькое повторение <...> слишком, по пошлости своей, противоречило с серьезным, мыслящим и загадочным взглядом,

который он (Порфирий Петрович. — *А. Р.*) устремил теперь на своего гостя» (6; 256).

Это не единственный пример того, что автоматизм чувств и рассудка часто не властен над человеческой волей к видению.

Теперь обратимся к особенностям некоторых визуальных актов у Достоевского. Из всех фреймов видения рассмотрим лишь один — фрейм взгляда в самой специфической и наиболее действенной форме «второй реплики».

Как отмечает Н. Арутюнова, в феномене второй реплики «сложилась семантика согласия, возражения и допущения, уличения, опровержения, оправдания, отказа. В них обозначилась область вторичных предикатов, и прежде всего предикатов истинности оценки (подтверждения и отрицания) <...> Вторые реплики сталкивают противоположные точки зрения, принадлежащие участникам диалога. Они же отрабатывают способы их совмещения, снятия противоречий...»⁸.

Какими же значениями обладают взгляды с функцией второй реплики в диалогах Достоевского? Прежде всего обращает внимание агрессивная стратегия многих визуальных актов, что проявляется в орудийной семантике их лексики. Именно в этом фрейме концентрируются такие глаголы, как *пронизать, пронзать, вливаться, кидать, метать, бросать, приковывать, обмеривать*. Резко возрастает продолжительность и интенсивность взгляда, что маркируется такой лексикой, как *долгий, длинный, упорно, в упор, не мигая, не отводя глаз, пристально, цепко, тяжело* и т. п. Меняется и оптическая форма глаз — это уже *расширенные, вытаращенные, выпученные, выгнутые, выкатившиеся глаза*. Многократно усиливается энергетика взгляда и его суггестивная сила. Эпитеты *горящий, огненный, налитой кровью, обжигающий, воспаленный, испепеляющий* отсылают к мифопоэтическим смыслам магического взгляда и, в частности, к губительной силе *взгляда-сглаза*. Наделенный такими качествами взгляд приобретает особую действенную силу, резко обостря драматургию диалога-поединка и значительно ускоряя его кульминацию и развязку.

Стоит отметить, что во многих коммуникативных актах именно взгляд становится и орудием установления истинности, и средством ее выражения. Такова функция взгляда в многочисленных визуальных дуэлях Раскольникова и Порфирия Петровича, Мити Карамазова и Прокурора, Ивана и Смердякова.

Среди орудийно-коммуникативных функций видения в «Преступлении и наказании» преобладают суггестивные и контрсуггестивные акты, выражающие две противоположные стратегии: доминанции и противодействия, либо прямой агрессии и подчинения ей. Крайним проявлением этой стратегии является садо-мазохистский альянс мучителя и жертвы (*хищного типа и кроткой* в категориях Достоевского).

⁸ Арутюнова Н. Язык и мир человека. М., 1998. С. 661.

Актам видения у Достоевского часто сопутствует молчание смотрящих и глядящих (иногда достаточно длительное). В этот момент происходит коммуникативная перекодировка: с вербального на визуальный, часто маркированная, например: «Он замолчал и пристально взглянул...».

Но диалог не прерывается — он лишь трансформируется из вербального в визуальный, приобретая все больший драматизм.

«— Помилуйте, Алена Ивановна, знакомый ваш... Раскольников... вот, заклад принес, что обещался наемни <...> Старуха взглянула было на заклад, но тотчас же уставилась глазами прямо в глаза незваному гостю. Она смотрела внимательно, злобно и недоверчиво. Прошло с минуту; ему показалось даже в ее глазах что-то вроде насмешки, как будто она уже обо всем догадалась. Он чувствовал, что теряется, что ему почти страшно, до того страшно, что кажется, смотри она так, не говори ни слова еще с полминуты, то он бы убежал от нее» (6; 62).

Глаза выступают в романе как орган «визуальной речи»: они и читают человека и говорят ему; они одновременно и познают и познаются. «В том взгляде, которым один человек вбирает в себя Другого, — пишет Георг Зиммель, — он и сам открывает себя; тем самым актом, которым субъект стремится познать объект, он открывает и себя объекту»⁹.

