

УДК 821.161.1 "18"

А.Л. Ренанский
(Белорусский государственный
университет культуры и искусств,
Минск, Беларусь)

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ АКТОВ В РОМАНЕ Ф. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

В статье исследуются орудийно-операционные функции видения персонажей романа *Преступление и наказание*. Подробная фиксация визуальных актов позволяет писателю передать спонтанность и динамику их чувственных проявлений. При этом его письмо уподобляется своеобразной «стенографии чувств», вызывающей у читателя сильный психомиметический эффект.

Ключевые слова: Достоевский, смотреть, видеть, визуальный акт, визуальная коммуникация, стратегия визуально-коммуникативных актов персонажей, глаза, типология и семиотика органов зрения

Phenomenology of Visual Acts in F. Dostoevsky's Novel "Crime and Punishment" Alexandre Renanski

The article explores the operational functions of the vision of the characters in *Crime and Punishment*. Detailed fixation of visual acts allows the writer to convey the spontaneity and dynamics of their sensory manifestations. At the same time, his writing is likened to a kind of "stenography of feelings," which causes the reader to have a strong psychomimetic effect.

Key words: Dostoevsky, look, see, visual act, visual communication, strategy of visual-communicative acts of characters, eyes, typology and semiotics of organs of vision

Содержательность визуально-коммуникативных актов романа и разнообразие его оптического инструментария явственно проявляется уже на лексическом уровне: так, на 130 000 слов, составляющих текст романа, приходится 1516 визуальных классификаторов, т.е. более одного на каждую сотню слов или по четыре визуальных реалии на страницу текста. Контекстный анализ выявляет тонкую дифференциацию орудийно-операционных функций визуальных актов персонажей романа и стремление автора к индивидуализации их визуальной лексики.

Особенной выразительностью и многообразием в словаре писателя отличаются глаголы видения с их тонкой смысловой дифференцированностью, широкой лексико-семантической сочетаемостью и развитой внутренней структурой. Наблюдение за динамикой частотности визуальной лексики позволяет заключить, что это один из самых активных, семантически богатых и развивающихся пластов в языке Достоевского. Чтобы описать типологию визуальных актов в художественном тексте необходимо выявить наиболее характерные коммуникации и их типичные фреймы, определить действенную стратегию того или иного акта и

эффективность её тактических средств.

Наиболее очевидное подтверждение приоритета видения перед другими чувственными и даже ментальными актами у Достоевского обнаруживается в частотном словаре чуть ли не каждого романа, в том числе и *Преступления и наказания*. Рассмотрим основные перцептивные и ментальные глаголы – *слышать, чувствовать, смотреть, видеть, думать, понимать* – и сравним их частотные характеристики. Выборка, в которой представлены основные глагольные формы свидетельствует о явной доминации визуальных актов: *вижу* – 44 словоупотребления, *слышу* и *чувствую* – соответственно 2 и 6, *смотришь* и *видишь* – 9 и 12 словоупотреблений, *чувствуешь, думаешь* и *понимаешь* – соответственно 4, 5 и 5 случаев, 33 словоупотребления *смотрела* против 8-ми *слушала*, 11-ти – *понимала* и лишь 2-х словоупотреблений *чувствовала*.

Та же тенденция наблюдается среди глагольных форм множественного числа и среди глаголов неопределенной формы. В этой последней выборке 74 случая суммарного словоупотребления глаголов *смотреть, глядеть* и *видеть* превышают частотность даже такого ключевого глагола у Достоевского, как *говорить*. Не менее характерно и то, что такой универсальный концепт как *руки* всего лишь на 8 словоупотреблений превышает частотность лексемы *глаза*, чьи оперативные возможности и орудийные функции вроде бы ограниченнее. Остается допустить, что в картине мира Достоевского их аксиологические ранги столь же близки, как и частотные. Отметим и то, что среди слов, выделенных в романе курсивом и обладающих особой сюжетно-тематической значимостью (*студент, заклад, старуха-чиновница, топор* и т.п.) фигурирует и визуальная лексика: *глаза, видел, видевших, подмигивающих*. Так же отчетливо отмеченные закономерности проявляются и в других романах Достоевского.

