

ства и всей вашей рогожинской жизни <...> как увидал его, так сейчас и подумалось: „Да ведь такой точно у него и должен быть дом!“» (8, 172).

«Организация»

О городских толках, в связи с убийством Шатова и поджогами, хроникер «Бесов» пишет: «... дело это еще не кончено. Теперь, три месяца спустя, общество наше отдохнуло, оправилось, отгулялось, имеет собственное мнение <...> „Организация-с!“ — говорят в клубе, подымая палец кверху» (10, 512).

Хроникер «Бесов» иронизирует над словом «организация», а меж тем это определение вполне соответствующее: подпольный студенческий кружок в Сельскохозяйственной академии в Петербурге, отчасти описанный в «Бесах», в котором участвовали нечаевцы, носил название — «Организация», и Достоевский об этом знал.

В подражание Офелии Шекспира и Лизе Карамзина

В «Братьях Карамазовых» мы читаем: «... знал же я одну девицу <...> которая <...> в бурную ночь бросилась с высокого берега, похожего на утес, в довольно глубокую реку и погибла в ней решительно от собственных капризов, единственно из-за того, чтобы походить на шекспировскую Офелию <...> что будь этот утес <...> не столь живописен и будь на его месте лишь прозаический, плоский берег, то самоубийства, может быть, не произошло бы вовсе. Факт этот истинный...» (14, 8).

«Факт этот истинный», — говорит Достоевский, а мы добавим — и типичный. Ведь еще в конце XVIII в., после появления «Бедной Лизы» Карамзина, ставшей очень популярной, эффектная смерть героини Карамзина соблазнила многих юных читателей, которые, возомнив себя сходными с ней, кончали с собой, бросаясь в пруды и реки. Их было столько, что в 1792 г. даже появилась эпиграмма:

Здесь бросилась в пруд Эрастава невеста.
Топитесь, девушки: в пруду довольно места.²⁵

Но для иронического рассказа об утонувшей девушке у Достоевского, помимо литературной традиции, были еще и личные, его самого касающиеся причины.

В «Дневнике» жены Федора Михайловича, Анны Григорьевны, имеется следующая запись, сделанная ею в 1867 г.:

«Мне представилось, что он <Федор Михайлович> меня разлюбил и, уверившись, что я такая дурная и капризная, нашел, что он слишком несчастлив и бросился в Шпрее... Когда я расска-

²⁵ Русская эпиграмма второй половины XVIII—начала XX в. Л., 1975, с. 186.

зала ему все мои страхи, он страшно смеялся и сказал, что надо иметь очень мало самолюбия, чтобы броситься и утонуть в Шпрее в этой маленькой, ничтожной речонке».²⁶

Каламбур по Достоевскому

Когда в «Бесах» Достоевского дамы преподносят Кармазинову (а в его лице, как известно, изображал И. С. Тургенев) лавровый венок, он, хотя венок и принимает, но при этом говорит: «... считаю в наш век лавры гораздо уместнее в руках искусного повара, чем в моих...» (10, 370).

50 лет спустя совершенно сходным образом каламбурит в «Послании пролетарским поэтам» (1926) и Маяковский:

розданные
Луначарским
венки лавровые,
Сложим
в общий
товарищеский суп.²⁷

Буки и Буди

В «Дыме» Тургенева (гл. V) мы читаем: «Вот хоть бы славянофилы <...> прекраснейшие люди, а та же смесь отчаяния и задора, тоже живут буквой „буки“. Всё мол будет, будет. В личности ничего нет, и Русь в целые десять веков ничего своего не выработала, ни в управлении, ни в суде, ни в науке, ни в искусстве, ни даже в ремесле... Но постойте, потерпите: всё будет».²⁸

Не с этим ли тургеневским «буки», означаящим осмеяние веры в сомнительное будущее, исступленно полемизирует Достоевский, назвав целую главу в «Братьях Карамазовых» (кн. вторая, гл. V) — «Буди, буди» и слово это («буди») дважды патетически произносит старец Зосима и дважды благоговейно повторяет отец Паисий (14, 58, 61).