Акт видения у Достоевского, будучи эманацией духовно-душевных энергий, обладает мощной креативной силой, резко активизирующей интуитивное познание. Вот характерные размышления Сонечки:

«...впоследствии, когда она припоминала эту минуту, ей становилось и странно, и чудно: почему именно она так *сразу* увидела тогда, что нет уже никаких сомнений?» (6; 316)

«Горевший и пристальный взгляд Раскольникова как будто усиливался с каждым мгновением, проникал в его душу, в сознание. Вдруг Разумихин вздрогнул. Что-то странное как будто прошло между ними... Какая-то идея проскользнула, как будто намёк; что-то ужасное, безобразное и вдруг понятное с обеих сторон... <...>

— Понимаешь теперь?.. — сказал вдруг Раскольников...» (6; 240).

Само понятие «интуиция» здесь обретает свой исходный этимологический смысл, ведь латинское *intueri* как раз и означает «пристально-проницательный взгляд». Даже самый краткий взгляд, словно нечаянный жест души, воспринимается то как символическое замещение действия, то как лексема иррационального диалога в той степени, в которой неформальная стихия внутренней речи не может быть зафиксирована словом и собеседника слушаешь глазами.

Конкорданс позволяет осмыслить и всё многообразие эпитетов к слову *глаза* (всего в романе фигурируют 37 определений, относящихся к глазам 14 персонажей). В этом перечне обнаруживается определенная типология, семиотическая системность и разнообразие метафорических

⁹ Зиммель Г. Экскурсы о социологии чувств // Новое литературное обозрение. 2000. № 43. С. 119.

моделей. Легко выявляются, в частности, интегрирующие семантические признаки с их характерной для Достоевского оппозиционностью.

Вот основные признаки глаз его романских персонажей:

- величина: *маленькие* — *большие*;
- цвет: *светлые, голубые, серые* — *красноватые, темные, черные*;
- оптическая форма: *впавшие, запавшие* — *вытаращенные, выпученные, выкатившиеся*;
- оптическая сила: *подслеповатые* — *острые, зоркие*;
- светоносность (энергетика видения): *потухшие, тусклые* — *горящие, сверкающие*;
- динамика видения: *неподвижные, посоловелые, уставшие* — *быстрые, бегающие*;
- витальность: *помертвевшие* — *одушевленные*;
- моральность: *злые, налитые кровью* — *кроткие, прекрасные*.

Еще более разветвленной и сложной таксономией отличаются эти эпитеты в романе «Братья Карамазовы». Перечень содержит 67 признаков, характеризующих глаза 33 персонажей, а спектр цветовых определений расширяется аж до десяти!

Когда Тургенев, к примеру, сообщает, что у одной героини (Стаховой) были большие *серые глаза*, а у другого героя (Базарова) тоже большие, но *зеленоватые*, то для читателя эти признаки достаточно безразличны. Он чувствует, что между цветом глаз этих, да и любых других персонажей Тургенева, их характером и романскими судьбами нет существенной связи, поскольку эти признаки семиотически внесистемны. У Достоевского же цвет глаз персонажей последовательно семиотичен и может быть описан в рамках оппозиции *черного* — *голубого*.

Наибольшей типологической близостью отличаются голубоглазые герои Достоевского, взгляд которых наделен светоносно-лучистой энергией духовного видения.

Семантика *голубого* восходит к небесной сфере света и благодати. Небесным цветом здесь отмечены глаза князя Мышкина и Сонечки Мармеладовой, Макара Ивановича и Кати (невесты Алексея Валковского), Вельчаниновой и безымянной красавицы-блондинки из рассказа «Маленький герой».

Определенная типология просматривается и в распределении таких эпитетов, как *черные* и *темные*, семантика которых восходит к inferнальным и иррациональным сферам. Этим признаком отмечены такие персонажи, как Раскольников и Дуня, Лизе Хохлакова и Катерина Ивановна, кокетка мадемуазель Бланш и девочка из эротического кошмара Свидригайлова, Кириллов и Лизавета Николаевна, Версиков и Настасья Филипповна (это о ее глазах сказано, что в них «предчувствовался какой-то таинственный мрак», но это одновременно и тот «родовой» признак, которым отмечены почти все темноглазые персонажи Достоевского).