На взгляд лингвиста подобные факты вполне ожидаемы и потому достаточно тривиальны. Известно, что среди значений, порожденных чувственным восприятием мира, наиболее развиты и тонко дифференцированы как раз понятийные эквиваленты зрительных впечатлений. Именно поэтому визуальное восприятие мира имеет определяющее значение в формировании языковой семантики.

Обширный пласт предикатной лексики, относящейся к визуально воспринимаемым свойствам мира можно обнаружить в языке многих русских писателей, однако лингвистические модели их видения весьма специфичны и отличаются не только особенностями словаря.

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 по *Мертвым душам*. По своему разнообразию и сложной, развитой внутренней структуре

словарь визуальной лексики Достоевского во многом сближается со словарем Гоголя. Но сопоставление конкордансов, изучение контекстов словоупотреблений выявляет существенную разницу и в психотехнике видения, и в общей эпистемической стратегии визуальных актов у Гоголя и Достоевского.

В *Мертвых душах*, прежде всего, привлекает внимание достаточно ограниченный состав субъектов видения – их 13. Это центральные персонажи поэмы и четыре фигуранта.

Объекты видения представлены вроде бы более широко – их 28, но половина из них относится к предметно-вещному миру: «жилаж Чичикова, собаки Поздрева, сабли, ружья, ассигнации и т.п. Все они манят и приковывают взор гоголевских геросв, вызывая у них пароксизмы страсти и приступы предметно-вещного вожделения. Из всей описи объектов лишь 13 являются одушевленными персонажами, причём, только четверо – 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).

Совсем иные закономерности открываются в романах 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 визуальных актов (их, соответственно, 76 и 105). 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 энергетике. Центр 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 кажется – 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*, если угодно, это азбука Брайля для зрячих – для тех, кто может смотреть, но еще не научился видеть. Мифологема всевидящего ока принимает в романе сколь угодно трагестированные образы – будь-то мешанин, Свидригайлов или даже муха. «Муха летала, она видела!» – так впервые открывается Раскольникову всевидимость его преступления.

Анализируя словарь любого писателя можно предположить, что характер познания действительности непосредственно зависит от языка, на котором мыслит познающий субъект, а потому признать, что и сам выбор языка связан с установкой на познание определенной сферы действительности.

Визуальная лексика и вся система визуальных актов у Достоевского свидетельствует о том, что нарративный дискурс в его творчестве испытывает существенную метаморфозу, всё более сближаясь с дискурсом визуальным: определяющим становится демонстрация душевно-духовных состояний. Поэтому описать диалог у Достоевского можно лишь осмыслив каждый его структурный уровень: вербальный, фонический, визуальный, мимически-жестовый и проксемический, а также их функциональные взаимодействия. К этому побуждает сама поэтика автора:

«Были в то время произнесены между ними такие слова [вербальный уровень – *А.П.*], произошли такие движения и жесты [мимически-жестовый и проксемический уровни – *А.П.*], обменялись они такими взглядами [визуальный уровень – *А.П.*], сказано было кой-что таким голосом [фонический уровень – *А.П.*] [...], что уж после этого не Миколке [...] было поколебать основу его убеждений» [1. С. 232].

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.П.*] устремил теперь на своего гостя» [1. С. 232].

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

Несколько слов о становлении такой писательской техники, которая начинает формироваться в поэтике натуральной школы, с её установкой на последовательную визуализацию письма. Особенность этого метода очень точно подметил Аполлон Григорьев:

«Манера натуральной школы состоит в описании частных, случайных подробностей действительности и в придаче всему случайному значения необходимого» [2. С. 294].

