

А.Н. Неминуций

ГРИМАСА В «ЯЗЫКЕ ТЕЛА» ГОГОЛЕВСКОЙ ПРОЗЫ

В написанной еще в начале двадцатых годов прошлого века статье «Иллюстрации» Ю.Н. Тынянов высказал мысль о принципиальной невозможности адекватной перекодировки словесного, литературного текста в визуальный. Причем в качестве одного из наиболее убедительных, как ему кажется, примеров ученый приводит Гоголя, а точнее эпизод из второго тома «Мертвых душ». Это сцена общения Чичикова с генералом Бетрищевым, где охотник за неучтенными покойниками, почувствовав к своему визави одновременно уважение и робость, ведет себя подобающим образом: «Наклоня почтительно голову набок и расставив руки наотлет, как бы готовился приподнять ими поднос с чашками, он изумительно ловко нагнулся всем корпусом и сказал:

— Счел долгом представиться лично вашему превосходительству»¹.

Ю.Н. Тынянов акцентирует внимание на процессуальности развернутого здесь автором жестово-мимического «балета», явно ироническую оценку происходящего и, одновременно, констатирует, что в иллюстративной версии действие, несомненно, утратило бы очень важное для автора качество, поскольку «динамика слов, жестов, действий не обвешена у Гоголя плотной массой»². Данное суждение в известном смысле перекликается с более ранней констатацией молодого формалиста Б.М. Эйхенбаума, который обнаружил в «Шинели» прежде всего вербальную мимику и жестикуляцию³. Вместе с тем, выделяя отмеченную особенность, Тынянов вовсе не отрицает присутствия в поэтике писателя такого важного характерологического компонента, как соб-

ственно телесная моторика персонажей, «язык» их тела, реализованный в многочисленных и разнообразных формах. Упомянутое качество гоголевского повествования заметили и другие литературоведы. Так, например, уже современный исследователь В.А. Подорога рассуждает о специфической телесности гоголевских героев, сочетающей в себе фрагментарность и целостность, имитацию жизни и марionеточный, кукольный характер.⁴

Действительно, у раннего, и не только раннего, Гоголя телесная экзистенция героев нередко представлена как избыточно активная: встречаются упоминания, а также развернутые описания иногда вполне театральных поз и положений, динамичных (с разной семантикой) жестов рук, движений головы, касаний, похлопываний, мимических эзерсисов. В этом ряду, совершенно очевидно, преобладают объятия и поцелуи, демонстрирующие искреннюю приязнь, либо, напротив, обманные или чисто ритуальные устремления. Достаточно вспомнить в этой связи «челомкание» и объятия Тараса Бульбы после родственной потасовки со своим сыном и, по контрасту, те же, но уже приторно-фальшивые действия Манилова.

Свое место в приведенном перечне занимает *гримаса*. Сразу же надо отметить, что Гоголь использует данный знак чрезвычайно экономно, количество упоминаний о таком проявлении телесного существования человека явно уступает другим. Возможно, выделенная особенность связана с тем, что гримаса – по определению – выражение аффективного эмоционального состояния, намеренное или непроизвольное искажение лица, мотивированное сильным внутренним посылом в ответ на какое-то внешнее воздействие.

Надо также отметить, что воссоздание гримасы у Гоголя дифференцировано в текстах как минимум по двум признакам: она презентуется либо в персонально-объективном формате, когда фиксируется

¹ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. – М., 1978. С. 396. Далее ссылки на это издание указаны в тексте в квадратных скобках.

² Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. С. 311.

³ Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе. – Л., 1969. С. 308.

Аркадий Николаевич Неминуций – доктор филологии, профессор кафедры русской литературы и культуры Даугавпилсского университета (Латвия).

⁴ Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. I. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. – М., 2006. С. 210-219.

сознанием и словом повествователя, либо в персонально-субъективном варианте, проявляющем уже точку зрения персонажей, находящихся к тому же в позиции взаимного созерцания. Семантика гримасы может быть объективно комической, как, например, в повести «Шинель», где сообщается о том, что главный герой в ходе обряда крещения «заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник» [Т. 3. С. 117], хотя далеко не всегда комизм связан со смехом.