При всей семиотической системности в описании глаз она, однако, не обладает тотальностью канона: достаточно часты случаи семиотиче-

ских инверсий, к примеру в образах Свидригайлова, Ставрогина и Валковского. В портрете Свидригайлова есть одна неожиданная подробность: это как раз его глаза небесного цвета, что вроде бы резко нарушает сложившуюся типологию. Однако более важными оказываются иные признаки: «они смотрели холодно», а взгляд их был «как-то слишком тяжел и неподвижен». Тяжесть и неподвижность здесь — знак небытия и статики мертвого царства. Так семантика небесного цвета неожиданно приобретает новое значение — не одухотворенного Космоса, но мертвящего Хаоса «необитаемого неба».

Еще более неожиданны *светлые и ясные* глаза Ставрогина, отмеченные Хроникером в первом же его портрете. Но как показал Е. Фарыно, это не портрет, а «маска фольклорного эпического героя». Недаром в его определении — «писанный красавец» — фигурирует фольклорная атрибутика красоты: *белый лик, яркий румянец, смоляные кудри, жемчужные зубы, коралловые губы* и т. д.

В эпитетах, характеризующих глаза различных персонажей, обнаруживаются характерные соответствия, своего рода «семантические рифмы». Так, определение *неподвижные глаза* равно относится к Свидригайлову, Раскольникову и Катерине Ивановне, *воспаленный взгляд* — примета Раскольникова и Свидригайлова, *острый* — Раскольникова и Алены Ивановны, *огненный* — Раскольникова, Рогожина и девочки из эротического видения Свидригайлова, *блестящие глаза* — у Алеши и старца Зосимы.

Однако важна не только семантика какого-либо одного локального признака, но ее взаимодействие с другими уровнями семантической структуры взгляда. Эти сложные и зачастую парадоксальные взаимодействия моделируют его неоднозначность, процессуальную изменчивость, непостоянство выражений и смыслов, ибо «каждый из нас, — по замечанию Версилова, — чрезвычайно редко бывает похож на себя» (13; 370).

Не будем рассматривать здесь типологии *сероглазых* персонажей Достоевского. Отметим лишь, что в портретах героинь это достаточно редкий признак; большей частью они отмечены либо *чернооком* демонизмом, либо *голубоглазым* ангельством.

Внимание Достоевского к визуальным актам персонажей определяется не только стремлением выразить спонтанность и динамику их чувственных проявлений, но и возможностью достижения максимальной скорописи, сравнимой со «стенографией чувств», что не могло не вызвать у читателя сильного психомиметического аффекта. При этом скорость письма прямо связана с количеством фиксируемых чувственных актов. Это и составляет сущность отмеченного здесь визуального дискурса как иллюзии движущейся реальности. Стремление адекватно воспроизвести поток визуального сознания определило психотехнику видения Достоевского и особенности его поэтики.

Пафос видения, вызывающий у героев Достоевского способность чуть ли не к ясновидению, имеет бесспорный источник — это книги Свя-

щенного Писания, то есть воля Создателя, не единожды там изъясненная: «Возведи очи твои и посмотри вокруг» (Ис. 49: 18).

Метафизика зрения в Библии — тема обширная и сложная. Коснемся лишь некоторых, самых очевидных ее аспектов. «Светильник тела есть глаз; итак, если глаз твой будет чист, то и все тело твое будет светло; а если он будет худ, то и тело твое будет темно» (Лк 11: 34). В этом изречении из Нагорной проповеди определен посреднический и в некотором смысле промежуточный статус человеческих глаз. Освещая «темницу души», глаза сближаются с духом и плотью, со светом и тьмой.

Особенно явственно эта посредническая сущность глаз проявляется в их двусмысленной роли как органа познания. В. Крюков так пишет об этом: «Змей недаром обольщает: „...в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши и вы будете как боги, знающие добро и зло“ (Быт. 3: 5). Глаза — именно „вежды“: „видеть“ значит „ведать“. Однако ветхозаветное „познание“ имеет и другое исконное значение, генетически неотделимое от первого: „Адам познал Еву, жену свою“ (Быт. 4: 1). Глаз в этой связи — орган в точном смысле эротический, относящийся также и к „телесно-вещественному“ низу, пользуясь терминологией Михаила Бахтина. Содомляне хотели познать ангелов, а те в назидание ослепили их. Выбор наказания не случаен: здесь, конечно, символически смыкается ослепление с оскотлением. Согласно пророку Исае, явление пророческих видений подобно мукам родовых схваток: „От этого чресла мои трясутся; муки схватили меня, как муки рождающей“ (Ис. 21, 3)»¹⁰.