Вспоминая ту эпоху, Иван Панаев заметил:

«Как легко было тогда писать! Взял записную книжку, стал перед витриной и пиши! [...] наружность человека: лоб у него был белый и открытый, густые брови нависали над черными вдумчивыми глазами, нос... губы... волосы... И так далее. Или обстановка комнаты: посреди стоял стол, покрытый розовой скатертью с разводами, вокруг стола было расставлено пять-шесть стульев... Комод в углу... В другом углу... И так далее» [2. С. 216].

Это, конечно, пародия на метод натуральной школы, но пародия очень точная: при таком методе в сферу описания действительно попадало всё: автор описывал каждую вещь в комнате, каждую шпильку в голове своей героини и каждую подробность быта.

Пафос видения, вызывающий у героев Достоевского способность чуть ли не к ясновидению, имеет и другой безусловный источник – это *Св. Писание*, то есть воля Создателя, не единожды там изъясненная: «Возведи очи твои и посмотри вокруг» (Исайя 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 изречении из *Нагорной проповеди* зафиксирован посреднический и в некотором смысле промежуточный статус человеческих глаз. Вячеслав Крюков пишет об этом:

«Освещая «темницу души», они [глаза – *А.Р.*] «граничат» с духом и плотью, со светом и тьмой. «Пограничная» сущность глаза в полной мере претворяется в его двусмысленной роли как органа познания. Змей недаром оболыщает: «Вы вкусите их, и откроются глаза ваши, и вы будете как боги, **знающие** добро и зло» (Бытие, 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» (Бытие 4, 1).

Глаз в этой связи – орган в точном смысле эротический, отпоясанный 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 мой трясется, муки схватили меня» [3. С. 147].

Но это – взгляд ветхозаветный. Сравнивая его с позднейшим христианским взглядом, мы обнаруживаем одну переменную самого решительного свойства.

«Начнем с того, что учение Христа содержит в себе апологию *взора внутреннего*. Во *II Послании Коринфянам* апостол Павел прямо прогивопоставляет человека «внешнего» – «внутреннему». Удел первого – тление и смерть, второй же «со дня на день обновляется». Отсюда вытекает апостольское наставление «смотреть не на видимое, но на невидимое: ибо видимое временно, а невидимое вечно». Но христианское упование на дары внутреннего взора не будет оценено должным образом, если не соотнести его с другим открытием новозаветной мысли: открытием явленного лика Божия и, стало быть, возможностью напрямую лицезреть

сакральную реальность. Надо понять весь драматизм и всю глубину этого религиозного переворота. «Бога не видел никто никогда; Единородный Сын, сущий в недре Отчим, Он явил» (Ин 1, 18) [3. С. 148].

Теперь рассмотрим фрейм взгляда в самой специфической и наиболее действенной его форме «второй реплики». Как отмечала Нина Арутюнова, в феномене второй реплики «...сложилась семантика согласия, возражения и допущения, уличения, опровержения, оправдания, отказа. В нем обозначилась область вторичных предикатов, и прежде всего предикатов истинности оценки.

Вторые реплики сталкивают противоположные точки зрения, принадлежащие участникам диалога. Они же отработывают способы их совмещения и снятия противоречий» [4. С. 661].

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, впитаться, 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, выпуклые, 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-слова*. Такой взгляд приобретает особую 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:

« – Говори все, гадина! Говори все! Смердяков несколько не испугался. Он только с безумной ненавистью приковался к нему глазами. Иван опустил на стул, как бы что рассудив. Он злобно усмехнулся» [3. С.394].

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 (в категориях Достоевского *хищного типа* и *кроткой*).

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. При этом меняется структура диалога и его интенсивность: «— Помилуйте, Алёна Ивановна, знакомый ваш... Раскольников... вот заклад принес, что обещался намедни [...] Старуха взглянула было на заклад, но тотчас же уставилась глазами прямо в глаза пезваному 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» [1. С. 62].

Стоит обратить внимание и на разнообразие эпитетов к слову *глаза*: в романе фигурируют 37 определений, относящихся к глазам 14 персонажей. При всём разнообразии метафорических моделей в этом перечне обнаруживается определенная типология и семиотическая системность. Легко выявляются, в частности, интегрирующие семантические признаки с их характерной для Достоевского оппозиционностью. Вот основные признаки глаз романых персонажей:

- величина: *матенькие* – *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*.