И. В. БЕЛОБРОВЦЕВА

МИМИКА И ЖЕСТ У ДОСТОЕВСКОГО

При том обостренном внимании к микроскопическому движению души и сознания, которое свойственно Достоевскому, не менее значим для него был и пластический рисунок поведения его

²⁶ Достоевская А. Г. Дневник 1867 г. М., 1923, с. 13.

²⁷ Маяковский В. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1958, с. 151—152.

²⁸ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Соч., т. IX. М., 1965, с. 170.

героев. Пластика героев находится в сложной зависимости от содержания сцены, образа, высказывания, поясняет их, зачастую становится их знаком.

Говоря о диалогичности романов Достоевского, М. М. Бахтин распространил это свойство почти на все элементы: «Полифонический роман весь сплошь диалогичен. Между всеми элементами романной структуры существуют диалогические отношения <...>. Только чисто механические отношения диалогичны».¹

Трудно сказать, что мог понимать под «чисто механическими отношениями» М. М. Бахтин. Думается, жест должен быть принципиально отнесен к этой категории отношений как явление большей частью автоматическое.² Отмечая своеобразие жеста у Достоевского, следует упомянуть, что, разумеется, далеко не все жесты обращают на себя внимание исследователя. Напротив, большая их часть естественно соотносится с речью и ходом действия. Есть, однако, и другие. Об их особенностях и месте в поэтике писателя и пойдет речь.

Достоевский использует мимику и жест чрезвычайно скупо. Иногда, вследствие характерного «небрежения словом»,³ один и тот же жест или мимическое движение встречаются на десятках страниц подряд. К примеру, «Бесы» перенасыщены «сверканием глаз».

Прасковья Ивановна «вдруг осела пред засверкавшим взглядом дочки». «— А мне какое дело, что вы себя компрометировали? — засмеялся Ставрогин (на заседании «наших», — *И. Б.*), но глаза его сверкали». Он же — Петру Верховенскому: «Я вам давеча сказал, для чего вам Шатова кровь пужа, — засверкал глазами Ставрогин». Степан Трофимович Верховенский вспомнил последние слова Варвары Петровны Ставрогиной перед изгнанием его из Скворешников, и «глаза его засверкали». На балу в честь Лембке грянул туш, и — «Юлия Михайловна вспыхнула, глаза ее засверкали». Несколько позже, ссорясь с Верховенским сыном, она призывает в свидетели рассказчика Г-ва: «Увидев меня, она вскричала, сверкая глазами». На пожаре «Лембке, со сверкающими глазами, произнес самые удивительные вещи». Повторяются фразы: сбегавший из дому Степан Трофимович Верховенский говорит Лизе об «этих людях», учинивших поджог, и «глаза его засверкали»; «глаза ее засверкали», — говорится о приехавшей жене Шатова (см.: 10, 131, 318, 320, 333, 361, 379, 395, 412).

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 72.

² Не случайно, например, говоря о хрестоматийном ахматовском «Я на правую руку надела перчатку с левой руки», исследователь употребляет выражение «мертвая механичность привычного жеста» (Добин Е. Поэзия Анны Ахматовой. Л., 1968, с. 74). А разрушение этой механичности поэтической происходит уже под влиянием, по-видимому, того же Достоевского.

³ См. об этом: Лихачев Д. С. «Небрежение словом» у Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т. 2. Л., 1976, с. 30—41.

То же продолжается и в «Братьях Карамазовых», где сверкают глаза у Ивана, Грушеньки, Илюши Снегирева и т. д. Можно предположить функциональную общность в употреблении этого «сверкания». Думается, она связана с традицией авантюрного романа, живой в творчестве писателя. Отсюда механичность и слабая выразительность этого приема описания.