Библейский образ глаза глубоко амбивалентен, и это более всего сообразуется как раз с эротическими импликациями его семантики. Так, если символически нейтральная фраза Екклесиаста «не насытится око зрением» дает простор для разных толкований, то в Соломоновых притчах она приобретает уже более определенное звучание: «Преисподня и Аваддон — ненасытимы, так ненасытимы и глаза человеческие» (Прит. 27: 20), что, в свою очередь, окончательно выкристаллизовывается в новозаветную формулу «похоть плоти, похоть очей» («Ибо всё, что в мире: похоть плоти, похоть очей и гордость житейская, не есть от Отца, но от мира сего» (1 Ин. 2: 16).

Скрытый эротизм глаз, по Крюкову, объясняет — в контексте архаических сакральных и сексуальных табу — известный в иудаизме запрет смотреть на Бога, а вернее, на лик Божий. Не случайно сентенция Соломоновых притчей о ненасытимости глаз человеческих имеет продолжение: «... мерзость пред Господом дерзко поднимающий глаза». Имплицитная сама по себе природа этого запрета становится явной, если соотнести его с другим ритуальным запретом — видеть отцовскую наготу. Хам увидел — и был навеки проклят. Сим же с Иафетом вошли в шатер Ноя, пятась задом, и покрыли обнаженное тело отца, предусмотрительно обратив свои лица

¹⁰ Крюков В. Гоголя зрящее око // Вопросы философии 1998. № 10. С. 147.

назад. Так, в сущности, поступил и Моисей, следовавший наставлению смотреть на Бога лишь «сзади», а спустившись с горы Синай, закрывший лицо свое покрывалом, чтобы народ не видел на нем сияющей славы Господней.

Все это проявление архаичных ветхозаветных канонов видения. Сравнивая их с христианским толкованием зрения, мы сразу же обнаруживаем существенную перемену в самой эпистемической стратегии видения, сказавшуюся в апологии *взора внутреннего*. Именно с этим связано апостольское наставление Павла во Втором Послании Коринфянам: «...Когда мы смотрим не на видимое, но на невидимое: ибо видимое временно, а невидимое вечно» (2 Кор. 4: 18).

«Но христианское упование на дары внутреннего взора, — заключает В. Крюков, — не будет оценено должным образом, если не соотнести его с другим открытием новозаветной мысли: открытием явленного лика Божия и, стало быть, возможностью впрямую лицезреть сакральную реальность. Надо понять весь драматизм и всю глубину этого религиозного переворота. „Бога не видел никто никогда; едиnorodный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил“ (Ин. 1: 18)»¹¹.

Компьютерная база данных и разработанные на её основе тематические конкордансы могут помочь исследователю более подробно описать и такой значимый феномен художественного мира Достоевского, как невербальная коммуникация, в частности уточнить семантику того или иного жеста или мимического акта. В этом случае словник для составления тематических конкордансов будет значительно шире, включая в себя весь мимико-жестовый инструментарий: *лицо, глаза, брови, веки, ресницы, руки, пальцы, плечи* и т. д. Уже первые выборки в этом опыте позволяют обнаружить ранее не прочитанный паралингвистический текст романа — не всегда и не вполне сводимый к вербальному истолкованию.

