

ЯЗЫК ТЕЛА У ДОСТОЕВСКОГО
В АСПЕКТЕ ФИЛОСОФСКОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Особое понимание Достоевским личности человека в первую очередь связано с эмоциональным миром его героев. Пристальное внимание писателя, как и внимание его читателей, независимо от функции и идейной составляющей персонажей, направлено на попытку понимания мотивации их поступков и слов, эмоционально-духовной связи с другими героями и в целом на внутреннее содержание их сущности. Основой писательского мышления Достоевского, его стиля изображения и характеров персонажей является диалогическое начало, идущее от базовой идейной первоосновы Бог-Дьявол. В разных аспектах к понятиям диалогизма, диалектики, двойничества у Достоевского обращалась большая часть литературоведов и философов уже трех столетий. Схожее мнение высказывали, например, М. М. Бахтин («Сознание персонажей Достоевского диалогизировано изначально»),¹ а также Д. С. Лихачев, считавший, что «диалогическое начало мира заключено для Достоевского во всем, что он описывает».²

Понятие диалогизма, двойственности обычно предполагает наличие двух компонентов. Однако в мире персонажей Достоевского это обычно гораздо более сложное явление, имеющее как минимум две составляющие и часто выходящее за рамки условной оппозиционной пары «и – и». По словам Г. С. Померанца, двойничество героев Достоевского «не допускает однозначного толкования и толкование самого Достоевского – не окончательное <...>. В героях Достоевского одновременно могут

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1994. С. 472.

² Лихачев Д. С. «Небрежение словом» у Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. № 2. С. 32.

быть не одна, а две раздвоенности, спутанные друг с другом».³ В центре философско-христианских убеждений Достоевского стоит человек как носитель множества взаимоисключающих начал, как непрерывно меняющийся, но всегда действующий по своим твердым убеждениям.

Достоевский сам принципиально отрицал подведение человеческой личности под какие-либо общие, однозначные критерии и окончательные характеристики, доказывая право на существование и равенство различных моделей поведения. Он также настаивал на своем понимании художественной действительности, отвергая психологию в общепринятом смысле: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив», – писал он в 1869 г. Н. Н. Страхову (29, 19). И в «Дневнике писателя»: «Для меня, напротив: что может быть фантастичнее и неожиданнее действительности?» (22, 91).

Одной из главных особенностей такой действительности является ее предельная динамичность, прежде всего демонстрируемая персонажами. Процессуальность, противоречивость, неравенство самому себе в следующее мгновение лежат в основе человеческой природы героев Достоевского, отсюда – интенсивная смена ощущений, чувств, мыслей, высокая скорость перемещений, действий, слов. Писатель предельно внимателен к малейшему изменению и колебанию находящейся в разладе души персонажа. Непредсказуемость и неожиданность становятся своего рода маркерами каждого поступка героя даже для самого исполнителя. Наглядными примерами воплощения данных принципов являются Родион Раскольников, Парфен Рогожин, Гаврила Иволгин, Аркадий Долгорукий, Иван и Митя Карамазовы, некоторые героини. Причины и смысл того или иного поступка, слова, взгляда, поведения в целом обнаруживаются в глубинах бессознательного и подсознательного. Иногда они настолько невыразимы, что внутреннюю мотивацию личности невозможно полностью и окончательно предсказать или объяснить.

³ Померанц Г. С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 143.

Принципу динамики Достоевский следует и в описании портретных характеристик героев, никогда не давая им устойчивых, постоянных черт. «Для его портрета, его манеры изображения человека нужен не один, а длительный ряд меняющихся состояний», – отмечал С. М. Соловьев.⁴ Н. Д. Арутюнова определяет такую манеру изображения как не психологический, а семиотический подход к лицу. Семиотическим она называет и метод изображения Достоевским человека в целом.⁵

Одной из главных составляющих динамического процесса является воссоздание писателем динамики невербальной активности персонажей в насыщенных, «сценических» диалогах романов. Слово в диалогах Достоевского, несомненно, главенствует в плане содержания и выражения мыслей. Эмоциональный же, несловесный уровень играет не менее значимую роль в контексте той или иной ситуации, приобретая не дополнительную, а самодостаточную функцию, в которой прежде всего реализуется «внутренний» человек Достоевского. Там, где обозначается граница словарного значения, различные компоненты невербальной активности (жесты, мимика, взгляды, молчание, смех, плач и пр.) расширяют и объясняют значение словесно выраженной речи, независимо от того, гармонично соотносятся два данных вида общения или противоречат друг другу. Язык тела в текстах писателя приобретает знаковый характер – актуализация различных несловесных компонентов поведения нередко прямо указывает на противоречивый, «разбалансированный» эмоциональный мир героев. Персонажи Достоевского «телесны», осязаемы, несмотря на порой акцентированно духовную наполненность их образов. Нередко словесный диалог полностью заменяется жестовым, бессловесным «общением», порождая глубокий подтекст и символическое значение. Это, к примеру, так называемые ситуации умолчания, когда участники разговора сообщают друг другу важнейшую информацию, не произнося слова вслух. Раскольников дважды признается в преступлении, не произнося почти ни слова, Иван Карамазов и Смердяков «договариваются» об убийстве отца на бессловесном уровне.