Но чаще встречаем у Достоевского реакцию персонажа, к которому вполне может быть отнесено известное высказывание И. С. Тургенева об «обратном общем месте» у писателя. «Знаете, что такое обратное общее место? Когда человек влюблен, у него бьется сердце, когда он сердится, он краснеет и т. д. Это все общие места. А у Достоевского все делается наоборот. Например, человек встретил льва. Что он сделает? Он, естественно, побледнеет и постарается убежать или скрыться. Во всяком простом рассказе <...> так и будет сказано. А Достоевский скажет наоборот: человек покраснел и остался стоять на месте. Это будет обратное общее место. Это дешевое средство прослыть оригинальным писателем».⁴

Несмотря на полемический запал и парадоксальность выводов Тургенева, действительно, реакция странная, необычная, «не такая» характерна почти для всех персонажей писателя, и автор подчеркивает это всеобъемлющим словом «странный». Странно смеется Рогожин в разговоре с Мышкиным (8, 185). Странно движение в лице Ставрогина при словах Верховенского о готовности служить ему, но и Верховенский, в свою очередь, смотрит на Ставрогина, «улыбаясь странною длинною улыбкой», про которую его отец⁵ говорит: «У него какая-то странная улыбка» (10, 171, 181, 237). Странно вглядывается в Ставрогина Лебядкина.

Число подобных примеров можно умножить. Более того, писатель подчеркивает, что мимика персонажей не просто странна — она заведомо пугающе не похожа на нормальную и только отдаленно ее напоминает. Чаще всего это касается выражения радужия, например улыбки. Раскольников улыбается, а автор тут же оговаривается: «Но как будто это была и не улыбка» (6, 239). На губах Липутина («Бесы») «была самая сладчайшая из всегдалних его улыбок, обыкновенно напоминающих уксус с сахаром» (10, 361).

Жесты могут быть повольными, неуместными, неожиданными. Старик Ихменев («Униженные и оскорбленные») «быстрым *невольным*⁶ жестом руки указал мне на туманную перспективу улицы» (3, 212). Наконец, жест может быть страшен.

⁴ И. С. Тургенев в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1969, с. 377.

⁵ Степан Тимофеевич Верховенский, впрочем, и сам не лишен этих «странностей»: в момент разговора с Г-вым на лице у него улыбка стыда и совершенного отчаяния, и в то же время какого-то странного восторга (10, 86).

⁶ Здесь и далее курсив мой, — *И. Б.*

В этом случае он служит средством мгновенной характеристики персонажа еще и потому, что автор нарочито резко отрывает его от высказывания, от словесной мотивировки. Именно так изображается в «Бесах» подготовка к выступлению последнего оратора на балу в пользу гувернанток: «... он с каждым поворотом подымал вверх свой правый кулак, мотал им в воздухе над головою и вдруг опускал его вниз, как будто разбивая в прах какого-то противника» (10, 365).

Жест героев Достоевского противоречив изначально. Начинаясь, он не оканчивается, переходя нередко в свою противоположность. Так, в «Бесах», согласившись сотрудничать с Лизой, «Шатов вдруг воротился, прямо подошел к столу и положил *взятый им сверток газет*» (10, 107).⁷

Рассказчик «Бесов» подмечает жест такого рода у себя при встрече с писателем Кармазиновым: «Я чуть было не повернулся бежать за извозчиком <...> Разумеется, я *тогдаш опомнился и остановился*» (10, 71). Так могут поступать и персонажи многих других писателей, подобный жест принят в литературе, однако у Достоевского он выполняет особую функцию вследствие многократного употребления.

Движение, желание его совершить может прерываться в самом своем зарождении: «Шатов тронулся было на стуле, *но остался сидеть*»; «Капитан <...> приложил руку к сердцу, хотел было что-то сказать, *не сказал и быстро выбежал вон*», остается даже непонятым, что именно должно последовать за движением героя (10, 127, 155).

