

УДК 82

С.Б.Пухачев

**КИНЕСИТИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ НАД РОМАНОМ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»***Гуманитарный институт НовГУ*

The article is devoted to the main kinesthetic characteristics used by F.M. Dostoevsky in «Prestuplenie i Nakazanie», the leading gesture motives, realized in different personages, are analyzed. Central attention is paid to kinesthetic features of the image of Raskolnikov.

Проблема невербальной коммуникации имеет значительную историю. На эмпирическом уровне к ней обращались еще античные ораторы, различные физиогномические школы средневековья и т.п. В XIX в. благодаря трудам И.К.Лафатера, Г.К.Лихтенберга, Ч.Белла, Р.Бирдвистела, Ч.Дарвина она разрешалась на качественно новом уровне. В наше время, в рамках невербальной семиотики, продолжается поиск единого семантического языка описания (метаязыка) и общепринятого толкования эмпирического материала. В последние годы появились фундаментальные исследования и на русском языке [1,2].

В рамках таких относительно недавно появившихся научных дисциплин, как кинесика (изучение

жестовых движений), гаптика (изучение тактильных коммуникаций), окулесика (изучение «языка взглядов»), накоплен уже значительный материал и сделаны определенные обобщения. Однако предметом кинеситических наблюдений были и остаются реальные коммуникативные процессы, происходящие между реальными людьми. Жестика литературных героев интересует исследователей лишь постольку, поскольку она может иллюстрировать эти процессы. С другой стороны, филологи, сталкиваясь с проблемой «телесности» в литературном произведении, обращают внимание на то, что бросается в глаза — символические жесты [3], или жесты странные, противоречивые, невольные, неожиданные, незавершенные [4]. Определенным про-

рывом можно считать сборник «Тело в русской культуре» (М., 2005), но и в нем практически отсутствует анализ телесного поведения отдельно взятого литературного персонажа или героев одного произведения (исключение составляет статья Л.Брубецкой «Образ тела в «Путешествии в Арзрум» А.С.Пушкина»).

Мы предлагаем дополнить указанные подходы попыткой максимально полного анализа всего комплекса жестов и движений литературных героев (относя сюда любые изменения положения тела или его частей, изменения немануального комплекса — взгляда, выражения лица, его покраснение/побледнение и т.п., а также изучение паралингвистических характеристик, т.е. тембра, интонации, высоты тона и проч.). Заметим, что даже в случае такой тотальной фиксации картины жестового поведения они будут разительно отличаться от реальных людей. Писатель не в состоянии описать всю последовательность жестового поведения и передать на бумаге все богатство мимики живого человека. Замедленные съемки процесса невербальной коммуникации показывают, что несмотря на ограниченное количество кино (термин кинесики, означающий микродвижение, не разлагаемое более на части) их разнообразные сочетания так многочисленны, что описать их не представляется возможным. Между тем именно они и только визуально воздействуют на подсознание участников коммуникации и во многом определяют ее ход. С другой стороны, в реальной жизни мы можем совершать движения, не имеющие коммуникативного значения, физиологически или ситуационно обусловленные. В литературном произведении такие движения, по определению, сводятся к минимуму. «Цена» движения возрастает. Самые, казалось бы, естественные жесты, с необходимостью вытекающие из предлагаемых обстоятельств, могут, тем не менее, нести дополнительный смысл, «участвовать» в характеристике персонажа.

Конечно, герой может просто войти в комнату. Но если он вбежал, или просунул голову в дверь, или, как пишет Ираклий Андронников в одном из своих рассказов, «как-то странно впал в комнату», — это уже психологическая характеристика героя, ситуации и т. д. Обилие жестов, не несущих информации, т. е., по нашему определению, «бытовых» или «ситуативных», свидетельствует о невнимании писателя к этому очень важному элементу изобразительной системы. Обилие жестовых фразеологизмов («согнуться в три погибели», «смотреть свысока», «носить на руках» и т. п.) ограничивает реальную телесность литературных героев, «смазывает» их возможную кинеситическую уникальность. Отрицательно сказывается и лексическая повторяемость, особенно таких «сильных» выражений, как, скажем, «скрежет зубов» или «сверкание глазами». Заметим сразу, что у Достоевского есть повторяющиеся кинеситические характеристики (в том числе и «смертельная бледность», и «глаза, мечущие молнии»), но никогда это не идет во вред художественности произведения.

Фиксация всех без исключения жестов того или иного персонажа позволяет определить доминантную линию в его телесном поведении, иногда, быть может, и не предусмотренную писателем. К

примеру, на протяжении романа «Преступление и наказание» Достоевский 53 раза, т. е. необыкновенно часто (средняя частотность употребления этого глагола по отношению к другим героям 8-10 раз) определяет состояние Раскольникова словами «дрожит» или «вздрагнул». Такая концентрация могла возникнуть и случайно, но следуя правде характера, писатель не мог обойтись без этого определения. И в результате вопрос «Тварь ли я дрожащая?» получает ответ уже и на физиологическом уровне.

