

NIKOL SEKULICH

Rosyjska Akademia Sztuki Teatralnej w Moskwie, Rosja

nikol.sekulich@tele2.it

Пластическая выразительность героев Федора Достоевского (по романам *Преступление и наказание* и *Идиот*)

Редко можно встретить произведения, в которых существовало бы столь подробное описание деталей, каждая из которых скрупулезно выверена, и оттого все они имеют особый смысл, иногда возведенный в ранг символа. Все эти подробные описания не просто комментарий, — из них порой соткана та психологическая подоплека, которая движет героями. Авторский текст в романах Федора Достоевского так плотно переплетается с сюжетом, предвосхищая поступки героев, что совершенно «очевидна тенденция превращения авторского повествования в расширенную ремарку»¹. Он несет сразу несколько функций — это портретирование героев, включающее в себя не только отображение внешних данных и костюмов, но также жестов и мимики. Телесно-пластическая выразительность превращается в особый вариант общения. Объемность и достоверность портретирования героев возрастает за счет этих описаний. В целом же, внешние речевые характеристики героев, заложенные в романах, даны по, если можно так выразиться, определенной схеме. Так, например, законченные портреты некоторых героев упоминаются только один раз, далее в тексте существуют лишь мелкие незначительные упоминания, ведь если герой «стабилен», описывать его вторично просто ни к чему. Степень духовного падения или морального роста также подчас отображены через пластику тела и мимику лица. Создавая атмосферу произведения, Достоевский обрисовывает внешность не только основных персонажей, но и второстепенных. Речевые характеристики «жестов» носят все оттенки — от нерешительных до отчаянных; князь Мышкин, например, говорит о себе, что он «не имеет

¹ Б.Н. Любимов, *О сценичности произведений Достоевского*, Москва 1981, с. 32.

жеста», т.е. робок. В речевой же характеристике Авдотьи Раскольниковой, напротив, указано, что она «сильная, самоуверенная, что выражалось во всяком жесте ее».

Замечательны портреты Раскольникова, которые даются в авторском тексте так часто, что уже почти переходят из категории авторской ремарки в категорию режиссерского комментария. «Нарочитые театрализованные изменения в мимике лица и голосе, в интонации создают маску, т.е. условный заведомо построенный образ»².

В самом начале повествования Достоевский дает портрет Раскольникова, причем не просто рисует его внешность, а отображает малейшие нюансы его мимики:

Чувство глубочайшего омерзения мелькнуло на миг в тонких чертах молодого человека. [...] Но скоро он впал как бы в глубокую задумчивость, даже, вернее сказать, как бы в какое-то забытье, и пошел, уже не замечая окружающего, да и не желая этого замечать. Изредка только бормотал он что-то про себя от своей привычки к монологам, в которой он сейчас сам себе признался³.

Но по мере укоренения «фантастической идеи» в голове Раскольникова лицо его меняется — это уже совсем не тот человек, который предстал на первых страницах. Лицо «было бледно, искривлено судорогой, и тяжелая, желчная, злая улыбка змеилась по его губам»⁴. Душевная борьба Раскольникова все время отражается в его внешности, манере себя вести. Он подобен портрету Дориана Грея, который становится все более уродливым и отталкивающим по мере накопления грехов, которые берет на душу его хозяин, с той только разницей, что здесь эти грехи накладывают отпечаток не на портрет, а на лицо его. С помощью описания такой выразительной мимики, автор ежеминутно подчеркивает борьбу героя с темными сторонами его сути:

Он был бледен, глаза его горели, изнеможение было во всех его членах...⁵

Во время разговора Раскольникова с Заметовым в трактире он в такой аффектации, что это заставляет Заметова усомниться в его нормальности:

Неподвижное и серьезное лицо Раскольникова преобразилось в одно мгновение, и вдруг он залился опять тем же нервным хохотом, как давеча, как будто сам совершенно не в силах был сдерживать себя... После внезапного, припадочного взрыва смеха Раскольников стал вдруг задумчив и грустен⁶.

² С.М. Соловьев, *Изобразительные средства в творчестве Достоевского*, Москва 1979, с. 81.

³ Ф.М. Достоевский, *Преступление и наказание*, [в:] его же, *Полное собрание сочинений в 30 т.*, т. 6, Ленинград 1973, с. 6.

⁴ Там же, с. 35.

⁵ Там же, с. 50.

⁶ Там же, с. 126.

Он вышел весь дрожа от какого-то дикого истерического ощущения, в котором между тем была часть нестерпимого наслаждения, — впрочем, мрачный, ужасно усталый. Лицо его было искривлено, как бы после какого-то припадка⁷.