Живая речь в принципе самодостаточна, чтобы чисто лексическими средствами выразить любое мыслительное содержание, любые чувства и волеизъявления. Однако герои Достоевского часто создают ситуации, как бы исключаящие саму возможность осмысленного речевого общения, оказываясь вроде бы не в состоянии ни понять Другого, ни быть понятыми им. Статус словесной речи заметно снижается и чуть ли не обесценивается, а значимость жеста, мимики, интонации, напротив, резко возрастает, зачастую приобретая почти самодовлеющее значение. Косноязычие и «небрежение словом» становятся важной приметой и чуть ли не стратегией диалога. В то же время диалогическое письмо Достоевского достигает наибольшей скорости и особой выразительности именно там, где осмысленная речь уступает языку невербальной коммуникации. Кажется, только этим и можно объяснить такую избыточность мимики, жестикологии, испепеляющих взглядов, визжащих голосов и «нечленораздельных вос-

¹¹ Там же. С. 148.

клицаний тела» (Х. Борхес). Более того, Достоевский часто подчеркивает, что мимика его персонажей не просто странна, неуместна и неожиданна — она пугающе не похожа на обычную и только отдаленно ее напоминает. Автор словно побуждает читателя воспринять роман как спектакль, разыгрываемый на заведомо непонятном для него языке, фокусируя внимание читателя-зрителя на интонации, мимике, позах и телодвижениях героев. Особое значение приобретают глаголы, описывающие проксемику персонажей, то есть их положение и перемещение в пространстве. Эту глагольную избыточность текста (как и отмеченную уже повышенную частотность визуальной лексики) можно объяснить не столько стремлением писателя к более точному воспроизведению постоянно меняющихся мизансцен, сколько для того, чтобы вызвать у читателя определенный психомиметический аффект. Первым эту театральную природу поэтики Достоевского пронизательно уловил Вяч. Иванов в своей концепции «романа-трагедии».

Сложный и многообразный репертуар невербальной коммуникации в художественном мире Достоевского свидетельствует о том, что человек никогда не может с достаточной полнотой воплотиться в слове. Есть экспрессивные (контролируемые) и аффективные (не контролируемые) проявления психики, как бы исключающие возможность их адекватного словесного выражения. По существу Достоевский создал новый тип письма, в котором свое выражение получили многие духовно-душевные движения человека.

Функции мимики и жеста изначально двойственны: с одной стороны, они моделируют структуру мира, с другой — внутренние процессы человеческого микрокосма. Еще с древних времен глаза и руки человека воспринимались как средоточие неких сакральных энергий, а лицо — как отражение внутренней сущности человека во всей его бытийной полноте. Паралингвистические коммуникативные структуры представляют в этих случаях своеобразный иррациональный контрапункт подсознательного к осмысленному речевому акту. Жест выступает здесь как специфическая лексема иррационального, поскольку неоформленная стихия внутренней речи не может быть выражена в слове. Таким образом, невербальные компоненты речи образуют сложный символический язык, в формах которого структурируется бессознательное, что создает определенные предпосылки для его рационализации.

Насыщенность текстов Достоевского паралингвистическими элементами отражает возросшую интенсивность и драматизм диалога в принципиально новых формах *гиперкоммуникации*, осуществляемой посредством различных кодов: визуального, фонационного, мимического, жестового, тактильного и проксемического. Это не только обогащает информативность диалога, но, главное, предельно расширяет духовное пространство общения. Красноречиво и точно выразила это И. З. Белобровцева: «Орган речи у Достоевского расширяется до пределов самого человека».

Особый пафос романов Достоевского определяется разгадыванием чужой души, которое начинается с осознания тайны души собственной. Преодоление инаковости и чужести Другого возможно лишь через вчувствование и включение в его мир. Это единственный выход из того экзистенциального тупика, который так мучительно ищут герои Достоевского. Важное значение в этом движении к Другому принадлежит невербальной коммуникации как средству эмоциональной интеграции человека с миром и восстановления искажённых чувственных связей с окружающими.

В заключении хотелось бы призвать коллег–достоеведов: давайте же заниматься поэтикой, а метапоэтика пока подождет — по ней и российское и мировое достоеведение уже «выполнило план» на многие годы вперед. Даже если каждый из нас займется лишь малым сегментом этой тематики, но будет делать это добросовестно, со стремлением дать исчерпывающую картину — это прекрасно, это можно потом сверить и связать в общеприемлемую для всех исследователей картину художественного мира Достоевского. А собранный материал может оформиться в такие итоговые публикации, как Словарь образов и мотивов, Словарь метафор, Словарь эпитетов и даже Словарь идей.

Так может быть, попробуем, друзья?