В смысловой оппозиции к приведенному примеру находятся такие проявления физиономической активности, которые демонстрируют, скажем, герои «Сорочинской ярмарки» из «Вечеров на хуторе близ Диканьки»: «Кум с разинутым ртом превратился в камень; глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверстые пальцы остались неподвижными на воздухе» [Т. 1. С. 30]. Сходным образом реагирует кузнец Вакула из «Ночи перед Рождеством» на дикий способ поедания вареников со сметаной колдуном Пацюком.

Чаще всего описание гримасы у Гоголя достаточно лаконично и не достигает уровня дискурса, уместаясь в рамках одного предложения. Такая специфика отличает презентацию данного компонента от иных феноменов телесного языка в поэтике Гоголя. Впрочем, на данном уровне есть свои исключения. Так, например, можно увидеть своеобразную рифмовку гримасничанья и паясничанья персонажей в текстах, представляющих разные периоды гоголевского творчества. В первом случае это черт из «Ночи перед Рождеством», который, галантно общаясь с Солохой, «целовал ее руку с такими ужимками, как заседатель у поповны, брался за сердце, охал...» [Т. 1. С. 112]. Второй образец – гримасы в ходе диалога ростовщика Янкеля с Тарасом Бульбой: «Здесь жид постарался, как только мог, выразить в лице своем красоту, расставив руки, прищулив глаз и покрививши набок рот, как будто чего-нибудь отведавши» [Т. 2. С. 92]. И, наконец, еще один, уже многосоставный мимический ряд, в эпизоде сборов Чичикова на губернаторский бал: «Целый час был посвящен только на одно рассматривание лица в зеркале. Пробовалось сообщить ему множество разных выражений: то важное и степенное, то почтительное <...> отпущено было в зеркало несколько поклонов в сопровождении неясных звуков, отчасти похожих на французские, хотя по-французски Чичиков не знал вовсе. Он сделал даже самому себе множество приятных сюрпризов, подмигнул бровью и губами и сделал даже кое-что языком...» [Т. 5. С. 153].

Все три случая объединяет установка на подражание, присвоение чужого лицевого, а отчасти и поведенческого образа, к тому же очевидно травмированного, в отношении же Чичикова имеет место своеобразный динамический калейдоскоп масок (гримас)-личин. В плане оценочном здесь присутствует опять-таки комическая, ироническая семантика, проявление которой инициирует повествователь. Кроме того, типологические переключки на данном уровне между столь разными персонажами (черт – Янкель – Чичиков) заставляют думать уже о специ-

фике их авторского видения в целом. Такого рода синтагматические «цепочки» действительно невозможно перевести в формат пластических искусств, поскольку в повествовательном варианте определяющую роль играет динамика, не только то, ЧТО изображено, но и КАКИМ СПОСОБОМ это сделано.

Однако, как уже было сказано ранее, гримаса гоголевского персонажа куда чаще воспроизводится принципиально иначе. Минимальная процессуальность сохраняется, но она, как правило, имеет уже факультивативный характер, на первый план выходит акцентированная, но в большей мере статичная экспрессия: «Вся группа представляла сильную картину: Иван Никифорович, стоявший посреди комнаты в полной красоте своей без всякого украшения! Баба, разинувшая рот и выразившая на лице самую бессмысленную, исполненную страха мину! <...> Это была необыкновенная минута! Спектакль великолепный!» [Т. 2. С. 194].

Столь же очевидно наиболее характерные гримасы персонажей лишаются признаков комизма, по крайней мере, на уровне субъекта. О куме с «разинутым ртом и выпученными глазами» речь уже шла. Очень похожая гримаса искажает лицо философа Хомы Брута, которого после созерцания летающей в гробу панночки находят в церкви с уставленными в одну точку выпученными глазами. Но не менее выразительное мимическое движение демонстрирует, скажем, и Манилов, услышавший от Чичикова предложение о выгодной сделке: «Манилов вырвал тут же чубук с трубочкою на пол и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут. Оба приятеля <...> остались недвижимы, вперя друг в друга глаза...» [Т. 5. С. 33]. В связи с присутствием таких и подобных им феноменов вряд ли можно полностью разделить мнение Тынянова по поводу того, что Гоголь «менее всего поддается переводу на живопись»⁵. Думается уместнее говорить о неких попытках авторского экфрасиса, вполне поддающихся не только живописному, но и скульптурному, например, воплощению.