Иногда оно, впрочем, вполне понятно прерывается, как например в поведении Ставрогина после полученной пощечины: «... он схватил Шатова обеими руками за плечит; но *тогдаш же, в тот же почти миг, отдернул свои обе руки назад и скрестил их у себя за спиной*» (10, 166).

Но в обоих случаях это так называемый «отказный жест», направленность или смысл которого противоречат тому направлению и тому смыслу, какие в подобном случае следовало бы признать естественными.

Крайней формой подобного жеста следует считать полный отказ от того движения или даже от намерения произвести движение, которое по естественному ходу событий должно было быть произведено. Таково, к примеру, поведение князя Мышкина в момент, когда Рогожин заносит над ним нож: «Глаза Рогожина за сверкали, и бесшная улыбка искавила лицо. Правая рука его полнялась, и что-то блистало в ней; *князь не думал ее останавливать*» (8, 195). Естественно было бы предположить хоть какое-то, пусть даже неосознанное движение навстречу нападающему. От-

⁷ Напомним, что возврат полученной работы представляет собой повторение сцены Раскольников—Разумихин, в ходе которой Раскольников отдает назад предложенный и припятый было им перевод (6, 89).

сутствие жеста там, где он должен быть, значит не менее, чем собственно жест, и должно рассматриваться как смысловой элемент романа. В приведенном примере это, разумеется, одна из характеристик князя Мышкина, человека незащищенного и принципиально не защищающегося.

Достоевский как бы выделяет жестикулирующего героя в кругу прочих, уже самым жестом делая его не похожим на остальных. Так жест становится маркированным. Интересно, что неожиданность, часто нелепость движений одних персонажей понимают другие, причем обычно те, которым жестикулирующий наиболее четко противопоставлен в сюжетной канве произведения. В романе «Идиот» Евгений Павлович Радомский с удивлением воспринимает протянутую в прощании руку Ипполита: он «удивился сначала, но с самым серьезным видом прикоснулся к протянутой ему руке» (8, 245).

Жест вырастает до уровня необходимой детали: ни одна важная в сюжетном отношении сцена не обходится без так называемого «обратного» или «отказного» жеста, обращающего на себя пристальное внимание своей «странностью»; либо какой-то жест отсутствует там, где он продиктован предшествующим действием. В «Братьях Карамазовых», где количество жестов вообще сведено к минимуму (решающее значение отдано слову, диалогу), более всего их в сцене разговора Ивана Карамазова со Смердяковым.

Движение, мимика становятся критерием, определяющим личность героя, мерилом его ценности именно вследствие того, что это, как мы уже сказали, жест часто невольный, не рассчитанный на свидетеля, спонтанный, иногда не объяснимый для самого жестикулирующего, а следовательно, идущий из самой сущности человека.

Ихменев, «суется и дрожа от волнения, стал искать у себя в кармане и вынул две или три серебряные монетки. Но ему показалось мало; он достал портмоне и, вынув из него рублевую бумажку, — все, что там было, — положил деньги в руку маленькой нищей.

— Христос тебя да сохрани, маленькая... дитя ты мое! <...> И он несколько раз дрожавшею рукою перекрестил бедняжку; но вдруг, увидав, что и я тут и смотрю на него, нахмурился и скорыми шагами пошел далее» (3, 213).

Характерно, что положительный герой может застесняться жеста (здесь слово «жест» обретает и второе значение — «благородный поступок») именно как обнажения своей натуры. Этим «нахмурился» Ихменев как бы отделяет случайного наблюдателя от себя: жест во всей своей обнаженности не предназначен для других, он значит более, нежели хотел бы выказать Ихменев, идет от сердца.

Такой случай в произведении может быть единственным и тем более ценным свидетельством подлинного «я» персонажа, тща-

тельно им скрываемого. В «Бесах» детски ясная и даже в какой-то мере наивно-простодушная сущность мрачного самоубийцы по теории Кириллова проявляется только в жестах и мимике — «в самом детском выражении лица <...> очень к нему идущем» (10, 78); в игре в мяч с хозяйским младенцем и, наконец, в последней, трогательной самозащите от посягательств Петра Верховенского, которого он кусает за палец.