Статистический подсчет позволяет определить уникальные жесты для того или иного персонажа. Например, Лебедев из «Идиота» краснеет единственный раз в романе. Это происходит тогда, когда племянник уличает его в ночных молитвах за графиню Дюбарри. То, что плут-чиновник способен, как Проконий-праведный за неведомых плавающих, молиться за несчастную казненную, да еще и краснеть, заставляет по-иному взглянуть на его глубоко упрятанные нравственные основания.

Представляемые в комплексе жестовые характеристики литературных героев позволяют проследить, так сказать, партитуру кинеситического поведения, определить взаимодействие «телесности» героев одного романа, отражение ее в других романах того же автора или даже в произведениях других авторов. Скажем, самым частотным жестом Стебелькова из «Подростка» является поднятый вверх палец. Известны слова Достоевского из записной тетради 1876 — 1877 гг.: «В поэзии нужна страсть, нужна *ваша идея*, и непременно указующий перст, страстно поднятый» [5]. У Стебелькова, однако, это жест привлечения внимания, в нем можно усмотреть подчеркивание многозначительности или ложную многозначительность. Кроме того, демонстрация пальца — вариант не совсем приличного жеста «тыканья», обращенного к другому человеку. Только здесь «тыканье» обращено в пространство, к небесам, если угодно, ко Всевышнему. Подросток сначала запрещает Стебелькову поднимать палец, потом «заражается» и сам начинает жестикулировать подобным образом, и его уже передразнивает сестра.

Цель настоящей статьи — выявить кинеситические характеристики, используемые Достоевским в романе «Преступление и наказание». На наш взгляд, в нем можно обнаружить несколько ведущих жестовых мотивов, последовательно реализуемых в разных персонажах. Один из них — мотив телесной тяжести и борьбы с нею. На нем мы и остановимся.

С первых же страниц бросается в глаза обилие пьяных. Так или иначе Достоевский обращает внимание на десятерых. Кроме того, отмечаются «пьяные, поминутно попадавшие, несмотря на буднее время» [6], и ватага пьяных, которые появляются в кабаке во время разговора Раскольникова с Мармеладовым. Одного пьяного «неизвестно почему и куда провозили... в огромной телеге, запряженной огромною ломовою лошадию» (7). По отдельности жестовое поведение пьяных никак не маркируется, но концентрируется в фигуре толстого и огромного человека, в сибирке и с седой бородой, который вдруг начинал «прищелкивать пальцами, расставив руки врозь, и

подпрыгивать верхнюю часть корпуса, не вставая с лавки» (11). Все это происходит уже «внизу», в кабаке, на дне городской жизни. Хозяин «дна» — хозяин заведения. Он, как и Раскольников, *спускается* в главную комнату по лестнице из каких-то других помещений.

В поле этого пьяного «тяготения» находится и девушка на бульваре: «...дойдя до скамьи, она так и повалилась на нее, в угол» (40), и мужик «с хитро смеющейся харей», который после недолгих переговоров с «принцессами» «кувыркнулся вниз» (123), и, наконец, весь народ из первого сна Раскольникова, набившийся в тяжелую телегу, которую не в силах сдвинуть с места бедная лошададка.

Борьба с пьяной тяжестью очевидна и в поведении Семена Захаровича Мармеладова. Он «подпирает руками голову», «склоняет на стол голову», встает и «опускается», «восклоняется опять». Однако второе и последнее появление Мармеладова в романе, как известно, начинается с *троекратного* предупреждения, *падения* (по словам кучера, «пьяный свечки не поставит») — его «раздавленного захватило в колесо и тащило, вертя...». Последние движения Мармеладова: указательный жест на босые ноги Поли, безуспешные попытки просить прощения у Катерины Ивановны, прерванные ею, наконец, усилия «приподняться», все же произнесенные слова с просьбой о прощении у Сони, потеря опоры, *падение* «прямо лицом наземь» и смерть в объятиях дочери (136-145).

По Достоевскому, тяжесть бывает не только пьяной. Телесным отягощением страдает, например, доктор Зосимов. Садясь, он тотчас «разваливается по возможности» (103), «медленно шевелится» (111), есть и такая, на наш взгляд, чрезвычайно точная характеристика: «зевнул, причем как-то необыкновенно много раскрыв свой рот и необыкновенно долго держал его в таком положении. Потом медленно потащился в свой жилетный карман, вынул огромнейшие выпуклые глухие золотые часы, раскрыл, посмотрел и так же медленно и лениво потащился опять их укладывать» (111-112). Перед нами — модификация тяжести и косности, принципиально не отличающихся от тяжести пьяного человека. Другой персонаж — Лужин. Несмотря на то, что его движения отличаются определенной энергией (во всяком случае, самое частотное из них — «протискивается»), при известных обстоятельствах и он превращается в «мешок с мукой» (227).