После того, как мещанин обвиняет Раскольникова в убийстве, автором приводится ожесточенный внутренний монолог-диалог Родиона с самой собой, при этом рисуется такой его портрет:

Волосы его были смочены потом, вздрагивающие губы запеклись, неподвижный взгляд был устремлен в потолок⁸.

Чем больше времени проходит со дня преступления, тем более ожесточается Раскольников, в лице его все меньше человеческого, оно становится похоже на гипсовую маску, и, пожалуй, если бы не Соня, посланная ему провидением и его «надежда самая несуществимая», как Достоевский называет ее в черновых заметках к роману, он так бы и не решился на признание, хотя Порфирий и загнал его в угол.

Вот каким окончательно омертвевшим изображено его лицо в момент признания:

Раскольников с побледневшими губами, с неподвижным взглядом приблизился к нему [Илье Петровичу — N.S.], подошел к самому столу, уперся в него рукой, хотел что-то сказать, но не мог; слышались лишь какие-то бессвязные звуки⁹.

Внешность героев задается или авторским комментарием, или от лица персонажей, иногда эти точки зрения совпадают, иногда нет. Когда Раскольников приходит к Мармеладову и воочию видит Катерину Ивановну, ее внешность ненамного разнится с тем, что рассказал о ней Семен Захарович:

Она ходила взад и вперед по своей небольшой комнате, сжав руки на груди, с запекшимися губами и неровно, прерывисто дышала. Глаза ее блестели как в лихорадке, но взгляд был резок и неподвижен, и болезненное впечатление производило это чахоточное взволнованное лицо при последнем освещении догоравшего огарка, трепетавшего на лице ее¹⁰.

Характерно, что герои, доведенные до самого предела — Мармеладов, Катерина Ивановна, — внешне практически не меняются с того самого момента, как первый раз их внешность была описана.

В сцене первого посещения Раскольникова Соней Достоевский дает двумерный портрет Сони через восприятие автора и восприятие Раскольникова:

Вчера видел он ее в первый раз, но в такую минуту, при такой обстановке и в таком костюме, что в памяти его отразился образ совсем другого лица. Теперь это была

⁷ Там же, с. 129.

⁸ Там же, с. 212.

⁹ Там же, с. 409.

¹⁰ Там же, с. 22.

скромно и даже бедно одетая девушка, только в руках был, по-вчерашнему, зонтик. Увидев неожиданно полную комнату людей, она не то что сконфузилась, но совсем потерялась, оробела, как маленький ребенок, и даже сделала было движение уйти назад¹¹.

Когда же в другом эпизоде Раскольников намеренно провоцирует ее и, шутя, походя, задевает то, что ей особенно дорого, а дороже Бога и семьи у нее нет ничего, она отчаянно бросается на защиту своих сокровенных ценностей, так отчаянно, что Раскольников про себя называет ее юродивой:

Соня проговорила это точно в отчаянии, волнуясь и страдая и ломая руки. Бледные щеки ее опять вспыхнули, в глазах выразилась мука. Видно было, что в ней ужасно много затронули, что ей ужасно хотелось что-то выразить, сказать, заступиться. Какое-то ненасытимое сострадание, если можно так выразиться, изобразилось вдруг во всех чертах лица ее. Взволновалась и раздражилась Соня, точь-в-точь, как если бы рассердилась канарейка или какая другая маленькая птичка¹².

С невыразимым укором взглянула она на него, хотела было что-то сказать, но ничего не могла выговорить и только вдруг горько-горько зарыдала, закрыв руками лицо¹³.

Объемность и достоверность портретирования героев возрастает за счет описания их мимики и жестов и усугубляется комментарием автора:

— Ох, нет, нет, нет! — и Соня бессознательным жестом схватила его за обе руки, как бы упрашивая, чтобы нет¹⁴.

— Ох, уж, не знаю! — вскрикнула Соня почти в отчаянии и схватилась за голову. Видно было, что эта мысль уже много-много раз в ней самой мелькала, и он только испугнул эту мысль¹⁵.

— Ох, нет!... Бог этого не допустит! — вырвалось наконец из стесненной груди у Сони. Она слушала с мольбой смотря на него и складывая в немой просьбе руки, точно от него все и зависело¹⁶.

— Нет! Нет! Не может быть, нет! — как отчаянная, громко вскрикнула Соня, как будто ее вдруг ножом ранили¹⁷.