Уверенность в самостоятельном значении жеста, в его чаще всего случайной связи со словом, в противовес закономерной связи с мыслями, чувствами дает писателю возможность одними только жестами обозначить характер героя либо подчеркнуть в нем то, что кажется ему особенно важным. Вспомним, как жестом объясняет он Лизавету в «Преступлении и наказании». Это описание интересно еще и тем, что здесь писатель единственный раз делает попытку интерпретации жеста, объяснения того, как по жесту можно определить характер персонажа.

«Он бросился на нее с топором; губы ее перекосились 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 пугана раз 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 его» (6, 65).⁸

Как видим, Достоевский настойчиво поясняет, что именно хотел он, чтобы читатель увидел и прочел в жесте Лизаветы. Единственность подобного объяснения делает его особенно важным. Писатель дает прежде всего значимое сравнение — жест «как у очень маленьких детей», то есть существ, совершенно беззащитных. Одно это сравнение уже много говорит о характере Лизаветы, а косвенно, конечно, о Раскольникове, который идет

⁸ Этот жест позже не раз встречается у Достоевского. Только в «Бесах» он повторен дважды. Марья Тимофеевна Лебядкина (которая тоже сравнивается с ребенком), не признав в Ставрогине своего «внзя», «задрожала и отшатнулась назад, подымая пред собой как бы в защиту руку», и через некоторое время вновь «отшатнулась, подымая пред собою руку» (10, 245, 247). Так же ведет себя генеральша Ставрогина, узнав, что ее сын женат на Лебядкиной. Она «привстала <...> со стула, приподняв пред собою, как бы защищаясь, правую руку» (10, 353).

Жест этот повторяет в «Братьях Карамазовых» Феня: «Она как была сиди на сундуке, когда он (Дмитрий Карамазов, — И. В.) вбежал, так и осталась теперь вся трепещущая и, выставив пред собою руки, как бы желая защититься, так и замерла в этом положении» (14, 357). Сравнение повторов, «протекающих образов» у Достоевского чрезвычайно перспективно для выявления истинной сущности героев, принадлежности их к той или иной группе, обозначить которые с известной степенью условности можно как «группа Раскольникова» и «группа Сонечки».

на убийство беззащитного.⁹ Далее писатель показывает уже отмеченную нами значимость несовершенного жеста. Договаривая, каким именно он должен быть, этот «необходимо-естественный жест», Достоевский тем самым подчеркивает его отсутствие. В том, что жеста не последовало, он видит сущность Лизаветы: опять-таки незащищенность, идущую на этот раз не от детскости характера, но от забитости, от самой последней степени униженности, такой, когда человек не смеет ответить мучителю даже жестом.

В приведенном отрывке оградился, как нам кажется, сам процесс мышления Достоевского, его раздумья над смыслом жеста и образа; в других произведениях эти раздумья оставлены на долю читателя.

Оказывается, что при характеристике большинства персонажей, и особенно главных героев, Достоевский использует жест, противоречащий их высказываниям, поступкам, самой их натуре.

В изображении Фомы Опискина («Село Степанчиково и его обитатели») функциональная задача жеста — снижение образа доморожденного святого, пасторика и оратора.

«Прежде кто вы были? — говорит, например, Фома, развлясь после сытного обеда в покойном кресле. <...> — На кого похожи вы были до меня? А теперь я заронил в вас искру того небесного огня, который горит теперь в душе вашей. Заронил ли я в вас искру небесного огня или нет? <...>

— Я спрашиваю: горит ли в вас эта искра или нет? — снисходительно повторяет Фома, взяв конфетку из бонбоньерки» (3, 16—17).