⁴ Соловьев С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1979. С. 57.

⁵ Арутюнова Н. Д. Два эскиза к «геометрии» Достоевского // Логический анализ языка. Языки пространств. М., 2006. С. 372.

«Достоевский приглядывается к своему герою, проникает внутрь него и подносит к его душевным переживаниям микроскоп, позволяющий рассмотреть малейшее душевное движение; в то же время он фиксирует каждый внешний жест, так или иначе это движение выражающий», – в данных словах Е. Г. Эткинды ясно обозначается сфера приоритетов писателя в разгадывании «бездны» человека.⁶

В рамках заявленной темы следует отметить, что образцы научного осмысления поведенческих моделей человека, его внешних характеристик и типов характера известны уже с античности. В разное время данными вопросами в философско-метафизическом аспекте занимались Аристотель, Пифагор, Петроний, Цицерон, Монтень, Дарвин и др. Различные определения и истолкования этой обширной проблематики готовили почву для ее современного понимания во многих науках. С языком тела тесно связанными оказываются психология, социология, киноискусство, балет, семиотика и т. д. Философия и антропология также входят в это число.

Одним из первых исследователей, системно изучившим связь характера с типами внешности, стал швейцарский богослов и философ Иоганн Лафатер (1741–1801). В своем труде «Физиогномика» (1775–1778), получившем широкое распространение в Европе, он обосновал теорию о том, что определенным постоянным внешним признакам человека соответствует устойчивый психологически-эмоциональный тип. Другими словами, заложенные природой внешние данные прямо отражают его характер, независимо от того, каков внутренний мир той или иной личности. Это обширное исследование вряд ли можно назвать в строгом смысле научным, его нравоучительно-философский тон, сентименталистские и мистические увлечения автора говорят скорее об ином. Для своего времени «Физиогномика» стала предтечей того, что впоследствии сформирует понятие «язык тела». В конце XVIII и начале XIX в. «Физиогномика» органично вписывалась в общие тенденции воссоздания человеческой личности в литературе и искусстве и не требовала иного видения. Таковое появилось позднее, что в полной мере отразилось в русской и западной литературе

⁶ Эткинды Е. Г. Очерки психопэтики русской литературы XVIII–XIX вв. М., 1999. С. 222.

второй половины XIX в. Главная особенность лафатеровских выводов – отсутствие изначальной противоречивости и двойственности в человеческой природе: как заявлял Лафатер в предисловии к своему труду –

физиономия человека или все его внешние проявления, так или иначе связанные с телом, не являются чем-то произвольным или делом случая, а напрямую связаны с «внутренним» характером этого человека. Я называю физиогномией способность познавать внутреннюю сущность человека по его внешности.⁷

Парадоксально, но с подобным подходом можно нередко столкнуться и в наше время, когда широкое распространение получили «карманные» сборники типа «Как узнать характер по жестам и мимике», не имеющие никакого отношения к науке.

Со вступлением на культурную арену эстетических концепций реализма и развитием психологических наук происходит постепенное смещение лафатеровского и подобных ему учений на периферию. В этой связи логично выявить иное видение соотношения физических, пластических характеристик и внутреннего мира человека в художественном тексте. «После убывания моды на “Физиологические очерки” в сознании и в литературе <...> произошло размывание устойчивых и закрепленных соответствий внутреннего и внешнего, стал возможен разлад между ними», – формулирует данный принцип А. В. Михайлов.⁸ Такую особую, уже художественную специфику телесного изображения персонажа убедительно демонстрирует в частности проза Ф. М. Достоевского.

В аспекте заявленной темы на первый план выдвигается основное отличие поэтики Достоевского не только от принципов Лафатера, но и многих его современников: очень часто мысли и слова героев писателя не соответствуют их невербальному поведению.