Наиболее сложно с кинеситической точки зрения тема телесной тяжести решена в образе Раскольникова. Во всяком случае, совокупность его жестового поведения позволяет говорить о том, что телесность («натура») приобретает иные качества, те, о которых говорит Порфирий Петрович: «Он-то, положим, и солжет, то есть человек-то-с, *частный-то случай-с*... тут бы, кажется, и триумф, и наслаждайся... а он — хлоп!.. и упадет в обморок. <...> Солгал-то он бесподобно, а на натуру-то и не сумел рассчитать» (263). Т.е. такую сопротивляющуюся «теории», живущую по своим законам натуру, не принимающую убийства, когда, по словам того же Порфирия, «на преступление-то словно не своими ногами пришел» (348). Но тело не

только мешает, оно и помогает с определенного момента — с той самой секунды, когда Раскольников в первый раз опустил топор («кровь освежает»). Впрочем, сказать, что Раскольникова переродил этот удар, нельзя. Все уже существовало в нем, как и во всяком человеке (и это капитальная мысль Достоевского), в потенции. Он, например, сразу почувствовал отвращение к старухе, «еще ничего не зная о ней». Из его размышлений накануне убийства можно сделать противоположные выводы. Как будто отказавшись от замысла, Раскольников спускается в распивочную «по лестнице *вниз*, в подвальный этаж» (курсив наш. — С.П.). Он спросил пива и «с жадностью выпил первый стакан. Тотчас же всё отлегло, и мысли его прояснели. Всё это вздор, — сказал он с надеждой, — и нечем тут было смущаться! Просто физическое расстройство! Один какой-нибудь стакан пива, кусок сухаря, — и вот, в один миг, крепнет ум, яснее мысль, твердеют намерения! Тьфу, какое всё это ничтожество!..» (10-11). Так и не понято, решил он или нет. Тело, избавленное от «физического расстройства», помогает или мешает преступлению? «Восклоняясь» после сна, Раскольников еще думает, что «не вытерпит», но идея уничтожения зловредного существа неопровержима, «риторика отточена», да тут еще «дьявол подвертел» (как скажет генерал Иволгин в «Идиоте») с мещанами, с топором, с особым образом сложившимся пространством...

Когда Раскольников оказался у дверей Алены Ивановны, тело начало сопротивляться, вернее только сердце, «как нарочно, стучало сильнее, сильнее, сильнее...». Но уже проснулось нечто похожее на звериный инстинкт. Все остальное исчезло — «он понять не мог, откуда он взял столько хитрости, тем более что ум его как бы померкал мгновениями, а тела своего он почти и не чувствовал *на себе*» (курсив наш. — С.П.)» (61). После удара «родилась в нем сила». «Он был в полном уме, затмений и головокружений уже не было, но руки всё еще дрожали» (63). Раскольникову удастся выскользнуть — «инстинкт помогал» (67). В последующих эпизодах Достоевский выводит своего героя за пределы человеческого сообщества: «Одно новое, непреодолимое ощущение овладевало им всё более и более почти с каждой минутой: это было какое-то бесконечное, почти физическое отвращение ко всему встречавшемуся и окружающему, упорное, злобное, ненавистное. Ему гадки были все встречные, — гадки были их лица, походка, движения» (87) (позднее он в какой-то момент так же «физически» будет ненавидеть мать и сестру) — и маркирует его поведение как повадки зверя: «укусил бы», «защелкал зубами», «дрожа как загнанная лошадь» и т. п. Р.Г.Назирова трактует мотив «кружения» Раскольникова по городу как способ философской медитации и одновременно поиски контактов с миром [7]. Но в этом «кружении» иногда не помня себя проступает оттенок типично звериного поведения (Собачьего? Напомним, что пробегающая собака присутствует в сцене гибели Свидригайлова, а *прибитая* скалкой собака предшествует коленопреклонению Раскольникова). Как и мотив «лежания» («на-

лежал себе теорию»), самый частотный в этой части романа, характерен для животных, экономящих силы (по наблюдениям биологов, до 80% времени животные лежат). Причем Раскольников не просто ложится или лежит, а часто падает, встает, снова «валится ничком», отворачивается к стене, забивается в угол.