Именно здесь, в сатирическом произведении, жест и слово оказываются наиболее удаленными друг от друга, взятыми из разных стилистических пластов; в «Селе Степанчикове...» мы с очевидностью можем говорить о диалогичности слова и жеста в поэтике Достоевского. Соединение вопроса об искре божьей с сытным обедом, уютным креслом и «конфеткой из бонбоньерки» (не случайно рядом поставлены два слова с уменьшительными суффиксами) создает эффект, вследствие которого фигура Опискина обретает комический облик.

Глава «Фома Фомич создает общее счастье» начинается с рассказа о слабости Опискина после голодовки. Первый вопрос он задает «голосом умирающего за правду человека», всячески подчеркивает свою изможденность — сидит в кресле, стонет, закрывает глаза, говорит как будто в жару и бреде; но едва только Фому по его просьбе подняли с кресла, он «стал в положение оратора и протянул свою руку» (3, 145, 147). Прежде всего жест низводит до смешного все то, что будет далее сказано Фомой

⁹ В поэтике русского фольклора убийство ребенка, особенно сироты, — одно из самых тяжких преступлений.

о его мученичестве, и самое его болезнью. Жест проясняет сущность Фомы: его притворную патетику и смехотворные трагедии.

Красноречива постоянная двойственность жестов Раскольникова, Свидригайлова, Ставрогина, Верховенского и Шатова. Но, пожалуй, особо важны для понимания сущности человека жесты Льва Николаевича Мышкина, человека, вызывающего в окружающих весьма разноречивые чувства, и прежде всего — удивление.

Достоевский не раз подчеркивает, как *прямо* отражается в жестах характер Мышкина: «В князе была одна особенная черта, состоявшая в необыкновенной наивности внимания, с каким он всегда слушал что-нибудь его интересовавшее, и ответов, какие давал, когда при этом к нему поворачивались с вопросами. В его лице и даже в положении его корпуса как-то отражалась эта наивность, эта вера, не подозревающая ни насмешки, ни юмора» (8, 278).

Здесь, как и в других произведениях, герои замечают эту странность. Интересно, однако, что даже наиболее утрированные, по мнению окружающих, возможности жеста у Мышкина, находят тем не менее подтверждение. Так, высказанное Агласей Епанчиной опасение, что князь в разгар беседы, увлекшись, может столкнуть нечаянно китайскую вазу, высказывается ему с надрывом, но и с явной насмешкой, как нечто вовсе уж невероятное: «Разбейте по крайней мере китайскую вазу в гостиную! Она дорого стоит; пожалуйста, разбейте. <...> Сделайте какой-нибудь жест, как вы всегда делаете, ударьте и разбейте. <...>

— Напротив, постараюсь сесть как можно дальше: спасибо, что предупреждаете.

— Стало быть, заранее боитесь, что будете большие жесты делать. Я бьюсь об заклад, что вы о какой-нибудь „теме“ заговорите, о чем-нибудь серьезном, ученом, возвышенном?» (8, 436).

Но жест, представленный как крайний, теперь уже как будто невозможный, осуществляется: произнося одну из своих взволнованных речей, князь «вдруг встал с места, неосторожно махнул рукой, как-то двинул плечом — и... раздался всеобщий крик! Ваза покочурилась, сначала как бы в нерешимости <...> и рухнула на пол» (8, 454).

Эта почти не встречающаяся у героев Достоевского прямая связь между словом и жестом, между истинным смыслом движения, явления, образа в целом, с одной стороны, и жестом — с другой, может быть истолкована только как цельность Мышкина, свойство природы и впрямь нечастое среди персонажей писателя. Оказывается, в этом человеке, который более резок, порывист, чем все вокруг, в котором много смутного, лихорадочного, — именно в нем-то и живет гармония, в нем естественно сочетаются внутренний мир и внешнее его проявление.

Неприемлемое по законам общества, в котором живет Мышкин, это свойство вполне осознается самим героем. Не случайно

он несколько раз оговаривается: «У меня нет жеста приличного, чувства меры нет» и еще: «Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный» (8, 283, 458). Но в том-то все и дело, что «приличный», «противоположный» — с точки зрения тех, кто видит эти жесты, с точки зрения правил, этикета, неписаных законов общества. Так этому обществу и мысли князя кажутся по большей части неприличными.

