

Ренанский Александр Леонидович
**ФИЗИОГНОМИКА АСТЕНИЧЕСКИХ ЭМОЦИЙ
ГЕРОЕВ ДОСТОЕВСКОГО**

*Белорусский государственный университет
культуры и искусств, Минск, Беларусь*

Тема статьи явилась и оформилась из лаконичного, но язвительного замечания В.Набокова об эпигонах Достоевского, у которых: «...все по любому поводу и без всякого повода, – как и у этого же самого же Фёдора Михайловича Достоевского – через каждые 20-30 часов тоже страшно же плачут и рыдают, страшно бледнеют, краснеют, рыжеют и зеленеют».

Набоков, как известно, Достоевского не любил. Но пронизательность нелюбви могла бы открыть ему в мире Достоевского что-нибудь существеннее подобных откровений. Когда-то Набоков написал замечательное эссе «О хороших читателях и хороших писателях». Оно было адресовано американским студентам «с варварской», по выражению автора, культурой чтения, которые не ведали, что «произведение искусства это всегда создание нового мира и поэтому, прежде всего, надо попытаться как можно точнее представить этот мир во всей его волнующей полноте. Время и пространство <...> движение мышц и мысли – всё это для писателя <...> не традиционные понятия, извлечённые из общедоступного фонда расхожих истин, но уникальные открытия, для которых гениальный мастер сумел найти уникальный же способ выражения» [1, 23].

Однако некоторые суждения о писателях самого Набокова свидетельствуют, что не всегда этот «хороший писатель» был таким же «хорошим читателем». Будь он менее пристрастным, наверняка бы заметил, не только то, что герои более почитаемого им Льва Толстого «бледнеют, краснеют и зеленеют» не меньше, чем герои Достоевского, но что при этом язык их физиогномики существенно отличается.

По тому влиянию, которое эмоции оказывают на жизнедеятельность человека, психологи различают активные, или стенические, и пассивные – астенические эмоции. Первые из них повышают жизнедеятельность организма, тогда как астенические эмоции угнетают и подавляют её. Стенические эмоции стимулируют значительное расширение мелких кровеносных сосудов, улучшающих питание всех жизненно важных органов, особенно мозга, что повышает умственную и физическую активность человека.

Астенические эмоции подавляют деятельность вазомоторного аппарата, из-за чего кровеносные сосуды сокращаются и возникают

симптомы анемии кожи, внутренних органов и, главное, мозга. Лицо становится бледным, удлиняется и заостряется, снижается температура кожи, появляется ощущение холода и даже озноба. Замедление кровообращения вызывает затрудненное дыхание, движения становятся медленными, вялыми, человек не идет, а как бы «плетется». Анемия мозга приводит к снижению умственной деятельности: мышление становится как бы заторможенным.

Стенические эмоции находят выражение в физиогномических актах с семантикой крови, огня и света. Каждый из этих актов кодируется набором синонимов с тонкой градацией светосилы и цвета, соответствующей интенсивности той или иной эмоции: *розоветь – зардеться – зарумяниться – покраснеть – алеть – пунцоветь – багроветь, вспыхнуть – загореться – пылать – полыхать; светлеть – светиться – блестять – озариться – сверкать – сиять*; Астенические эмоции находят выражение в физиогномических актах с семантикой обескровленности, омертвения и тьмы: *бледнеть – побелеть – зеленеть – темнеть – синеть – мрачнеть – хмуриться*.

Нетрудно заметить, что в лексическом выражении стенических эмоций явно проследуется нарастающее энергетическое и витальное, а в астенических – их последовательный спад.

В мировой мифопоэтике *красное* и *белое* выступают как оппозиция *земного* и *небесного*, *телесного* и *духовного*, как противостояние *жизни* и *смерти*. В архетипическом образе красного цвета соединяется символика *огня* и *крови*. В библейских контекстах красного преобладает семантика *власти*, *богатства*, *плотского соблазна* и *страсти*, *греховности* и *демонизма*. *Белое* как цвет предвечного безмолвия соотносится с образами божественного света и святости, символизирует отрешённость от всего мирского и духовную чистоту. Семантика белого была определяющей в ритуалах инициации и перехода, в церемониях ритуальной смерти и «восстания из мёртвых», а бледность всегда выступала как знак душевного потрясения и упадка жизненных сил. В Книге пророка Иеремии бледные лица мужчин соотносятся с голосами смятения и ужаса, а в Откровении Иоанна с образами смерти: «конь бледный, и на нем всадник, которому имя "смерть"».

То, что физиогномические акты являются манифестацией внутреннего человека известно со времён И. Лафатера. Главный труд его жизни не прибавил науке сколь-нибудь значительного капитала, но существенно повлиял на развитие европейской литературы, пробудив в ней непреходящий интерес к поэтике телесности с новой для неё оптикой и стратегией письма: от видимого к невидимому, от телесного к духовному.

Мотив бледности в русскую литературу впервые ввёл Н. Карамзин, в творчестве которого физиогномические акты начинают складываться в целостную семиотическую систему. Авторские комментарии свидетельствуют, что *бледность* выступала как существенный код в эстетике сентиментализма. В портретных описаниях Карамзина она становится одной из примет достойной человеческой внешности. Вот, например, портрет Лафатера: «...он имеет весьма почтенную наружность: прямой и стройный стан, гордую осанку, продолговатое бледное лицо, острые глаза и важную мину». Бледностью, словно печатью какого-то высшего призвания отмечены романтические герои Пушкина и Лермонтова. Вот портрет Импровизатора: «Черты смуглого его лица были выразительны: бледный высокий лоб, осененный черными клоками волос, черные сверкающие глаза, орлиный нос и густая борода, окружающая впалые щеки».