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 романными 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 *глубокого* восходит к небесной сфере света и благодати. Небесным цветом отмечены глаза князя Мышкина и Сонечки Мармеладовой, Макара Ивановича и Кати (невесты Алексея Валковского), «искромётные» глаза «очаровательной блондинки» из рассказа «Маленький герой», «светлые, веселые и беззаботные глаза» Вельяминова.

Определённая типология просматривается и в распределении таких эпитетов, как *чёрные* и *тёмные*, семантика которых восходит к сферам inferнального и иррационального. Этим признаком отмечены такие персонажи, как Раскольников и Дуня, Лисе Хохлакова и Катерина Ивановна, кокетка мадемуазель Бланш и девочка из эротического кошмара Свидригайлова, Кириллов и Лизавета Николаевна, Версиков и Настасья Филипповна (это о её глазах сказано, что в них «предчувствовался какой-то таинственный мрак»), – 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 семиотических инверсий, к примеру, в образах Свидригайлова, Ставрогина и Валковского. В портрете Свидригайлова есть одна неожиданная подробность: глаза у него небесного цвета, что резко нарушает сложившуюся авторскую типологию. Однако более важными тут оказываются иные признаки: «они смотрели холодно», а их взгляд был «как-то слишком тяжел и неподвижен». Тяжесть и неподвижность выражает здесь духовную статику мертвого царства. Так семантика небесного цвета приобретает новое значение: не одухотворенного Космоса, но мертвящего Хаоса «пустого неба». Так же неожиданны глаза и в портрете Ставрогина: «светлые, что-то уж очень спокойные и ясные». Лица-маски в этих гротескных портретах моделируются в фольклорных образах, в которых неожиданно угадываются герои народного эпоса.

Характерные семантические соответствия обнаруживаются и в эпитетах, характеризующих глаза различных персонажей. Так, определение «неподвижные» глаза равно относится к Свидригайлову, Раскольникову и Катерине Ивановне: «воспаленный» взгляд – примета Раскольникова и Свидригайлова, «острый» – Раскольникова и Алёны Ивановны, «огненный» – Раскольникова, Рогожина и девочки из эротического видения Свидригайлова, «блестящие» глаза – у Алеши и старца Зосимы. При этом, 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 Версикова, – чрезвычайно редко бывает похож на себя».

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

Образ глаз во всех символических системах связан со способностью духовного видения. «Глаз не смог бы смотреть на солнце, если бы в каком-то смысле сам не был солнцем» – говорил Плотин, исходя из того, что солнечный свет является символом разума и духа, а процесс видения – это духовный акт, символизирующий понимание как духовное сближение или даже слияние с объектом видения. Глаза человека видят глаза Другого и в этих глазах душа созерцает самое себя. Логос и Бога.

Подробная фиксация визуальных актов персонажей была вызвана не только стремлением Достоевского передать спонтанность и динамику их чувственных проявлений, но и стремлением к максимальной скорости нисыма, приближающей его к свособразной «стенографии чувств» и вызывающей у читателя сильный психомиметический эффект.

Библиографический список

1. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 30-ти тт. Т. 6. Преступление и наказание. М., 1975.
2. История русской литературной критики в 2-х тт. Т. II. М., 1959.
3. Крюков В. М. Гоголя зрящее око // Вопросы философии, 1998, № 10.
4. Арутюнова Н. Д. Языки культуры. М., 2000.
5. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 30-ти тт. Т. 14. Братья Карамазовы. М., 1976.

Сведения об авторе:

Ренанский Александр Леонидович,
композитор, профессор кафедры
театрального творчества
Белорусского государственного
университета культуры и искусств
E-mail: renan@mail.ru

Alexander Renansky,
Composer, PhD, Professor, Department
of Theatrical Creativity, Belorussian
State University of Culture and Arts
E-mail: renan@mail.ru