Не случайно сестры Епанчины удивляются неожиданно изысканному поклону князя: «Мы только тому, татам, — засмеялась Аделаида, — что князь так чудесно раскланялся; иной раз совсем мешок, а тут вдруг, как... как Евгений Павлыч» (8, 365). То есть жесты Евгения Павловича всегда одинаково изысканы, всегда предсказуемы, независимы ни от внешней среды, ни от настроения, ни от мысли. Такого ровного следования этикету, чувству меры нет в князе, любой жест которого — точный слепок души. Это-то и не перестает удивлять: «Его (Лебедева, — И. Б.) поразила внезапная рассеянность князя. Выходя, он даже забыл сказать „прощайте“, даже головой не кивнул, что несовместимо было с известною Лебедеву вежливостью и внимательностью князя» (8, 169).

Он не умеет лгать и, слушая выдумку генерала Иволгина о том, что тот ребенком в осажденной Москве был приближен к Наполеону, предвидит, что мимика выдаст его. Потому и поддакивает, «робея и мучаясь мыслью, что сейчас покраснеет» (8, 412). Стыд за чужую ложь в обществе, живущем ложью, страдание, вызванное тем, что следует ложь принять как правду, хотя бы внешне, из любви к несчастному Иволгину, приводят князя к насилью над собой. Он изо всех сил старается сделать жест, подходящий к случаю, а вернее, не сделать того, который из него рвется. Князь не краснеет только огромным усилием воли, и счастлилив, что может похвалить Иволгина за какую-то походя высказанную хоть тривиальную, зато верную мысль, «ужасно обрадовавшись, что мог ускользнуть от краски в лице» (8, 413).

И только нарушение цельности, насилье, надлом приводят Мышкина к свойственному всем прочим героям «обратному жесту». В разговоре с Рогожиным после смерти Настасьи Филипповны он вдруг ловит себя на несоответствии слов и жестов истинным мыслям и чувствам: «Он вдруг понял, что в эту минуту, и давно уже, всё говорит не о том, о чем ему надо говорить, и делает всё не то, что надо бы делать» (8, 506).

Эта внезапно образовавшаяся в его душе трещина все углубляется и пройдет через его сознание, совершенно обособив жесты от их смысла, сделав их абсолютно механическими: «Князь сидел подле него (Рогожина, — И. Б.) неподвижно на подстилке и тихо, каждый раз при взрывах крика или бреда больного, спешил провести дрожащей рукою по его волосам и щекам, как бы лаская и унимая его. Но он уже ничего не понимал, о чем его спрашивали, и не узнавал вошедших и окружавших его людей» (8,

507). Та разорванность между внешними и внутренними проявлениями человека, которая обычна почти для всех персонажей писателя, является для них нормальным состоянием, для князя Мышкина, героя идеального, оказывается духовной смертью.

Итак, жест в художественной системе Достоевского присутствует как жест прямой, соответствующий словам, намерениям, ситуации, обычный в литературе, так и жест «отказный», «обратный». Подобный жест удален от слова, от мысли, ситуации, противоречит им, часто неожидан для самого жестикулирующего. Такой жест характеризует писателем чаще всего негативно: «невольный», «неуместный», «неожиданный». Он присущ почти всем героям Достоевского и изображает не только их, но и саму среду, в которой воспринимается как явление ординарное.

Жест у князя Мышкина — более сложная модификация «прямого» жеста. Это явление нормальное, хотя и редкое, ощущается носителями жеста «обратного» как нечто психриличное, мгновенно выделяющее человека из среды.

Следует подчеркнуть использование одинаковых жестов в изображении разных героев. Оно также функционально и позволяет проводить аналогии между персонажами разных произведений писателя, сопоставлять их.