Следует отметить, что Достоевский, безусловно, был знаком с трудом Лафатера. Идеи последнего нашли свое преломление в художественном мире писателя прежде всего в категории, которую с оговорками можно отнести к телесной тематике. Это касается живописных портретов или фотографий с изображе-

⁷ *Лафатер И. К.* 100 правил физиогномики. М., 2008. С. 41.

⁸ *Михайлов А. В.* Избранное. Завершение риторической эпохи. СПб., 2007. С. 386–387.

нием какого-либо персонажа. Один из показательных примеров – сцена заочного знакомства князя Мышкина с Настасьей Филипповной в романе «Идиот»:

– Удивительное лицо! <...> и я уверен, что судьба ее не из обыкновенных. Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две точки под глазами в начале щек. Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Всё было бы спасено! (8, 31–32)

Как впоследствии выясняется, Мышкин был близок к истине. Подобным образом князь угадывает, например, судьбу и характер сестер Епанчиных. Сходные эпизоды можно обнаружить в «Преступлении и наказании», где присутствует портрет умершей невесты Раскольниковова, и в романе «Подросток», где Версиков показывает сыну портрет матери. Правильное физиономическое толкование вместе с тем отнюдь не означает солидарности самого Достоевского с методом Лафатера. Такие «застывшие» формы – полная противоположность реальному поведению и «живых» портретов персонажей, доминантой телесного поведения которых является динамика. Наиболее очевидно названные актуальные отличия проявляются в уже названных выше персонажах. Приведу несколько примеров:

Неподвижное и серьезное лицо Раскольниковова преобразилось в одно мгновение, и вдруг он залился опять тем же нервным хохотом, как давеча, как будто сам совершенно не в силах был сдержать себя. <...> После внезапного, припадного взрыва смеха Раскольников стал вдруг задумчив и грустен. <...> Раскольников глотнул из стакана, положил в рот кусочек хлеба и вдруг, посмотрев на Заметова, казалось, всё припомнил и как будто встряхнулся: лицо его приняло в ту же минуту первоначальное насмешливое выражение. <...> Раскольникову ужасно вдруг захотелось опять «язык высунуть» (6, 126–127).

Услышав возвещенное имя, он [Ставрогин] вскочил даже с места и не хотел верить. Но вскоре улыбка сверкнула на губах его, – улыбка высокомерного торжества и в то же время какого-то тупого недоверчивого изумления. Вошедший Маврикий Николаевич, кажется, был поражен выражением этой улыбки, по крайней мере вдруг приостановился среди комнаты, как бы не решаясь: идти ли дальше или воротиться? Хозяин тотчас же успел изменить свое лицо и с видом серьезного недоумения шагнул ему навстречу (10, 295).

– Ты был у меня! – скрежущим шепотом проговорил он [Иван]. – <...>. Признавайся... ты его видел, видел?

– Про кого ты говоришь... про Митю? – в недоумении спросил Алеша.

– Не про него, к черту изверга! – исступленно завопил Иван. <...> Но вдруг он как бы сдержал себя. Он стоял и как бы что-то обдумывал. Странная усмешка кривила его губы. <...> Иван Федорович, по-видимому, совсем уже успел овладеть собой (15, 40).

– Завтра, в Москву! – перекопилось вдруг всё лицо Катерины Ивановны, – но... но Боже мой, как это счастливо! – вскричала она в один миг совсем изменившимся голосом и в один миг прогнав свои слезы, так что и следа не осталось. Именно в один миг произошла в ней удивительная перемена, чрезвычайно изумившая Алешу: вместо плакавшей сейчас в каком-то надрыве своего чувства бедной оскорбленной девушки явилась вдруг женщина, совершенно владеющая собой и даже чем-то чрезвычайно довольная, точно вдруг чему-то обрадовавшаяся (14, 173) и т. д.

Как справедливо отмечает Н. Д. Арутюнова, «стихийность поведения – одна из наиболее характерных черт персонажей Достоевского <...>. Их “нутро” всегда обнаруживает себя в неожиданных для них самих мыслях, движениях, поступках. Важнее оказывается не событие, как внешний фактор, а событие, которое происходит в человеке. Не человек совершает поступок, а с ним или в нем что-то совершается...».⁹

Е. Г. Эткин определяет эту особенность Достоевского как психопоэтический принцип.¹⁰ Благодаря ему, важнейшее значение приобретают лексические характеристики поведенческих знаков с семантикой неопределенности (*как бы, странный, как будто, вроде, неясный, смутный* и пр.); не менее важны и временные категории минуты, мгновения, мига (*вдруг, внезапно, мгновенно, сейчас же, немедленно* и т. п.). Самый частотный маркер, непосредственно касающийся телесного поведения, – слово *вдруг*.