Он все ходил взад и вперед, молча и не взглядывая на нее; глаза его сверкали. Он взял ее обеими руками за плечи и прямо посмотрел в ее плачущее лицо. Взгляд его был сухой, воспаленный, острый, губы его сильно вздрагивали... Вдруг он весь быстро наклонился и, припав к полу, поцеловал ее ногу. Соня в ужасе от него отшатнулась, как от сумасшедшего. И действительно он смотрел как сумасшедший¹⁸.

¹¹ Там же, с. 181.

¹² Там же, с. 243.

¹³ Там же, с. 246.

¹⁴ Там же, с. 245.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же, с. 246.

¹⁸ Там же.

В сцене чтения Евангелия Достоевский не только открывает духовный мир Сони, в ней еще обнаруживается дружба Сони и Лизаветы. «Падшая» Соня, сестра убиенной «во Христе», с упоением читает убийце строки из святой книги в надежде обратиться его к вере. Оттого, что понимает она, без Бога в сердце жить нельзя:

«Он тоже уверует, да, да! Сейчас же, сейчас же», — мечталось ей, и она дрожала от радостного ожидания¹⁹.

Достоевский приводит таких разных Соню и Родиона к почти телепатическому уровню общения, когда важны не слова, и даже не тон, которым они сказаны, а заложенный в них подтекст, когда слово заменяет жест, мимика, взгляд, что особенно подчеркивается авторским текстом в мгновение перед арестом:

Тут на дворе, недалеко от выхода, стояла бледная, вся помертвевшая, Соня и дико, дико на него посмотрела. Он остановился перед нею. Что-то больное и измученное выразилось в лице ее, что-то отчаянное. Она всплеснула руками. Безобразная, потерянная улыбка выдавилась на его устах. Он постоял, усмехнулся и поворотил наверх, опять в контору²⁰.

Роль Лизаветы в романе совсем особенная, изначально она совсем иллюстративна, ведь если не считать небольшого диалога с мещанином и его женой, Лизавета в романе больше не произносит ни одного слова. Её натура раскрывается через почти пантомиму.

Увидев его выбежавшего, она задрожала как лист, мелкой дрожью, и по всему лицу её побежали судороги; приподняв руку, раскрыла было рот, но все-таки не вскрикнула и медленно, задом, стала отодвигаться от него в угол, пристально, в упор, смотря на него, но все не крича, точно ей воздуху не доставало, чтобы крикнуть. Он бросился на нее с топором: губы ее перекосилились так жалобно, как у очень маленьких детей, когда они начинают чего-нибудь пугаться, пристально смотрят на пугающий их предмет и собираются закричать. И до того эта несчастная Лизавета была проста, забита и напугана раз и навсегда, что даже руки не подняла защитить себе лицо, хотя это был самый необходимо-естественный жест в эту минуту, потому что топор был прямо поднят над ее лицом. Она только чуть-чуть приподняла свою свободную левую руку, далеко не до лица, и медленно протянула ее к нему вперед, как бы отстраняя его²¹.

Пожалуй, ни в одной из сцен романа жест так точно не обрисовывает характера, как в описании убийства Лизаветы. В этом небольшом по объему авторском комментарии одним росчерком дано все: внешность Лизаветы, её характер, атмосфера и непосредственное действие.

Особое место занимают в романе образы Авдотьи Романовны — сестры Родиона и его матери — Пульхерии Александровны. Упоминания о том,

¹⁹ Там же, с. 251.

²⁰ Там же, с. 409.

²¹ Там же, с. 65

что Дуня и Родион похожи, встречаются несколько раз и не случайно, если Раскольников с течением хода романа становится совершенно иным человеком, то Дуня, как личность, остается верна себе с начала и до конца:

Авдотья Романовна была замечательно хороша собою — высокая, удивительно стройная, самоуверенная, что высказывалось во всяком жесте её и что, впрочем, несколько не отнимало у её движений мягкости и грациозности²².

Многие пережития романа, напрямую связанные с Раскольниковым, находят свое отражение в мимике Пульхерии Александровны. Это то надежда, то отчаяние, то радость, то слезы.

Сцена Раскольникова с Разумихиным, когда ни о чем неподозревающий, постоянный защитник Раскольникова от Порфирия, вдруг прозревает истину без слов, словно внезапный свет освещает ее, тоже соткана из ремарки Достоевского:

— Раз навсегда; никогда ни о чем меня не спрашивай. Нечего мне тебе отвечать... Не приходи ко мне. Может, я и приду сюда... Оставь меня, а их... не оставь. Понимаешь меня?