В высшей степени характерен эпизод с попыткой Раскольникова покаяться на площади. Фоном для этой сцены вновь служит пьяный человек, который пытается плясать, но все время валится на сторону. Над ним хохочет Раскольников, но именно он буквально соседствует со словами Сони о необходимости поклониться народу и поцеловать землю и предвещает падение самого главного героя. «Через минуту он уже забыл о нем (о пьяном. — С.П.), даже не видел его, хоть и смотрел на него. Он отошел наконец, даже не помня, где он находится; но когда дошел до середины площади, с ним вдруг произошло одно движение, одно ощущение овладело им сразу, захватило его всего — *с телом и мыслию* (курсив наш. — С.П.). <...> Всё разом в нем размягчилось, и хлынули слезы. Как стоял, так и упал он на землю...» (405). Несмотря на очевидное появление «цельного, нового, полного ощущения» мы не случайно говорим о коленопреклонении Раскольникова как о падении. Он сначала упал на землю, а потом встал на колени, поклонился и «поцеловал эту грязную землю». Но тот народ, которому, по словам Сони, и должен был поклониться Раскольников, по-разному оценил его действия:

«Раздался смех.

— Это он в Иерусалим идет, братцы, с детьми, с родиной прощается, всему миру поклоняется, столичный город Санкт-Петербург и его грунт лобызает, — прибавил какой-то пьяненький из мещан.

— Парнишка еще молодой! — вернул третий.

— Из благородных! — заметил кто-то солидным голосом.

— Ноне их не разберешь, кто благородный, кто нет» (405). Эти отклики и разговоры удержали Раскольникова от последнего покаяния (окружающие верно подметили: он сам еще твердо не определился, непонятно, кто он, откуда и куда собирается идти): «...слова «я убил», может быть, готовившиеся слететь у него с языка, замерли в нем». Тем более, что среди откликов из толпы было и такое: «Ишь нахлестался!».

Раскольников, действительно, с сектантским изуверством измучил себя и нравственно и физически, но это «нахлестался» отсылает нас и к другому эпизоду [8]. После ссоры с Разумихиным, на Николаевском мосту, его «плотно хлестнул кнутом по спине кучер одной коляски». «И за дело!» — кричали кругом. — «Известно, пьяным представится да нарочно и лезет под колеса; а мы за него отвечаем!» (89). Именно такой смертью, очень похожей на самоубийство, погиб Мармеладов. Его *трижды* криком предупреждал

кучер. Раскольникову тоже «три или четыре» раза кричал кучер, а когда это не возымело действия, кнутом прогнал его с середины дороги. Физическое насилие (пускай и с благой целью) избавляет Раскольникова от физической же смерти. В финальной сцене его покаяние, совершенное под ударами, если можно так выразиться, «нравственного кнута» со стороны Сони, не окончательно, даже после коленопреклонения (его падение действительно — лишь трансформация падения пьяного, пляшущего человека, и окружающие правы — пока он целует только грунт, а не землю). До истинного перерождения еще далеко, и оно, по Достоевскому, не может совершиться при помощи насилия любого рода.

Что же направит Раскольникова на путь нравственного возрождения?

После коленопреклонения на площади Раскольников идет в контору к Пороху, но возвращается, все-таки не найдя в себе силы признаться. Соня встретила его «бледная, вся помертвевшая». «Что-то больное и измученное выразилось в лице ее, что-то отчаянное». И она делает жест самый наивный и простодушный, самый женский, даже бабий, и детский и одновременно молитвенный — «она всплеснула руками» (409). Именно этот жест остановил Раскольникова, он вернулся и сделал признание.

Но это его признание — только начало. Несмотря на то, что в финальной сцене романа перед Раскольниковым открывается широкая панорама (образ открытого пространства редко встречается в творчестве писателя) библейского мира с «авраамовыми стадами», а Соня своим последним движением «приветливо и радостно улыбнулась ему, но, по обыкновению, робко протянула ему свою руку» (421), Евангелие рядом с ним все еще закрыто, а положение тела такое же, как очень часто в начале романа, — «лежит». Достоевский как бы возвращает его в некую исходную точку, отодвигая момент исцеления, к которому ведет трудный и длительный процесс.

1. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика. М., 2002. 577 с.
2. Григорьева С.А., Григорьев Н.В., Крейдлин Г.Е. Словарь языка русских жестов. М.; Вена, 2001. 254 с.
3. См.: Назиров Р.Г. Жесты милосердия в романах Достоевского // *Studia S.Russia* VI. Budapest, 1983. С.243-252.
4. См.: Белобровцева И.З. Мимика и жест у Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т.3. Л., 1978. С.195-204.
5. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972 — 1990. Т.24. С.308.
6. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т.6. С.6. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
7. Назиров Р.Г. Семантика движения в романах Достоевского // *Литература в движении эпох*. М., 2002. С.74.
8. Отметим дистанцию между «Ишь нарезался!» (крикнул Раскольникову кто-то, когда он вышел на улицу после убийства) и «Ишь нахлестался!» в конце романа.