Важной особенностью используемых Достоевским компонентов языка тела является так называемая индивидуальная лексика – это те случаи, когда каждому персонажу присваиваются, и именно ему, характерные определения с определенной же семантикой – для Раскольникова это такие лексемы, как *надрыв, лихорадка, излом, исступление, бред, истерика, судороги, жар, воспаление, горячка, озноб, дрожь, надлом,*

⁹ Арутюнова Н. Д. Два эскиза к «геометрии» Достоевского. С. 862.

¹⁰ Эткин Е. Г. Очерки психопоэтики... С. 269.

припадок, конвульсии. Описание взглядов Раскольникова (и Рогожина, но по другим причинам) сопровождается лексемами, обозначающими подобное состояние: *уперся, впился, вцепился, уставился, пронизывал, обжигал* и образованные от них прилагательные. По мере раскрытия сущности того или иного персонажа автором ставится акцент на одном или нескольких только ему присущих жестах, в значительной степени характеризующих своего обладателя. Смердяков запоминается своим левым подмигивающим глазком и манипуляциями с ногами, Алеша Карамазов часто краснеет и плачет. Для Сони Мармеладовой характерным жестом становится всплеск рук, в Мышкине Достоевский также актуализирует ручные жесты и т. п. Есть случаи, когда тот или иной невербальный знак может полностью отсутствовать в «арсенале» героя. Ни разу не упомянуты, к примеру, плач или слезы в случае с Иваном Карамазовым, зато встречаются многочисленные указания на его смех и усмешки. «Движение, мимика становятся критерием, определяющим личность героя, мерилем его ценности именно вследствие того, что это жест <...> часто спонтанный, иногда не объяснимый для самого жестикулирующего, а, следовательно, идущий из самой сущности человека», – отмечает в этой связи И. З. Белобровцева.¹¹

В современной гуманитарной науке внимание телесной тематике, в том числе и языку тела, стало уделяться сравнительно недавно, и системное изучение этой междисциплинарной категории в литературоведческом аспекте только намечается.

Серьезными попытками осмысления функций языка тела, несомненно, стоит считать работы лингвистов Г. Е. Крейдлина, Н. Д. Арутюновой, философский взгляд на проблему представляют Михаил Эпштейн в исследовании «Философия тела» (2006), исследователи коллективного сборника «Тело в культуре» (2005) и авторы материалов к словарю «Телесный код русской культуры» (2007). Непосредственно к Достоевскому обращаются философы Игорь Евлампиев в труде «Антропология Достоевского» (1997), Михаил Ямпольский в книге «Демон и лабиринт» (1996), а также философ-антрополог Валерий По-

¹¹ Белобровцева И. З. Мимика и жест у Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. № 3. С. 195–196, 199.

дорога в работе «Человек без кожи (материалы к исследованию Достоевского)» (1995). И если первые упоминают о языке тела у Достоевского в основном в контексте оспаривания литературоведческой концепции Бахтина, то В. Подорога наиболее полно и объемно затрагивает заявленную тему в мировидении писателя, также с философской точки зрения. Ученый демонстрирует массу интересных наблюдений и глубоких мыслей, однако с некоторыми из них согласиться сложно. Так, например, Подорога заявляет, что «Достоевский проявляет поразительное равнодушие к телесной оформленности не только своих персонажей, но и ландшафтов, интерьеров, вещей, лиц, фигур <...>. Персонажи Достоевского не обнаруживают телесно-пространственной устойчивости, являются чисто декоративными знаками в повествовании <...>. Это странные нарративные существа, одухотворенные идеей, чистые декорации, лишённые плоти и вещного окружения, мир тусклых и невзрачных декораций».¹² В этом же исследовании он, противореча предыдущему высказыванию, отмечает, что «мощь телесной реальности у Достоевского настолько велика, что она деформирует сам язык, причем настолько, что он открывает в себе ее присутствие почти в каждое мгновение рассказа».¹³ Однако вряд ли можно считать правомерным его мнение о том, что «с помощью невербальной семиотики нельзя реконструировать пространственные образы персонажей» и что «в мире Достоевского отдельное тело не имеет собственного психологически мотивированного жеста».¹⁴ В действительности художественный мир Достоевского дает совершенно иные образцы, что уже было отмечено в свое время другими исследователями.

¹² Подорога В. Человек без кожи (материалы к исследованию Достоевского) // Социальная философия и философская антропология: Труды и исследования. М., 1995. С. 216, 218.

¹³ Там же. С. 221.

¹⁴ Там же. С. 229.