В коридоре было темно: они стояли возле лампы. С минуту они смотрели друг на друга молча. Разумихин всю жизнь помнил эту минуту. Горевший пристальный взгляд Раскольникова как будто усиливался с каждым мгновением, проникал его душу, сознание. Вдруг Разумихин вздрогнул. Что-то странное как-будто прошло между ними... Какая-то идея проскользнула, как-будто намек; что-то ужасное, безобразное вдруг понятое с обеих сторон... Разумихин побледнел как мертвец.

— Понимаешь теперь?... сказал вдруг Раскольников с болезненно искривившимся лицом²³.

В момент признания Раскольникова Соне в убийстве, признания словесного не происходит. Соня лишь каким-то внутренним, душевным взглядом прозревает истину. Она так чувствует его в этот момент, что необходимость в словах отпадает сама собой:

Прошла еще ужасная минута. Они все глядели друг на друга.

— Так не можешь угадать-то? Спросил он вдруг, с тем ощущением, как бы бросился с колокольни.

— Н-нет, — чуть слышно прошептала Соня.

— Погляди-ка хорошенько...

[...] бессильно с испугом, смотрела она на него несколько времени и вдруг, выставив вперед левую руку, слегка, чуть-чуть, уперлась ему пальцем в грудь и медленно стала подниматься с кровати, все более и более от него отстраняясь, все неподвижнее становился ее взгляд на него. Ужас ее вдруг сообщил и ему; точно такой же испуг показался и на его лице, точно так же и он стал смотреть на нее, и почти даже с тою же детской улыбкой.

— Угадала? — прошептал он наконец.

— Господи! — вырвался ужасный вопль из груди ее²⁴.

²² Там же, с. 157.

²³ Там же, с. 240.

²⁴ Там же, с. 315.

В романе существует несколько таких фрагментов и практически все они сотканы, подготовлены, осуществлены авторским комментарием.

Если в *Преступлении и наказании* отображения пластики и мимики персонажей с позиции автора и других героев носят описательный характер, и динамика их внутренняя, когда в самых движениях гораздо больше психологизма, чем призыва к действию, то в романе *Идиот* физический жест, движение, иногда даже изменение положения тела в пространстве могут привести к возникновению отношений в новом русле, спровоцировать скандал, и даже полностью переменить жизнь. Там «Поза отражает степень внимания или участия, статус по отношению к партнеру или степень симпатии к собеседнику»²⁵. Особенно это можно отнести к Льву Николаевичу Мышкину, самое появление которого уже вызывает симпатию, любопытство, или подозрение и настороженность, а иногда и скандализирует, в зависимости от того, с кем он общается. В нем есть невероятная, почти мистическая притягательность для всех, кого он встречает. В доме Епанчиных при знакомстве с князем

Генерал чуть-чуть было усмехнулся, но подумал и приостановился, потом еще подумал, прищурился, оглядел еще раз своего гостя с ног до головы, затем быстро указал ему на стул, сам сел несколько наискось и в нетерпеливом ожидании обернулся к князю²⁶.

Через описание движений генерала, в данном случае дается оценка признания им определенного социального равенства с князем. Он принимает его «как приличного человека». Когда же заподозрил князя в том, что он пришел просить «на бедность», генерал разясняет, что о «родственности» и «слова не может быть», князь «приподнялся, даже как-то весело рассмеявшись, несмотря на всю видимую затруднительность своих обстоятельств. Взгляд князя был до того ласков в эту минуту, а улыбка его до того без всякого оттенка хотя какого-нибудь затаенного неприязненного ощущения, что генерал вдруг остановился и как-то вдруг, другим образом посмотрел на своего гостя»²⁷. Вся перемена точки зрения совершилась в одно мгновение, т.е. мимика, взгляд, улыбка, движение, в данном случае совершенно поменяли решение его по отношению к князю на диаметрально противоположное. Епанчин до такой степени проникается доверием к князю, что вводит его в свой дом, рекомендует жене и дочерям, дает денег и определяет в семью к своему секретарю Гане Иволгину. Это ли не удивительно? Что человек, который только что «сам из вагона... приехал из Швейцарии»,

²⁵ М. Нэпп, Д. Холл, *Невербальное общение*, пер. с англ. З. Замчука и др., Москва 2004, с. 16.

²⁶ Ф.М. Достоевский, *Идиот*, [в:] его же, *Полное собрание сочинений в 30 т.*, т. 8, Ленинград 1973, с. 22.

²⁷ Там же, с. 23.