Разумеется, каждая из гримас обретает тот или иной смысл в контексте всего текста или в рамках конкретного эпизода. Тем не менее, достаточно четко прослеживается и некая типология. Искажению лица гоголевского персонажа предшествует созерцание или узнавание чего-то неведомого, не уместяющегося в рамки его прежних представлений о мире, не постигаемого ни умом, ни доступными героя эмоциями. По этой причине среди всех гримас абсолютно доминирует гримаса изумления, по принципу «матрешки» содержащая в себе еще и мимическое обозначение страха, переходящего в ужас. Последнее из упомянутых ощущений не только манифестируется вовне (выпученные глаза и открытый рот), но и провоцирует состояние оцепенения, остолбенения, наконец, окаменения. Нетрудно увидеть при этом аналогии со знаменитой немой сценой в финале «Ревизора», где среди множества гримас в развернутой авторской ремарке особо вы-

⁵ Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 311.

делены своего рода гримасы-маски, отражающие состояние запредельного ужаса оцепеневших от него персонажей. Вообще следует отметить, что смысл физиономических эволюций у персонажей Гоголя «считывается» как относительно прозрачный, кроме, может быть, одного случая, заявленного в реплике городничего: «Да, таков уж неизъяснимый закон судеб: умный человек – или пьяница, или рожу такую состроит, что хоть святых выноси» [Т. 4. С. 14]. В таком изложении остается только догадываться, что именно демонстрирует выражение искаженного лица темпераментного учителя истории.

В этой связи среди гоголеведов уже давно обсуждается проблема этимологии подобных принципов воссоздания языка тела в гоголевском повествовании. Известный английский славист Ричард Пис склонен считать, что эстетика писателя во многом базируется на традициях фольклора и древнерусской литературы, избегавших психологизма в его традиционном понимании. Отсюда и происходит, по его мнению, стремление заменять анализ внутренних состояний героев манифестацией потаенного через внешнее, в том числе телесное начало⁶. Еще дальше идет в своих рассуждениях Е.В. Грекова, которая смогла увидеть в гримасах участников той же немой сцены из «Ревизора» некие аналогии с древнерусскими иконописными ликами, представленными отчасти в сценах Страшного суда⁷. Правда исследовательница странным образом находит на лицах городничего и его окружения еще и гримасы скорби, что, по всей видимости, все же не укладывается в замысел автора комедии.

⁶ *Peace Richard*. The Enigma of Gogol: The Examination of the Writing of the N.V. Gogol and Their Place in the Russian Literary Tradition. – Cambridge, 2009. P. 89.

⁷ *Грекова Е.В.* Два этюда о Гоголе // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1994. Т. 53. № 1. С. 40.

Думается, есть основания предположить опору Гоголя еще на один источник, который относится к сфере несомненно знакомых ему опытов итальянской барочной живописи и скульптуры⁸. В самом деле, сюжеты картин Караваджо и скульптурных композиций Бернини дают множество примеров телесной реакции их персонажей на самые разные неординарные внешние вызовы. При этом степень эмоционального потрясения реализуется художниками в том числе демонстрацией аффективных поз и выражений лиц.

По точному замечанию С.М. Даниэля, в искусстве эпохи барокко «становится привычным уподоблять мир сцене, на которой каждый человек играет свою роль»⁹. И действительно, театрализованные гримасы ослепленного и поверженного Савла у Караваджо или поднимающегося для схватки с Голиафом Давида Бернини несут в себе и семантику страха, и временного оцепенения, но и потенциал его возможного преодоления, преобразования. Уместно привести здесь как параллель хотя бы упоминание об изумленной до предела физиономии все того же Чичикова, остолбеневшего (но явно не от ужаса) перед неземной красотой губернаторской дочери. Такая сложная двойственность интерпретации человека, по всей видимости, была близка и Гоголю, что отчасти реализовано в парадигме гримасы, какой она изображена в пределах художественного мира его прозы.

⁸ Тема «Гоголь и барокко» поднималась в литературоведческих штудиях неоднократно и рассматривалась во многих аспектах. Одной из весьма успешных недавних попыток следует признать диссертацию Ю.В. Архиповой «Художественное сознание Н.В. Гоголя и эстетика барокко» на соискание степени кандидата филологических наук, защищенную в 2005 году. См. также ее статью: *Архипова Ю.В.* Художественная специфика немой сцены «Ревизора» // Известия Уральского гос. университета. 2002. № 24. С. 143-152.

⁹ *Даниэль С.М.* Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – Ленинград, 1990. С. 163.