Все разновидности жестов в поэтике Достоевского помогают понять истинный смысл действий или высказываний тех или иных персонажей его произведений.

В. И. МЕЛЬНИК

ИСТОЧНИК ОДНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ В «ЗАПИСКАХ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»

Характеризуя духовный мир и быт чиновничества, герой «Записок из подполья» Достоевского пишет: «Больше двух-трех гостей, и все тех же самых, я никогда там не видывал. Толковали про акции, про торги в Сенате, о жалованье, о производстве, о его превосходительстве, о средстве нравиться и проч., и проч.» (5, 134; курсив наш, — В. М.).

Заключительные слова этой характеристики — намек на название популярного в то время водевиля о чиновнике «Его превосходительство, или Средство нравиться».¹ Водевиль Н. А. Коровкина, написанный еще в 1839 г., пользовался успехом у публики и удержался в репертуаре театров до 60-х годов XIX в.² Содержание его — влюбленность старого генерала в восемнадцатилетнюю девушку.

¹ См.: Коровкин Н. А. Три оригинальные водевиля. СПб., 1840.

² Театральная энциклопедия, т. III, М., 1964, с. 210. — «Энциклопедический словарь» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (т. XVI, СПб., 1895, с. 309) указывает на 90-е годы XIX в.

Тема чиновничества играет в «Записках из подполья» роль фона, на котором в сознании героя происходит борьба старых, «филантропических» его взглядов и нынешних, которые так или иначе являются их же порождением. Герой постоянно подчеркивает свою противопоставленность чиновнической среде, и тем более раздражительно, что он чувствует себя ее частью, ее «следствием», хотя бы и исключительным: «Я, например, искренно презираю свою служебную деятельность и не плевался только по необходимости, потому что сам там сидел и деньги за то получал. В результате же, — заметьте, все-таки не плевался» (5, 126).

Указание на водевиль может быть и сигналом, прикрепляющим оборот «средство нравиться» к определенному типу культуры XIX в. Главной чертой этого культурного пласта является его принципиальная «антифилософичность», эмпирическая положительность и практицизм во всех сферах человеческой жизни, не исключая и нравственности. Еще в конце XVIII в. начали появляться различные «самые верные, наимелчайшие и надежнейшие» «способы», «средства» и «искусства».³ Такие более или менее явно выраженные шарлатанские книжки имели, однако, свою постоянную публику, в частности, среди мелкого и среднего чиновничества. О них упоминает и И. С. Тургенев в романе «Отцы и дети».⁴

А. И. ВАЛАГИН

ЧИТАЛ ЛИ ДОСТОЕВСКИЙ «КНЯГИНЮ ЛИГОВСКУЮ?»

Можно с уверенностью говорить, что Достоевский, работая над замыслом «Жития великого грешника», а затем над «Беседами», постоянно «имеет в виду» Лермонтова и его роман. На психологическую близость таких фигур, как Печорин и Ставрогин, давно обратили внимание исследователи (об этом писали Л. Гроссман, В. Шкловский, Г. Фридлендер, Н. Чирков, В. Левин, американский исследователь И. Хоув). К этому можно добавить, что сходством Ставрогина и Печорина лермонтовские реминисценции в «Бесах» не исчерпываются. Так, например, «демоническая», гордая Лиза,¹ по авторской характеристике, — «Лермонтов в юбке» (11, 197). Обращает на себя внимание ряд упоминаний в подготовительных материалах имени лермонтов-

³ См., например: Истинный способ быть здоровым, долголетним и богатым, или Открытие особенных, редких, удобоисполнительных, испытанных и весьма дешевых секретов, посредством которых всякий может доставить себе прочное здоровье и проч.

⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч., т. VIII. М.—Л., 1964, с. 219. См. также: Мельник В. Источник одной реплики Базарова. — Русская литература, 1977, № 1, с. 173—175.

¹ Вот как описывает Достоевский внешность героини: «... она даже поражала неправильностью линий своего лица. Глаза ее были поставлены