оказывается, по словам Гани, в «такой доверенности, через два часа после первого знакомства»²⁸.

То, что вызывает доверие и сочувствие в Иване Федоровиче не рождает ничего, кроме подозрительности в Гане.

«Тема личного пространства иногда затрагивается и при изучении дистанции в разговоре и того, как она изменяется в зависимости от пола собеседников, от взаимного статуса ролей, культурной ориентации»²⁹. Оскорбленный отказом Аглаи, и в ярости от того, что все его планы рушатся, он буквально врывается в личное пространство князя:

Ганя топнул ногой от нетерпения. Лицо его даже почернело от бешенства. Ответ? Ответ? — накинулся на него Ганя [...]. Он кривился, бледнел, пенился. Еще немного, и он, может быть, стал бы плевать, до того уж он был взбешен³⁰.

Затем, извинившись за свою несдержанность, он «даже покраснел», но злобу и зависть, которая «кукусила его в самое сердце», он затаил. В сцене приезда Настасьи Филипповны достаточно было, чтобы князь видя «столбняк [...], бледность и злокачественную перемену лица Гани [...], машинально ступил вперед и прошептал „выпейте воды и не глядите так” [...]»³¹. Проговорил это без всякого расчета, без всякого особенного умысла как «вся злоба Гани опрокинулась на князя: он схватил его за плечо и смотрел на него молча, мстительно и ненавистно. Произошло всеобщее волнение [...]. Но Ганя спохватился тотчас, почти в первую минуту своего движения и нервно захохотал»³². Т.е. успокоительная мягкость князя, его сопереживание, выраженное движением навстречу, производит обратный эффект. «Тема личного пространства иногда затрагивается и при изучении дистанции в разговоре, и того, как она изменяется в зависимости от пола собеседников, от взаимного статуса ролей, культурной ориентации»³³.

Перед вечером, на котором должна присутствовать княгиня Белоконская, Аглая наставляя князя, провоцирует его, как бы предрекая будущее:

Жаль, что Вы, кажется, умеете войти хорошо; где это вы научились? [...] Разбейте, по крайней мере, китайскую вазу в гостиной! Она дорого стоит, пожалуйста, разбейте [...]. Сделайте какой-нибудь жест, как всегда делаете, ударьте и разбейте. Сядьте нарочно подле³⁴.

И когда князь говорит, что постарается сесть намного дальше, она ерничает: «Стало быть, заранее боитесь, что будете большие жесты делать»³⁵.

²⁸ Там же, с. 74.

²⁹ М. Нэпп, Д. Холл, *Невербальное общение...*, с. 15–16.

³⁰ Ф.М. Достоевский, *Идиот...*, с. 73.

³¹ Там же, с. 88.

³² Там же.

³³ М. Нэпп, Д. Холл, *Невербальное общение...*, с. 15–16.

³⁴ Ф.М. Достоевский, *Идиот...*, с. 435.

³⁵ Там же, с. 436.

Аглаю пугает «убедительность телесного красноречия князя³⁶». На вечере князь говорит:

Я всегда боюсь моим смешным видом скомпрометировать мысли и главную идею. Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею³⁷.

В данном случае князь имеет в виду несопадение своих внутренних благородных побуждений с внешним, т.е. телесно-пластическим их выражением. Тут «Жест может быть предметом изучения с точки зрения выражения — как внешний знак, соответствующий тому или иному душевному состоянию»³⁸. Таким образом пластическая выразительность героев романа Достоевского несет в себе глубочайшую психологическую нагрузку. В них «своя собственная философия движений»³⁹.

Plastic expressivity of F.M. Dostoevsky's characters (in his novels *Crime and Punishment* and *The Idiot*)

Summary

The descriptions of bodies, and above all of mimicry and gesture in F.M. Dostoevsky's novels *Crime and Punishment* and *The Idiot* have a very big conceptual significance. Descriptions can often replace character's text, and author's remarks can describe character's personality more and better than their own words. Physical transmission of their psychology and sensations is one of the most peculiar Dostoevsky's literary techniques, a sign of his mastership.

Keywords: Dostoevsky, theatricality, corporeality, *Crime and Punishment*, *The Idiot*.

³⁶ С. Волконский, *Выразительный человек, сценическое воспитание жеста (по Дальсарту)*, Санкт-Петербург 1913, с. 40.

³⁷ Ф.М. Достоевский, *Идиот...*, с. 458.

³⁸ С. Волконский, *Выразительный человек...*, с. 61.

³⁹ Д. Гаевский, *Хореографические портреты*, Москва 2008, с. 390.