А это портрет Печорина: «... белокурые волосы, вьющиеся от природы, так живописно обрисовывали его бледный, благородный лоб...»

Подобные образы бледности можно встретить и у Достоевского: «Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная красота!» [*Идиот*].

Уже первый акт физиогномический акт в романе «Бедные люди» как бы вводит читателя в психопозитику Достоевского и физиогномику его героев:

«Я бросилась к первой полке; <...> схватила в руки первый попавшийся запылённый, старый том и, краснея, бледнея, дрожа от волнения и страха, утащила к себе краденую книгу...» [*Бедные люди*].

В одно и то же мгновение персонажи Достоевского могут испытывать чуть ли не противоположные чувства и эмоции. В одном случае они переживают это как духовно-душевный диссонанс, в другом – как расширение пространства души: «Князь и действительно сидел, чуть не бледный, за круглым столом и, казалось, был в одно и то же время в чрезвычайном страхе и, мгновениями, в непонятном ему самому и захватывающем душу восторге» [*Идиот*].

Рассмотрим, как формировалась у Достоевского парадигматика концепта *бледность*. Многие персонажи писателя обладают той степенью душевной чуткости и зоркости, которая приближает их порой к ясновидцам. Пристальное всматривание в человека переживается ими как откровение о нём. И уже с одного взгляда на бледное лицо они способны, например, распознать в нём испуг и отчаяние: «Сегодня, когда вы пошли ко мне после должности, я испугалась, глядя на вас. Вы были такой бледный, перепуганный, отчаянный: на вас лица не было» [*Бедные*].

люди]. «Бледность» как знак некоей экзистенциальной травмы впервые кодирует здесь мотивы «утраты лица» и «потерянности» – одни из сквозных мотивов у Достоевского. В восточно-славянских языках глагол *теряться* входит в семантическое поле *смерти*. Это вызвано представлением о «зеркальности» прихода и ухода человека с *этого* света – на *тот* свет, что и получает выражение в образах *обретения* и *потери*. Мотив потерянности ощутим и в следующем эпизоде романа: «Пришел он сегодня в три часа домой. На нем лица не было, бледный как полотно, губы у него трясутся, а сам улыбается» [*Бедные люди*].

Чувство потерянности или состояние экзистенциального Небытия персонажа у Достоевского передается также словами «ни жив, ни мертв», «сам не свой», «забыть себя», но и в этих случаях определяющим обстоятельством его состояния остается бледность.

«Впрочем, он не знал сам, что делает, потому что решительно был ни жив, ни мертв в эту минуту. Из кареты он вышел бледный, растерянный» [*Двойник*].

Ещё в одном физиогномическом акте *бледность* является характерной приметой в выражении лица, которое определяют как «маска смерти»:

«Кажется, мой вид поразил его. Я так похудела в последнее время; щеки и глаза мои ввалились, я была бледна, как платок...» [*Бедные люди*]

Побледнению персонажей у Достоевского часто сопутствуют другие телесные симптомы обмирания: «Князь встал совершенно убитый; они рассказывали потом, что он "ужасно как побледнел"; действительно, у него почти подсекались ноги» [*Идиот*].

Уже в ранних произведениях Достоевского начинает формироваться каталог эпитетов к слову *бледность*, а значит, и выявляется типология этих актов. Первый эпитет появляется в повести «Хозяйка»: *смертная бледность*. Образная парадигма, в которой *бледность* сближается со *смертью*, будет широко представлена во многих произведениях Достоевского. Бледности персонажей часто сопутствует обездвиженность («остолбенелость», «окаменелость»), дрожь и судороги, синюшность или бесцветность губ, невнятность и даже нечленораздельность речи. Эти и другие симптомы образуют мотив «омертвения» – один из самых «достоевских» в психопоэтике писателя: «- Этого быть не может! - бормотала Дунечка бледными, помертвевшими губами; она задыхалась...» [*Преступление и наказание*].

«Я, как услышала, побледнела и упала на стул как мертвая» [*Записки из подполья*].

Со временем у Достоевского начинает складываться градация бледности, выражающая интенсивность той или иной эмоции: его персонажи Достоевского могут *чуть* побледнеть, *слегка, капельку, немного, несколько*; бледнеть *больше и больше, совсем и целиком*, побледнеть *чрезвычайно, страшно и ужасно*.

Сознавая новизну своего физиогномический дискурса, автор сопровождает повествование краткими ремарками и даже комментирует природу того или иного мимического акта. Подобные комментарии позволяют осмыслить авторскую метапоэтику *бледности*. Вот несколько примеров: «Катерина бледнела больше и больше и тоже смотрела на него неподвижно, как будто очарованная»; « Катерина, казалось, бледнела от страха и волнения» [*Хозяйка*];

«...бедный певец вскрикнул, отскочил два шага от зеркала и, бледный как смерть, как бесславно пойманный с поличным, глядел на меня в исступлении от ужаса, от удивления и бешенства» [*Неточка Незванова*].

Эти и многие другие примеры свидетельствуют, что вербализация физиогномических актов персонажей позволяет Достоевскому не только выразить спонтанность и динамику их чувственных проявлений, но и достичь при этом максимальной скорописи, сравнимой со «стенографией чувств» и вызвать у читателя сильный психомиметический аффект. Это и составляет сущность физиогномического дискурса как иллюзии движущейся реальности.

Библиографический список

1. Набоков В. О хорошем писателе и хорошем читателе. // Лекции по русской литературе. М., 1993.

Произведения Ф. Достоевского в этой статье цитируются по изданию:

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Л.: Наука, 1972-1990.