

**Ничик Н.Н.**  
**СЕМАНТИКА ЖЕСТА В “СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ РОМАНЕ” Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО “БЕЛЫЕ НОЧИ”.**

В поэтической системе Ф.М.Достоевского, эмоционально и экспрессивно насыщенной, значимым элементом повествования и характеристики персонажей оказываются наименования жестов. Жест, переданный словом или фразеологической единицей, может называть конкретное телодвижение, “сопровождающее речь для усиления ее выразительности” (1, 479).

В расширительном применении наименование жеста получает значение: “то или иное телодвижение вообще”. Вместе с тем оно может обозначать “поступок, имеющий знаковое, символическое значение (напр., прислать, преподнести цветы как выражение любви, признательности, памяти)” (там же). Среди важнейших средств реализации характера персонажа художественного текста отмечают не только его речевую деятельность, но и жестовый рисунок. В.В. Виноградов считал необходимым исследовать “формы описания сопутствующих разговор жестов, мимики, пластических движений, приемы характеристического изображения персонажей диалога” (2, 71).

1. Повесть “Белые ночи” (3, 102-141) рассказывает о двух людях, для которых их встреча оказывает огромное влияние на личности и судьбы. Потребность обоих героев в понимании и общении выливается в чередование взволнованных монологов, но вместе с тем выражается и через жест, который получает значительную смысловую самостоятельность.

Жестовые наименования находятся в определенном соотношении с глагольным фоном, зрительно воссоздающим поведение персонажей. Как специфическую особенность стиля Ф.М. Достоевского, В.В. Виноградов отмечает особое построение глагольных полей: а) “постоянные указания на предшествующее основное действие, обособленное от других, его сопровождавших”, б) “четкая, неспешная рисовка движений в их последовательности и порядок их смены” (4, 109).

Именно так построен глагольный фон экспозиционной части повествования, соотношенной с рассказчиком; сменяют друг друга глагольные лексические группы, характеризующие *эмоциональное состояние героя* – “стала мучить тоска”(102), “страшно стало оставаться одному” (102), “мучило беспокойство”(103), *глаголы мысли* – “не понимаю, что со мной делается”(102), *глаголы движения/перемещения* лирического героя – “бродил [в глубокой тоске]”(102), “пойду ли \_\_, брожу ли \_\_; ходил много и долго”(104), глаголы движения/перемещения жителей города – “все или переехало или переезжало на дачу”(104). Упомянутое сначала в обобщенной форме, это движение разрастается в гиперболическую картину: “воза и лодки удесят�ерялись, усотерялись в глазах моих” \_\_, “все поднялось и поехало, все переселялось целыми караванами \_\_”(104). Собственное движение, как и переезд горожан в пригороды на дачи, составляют единую семантико-стилистическую картину как длительного и длящегося действие. Активизация жестовых наименований вызывает изменение сюжета: встреча с Настенькой заставляет рассказчика быть деятельным, совершать поступки, вступить в диалог с настоящей жизнью и настоящей женщиной (“Ведь мне уже 26 лет, а я никого никогда не видел \_\_ Никакого знакомства, и только мечтаю каждый день, что наконец-то когда-нибудь я встречу кого-нибудь”, 107). Уход Настеньки в развязке сюжета означает конец реальной жизни и подчеркнут глаголами покоя, наименованием длящихся состояний, физических и душевных, отсутствием жестозначений: “Голова у меня *болела и кружилась, лихорадка прокрадывалась* по моим членам”(139), “я дома перечитывал это письмо [прощальное письмо Настеньки]; *слезы просились* из глаз моих”, “все опять *потускнело в глазах моих*”, “я увидел себя таким, как я теперь, ровно через 15 лет, *постаревшим*, в *той же* комнате, *так же* одиноким, с *тою же* Матрешкой”(141).

Изоморфно действенно-жестовой композиции строится жестовая композиция одного из романов в мечтах рассказчика. В начале этой фантастической истории “они [мечтатель и возлюбленная] \_\_ часто ходили вдвоем, *надеялись, тосковали, любили* друг друга, так долго \_\_”, “как они *мучились, как боялись* они, как невинна, чиста была их любовь \_\_” (117) – это одно затянувшееся, безнадежно длящееся действие сменяется взрывом взаимных чувств и яркой игрой жестов: “она \_\_ *поспешно сняла свою маску* и, прошептав: “Я свободна!”, *задрожав, бросилась* в его [мечтателя] *объятия*, и, *вскрикнув от восторга, прижавшись* друг к другу, они в один миг забыли и горе, и разлуку \_\_” (117).

Наблюдаемый изоморфизм действенно-жестовой композиции реального романа и романа в мечтах еще более подчеркивает различие финалов: счастливое завершение романа в мечтах контрастирует с драматическим финалом истории мечтателя и Настеньки (140).

2. Каждый из героев повести “Белые ночи” имеет индивидуальную жестовую характеристику. В.В. Виноградов отмечает: “Достоевский соединяет с отделкой подробностей обстановки тщательное описание всех движений, всех форм моторной экспрессии героя – в их хронологической последовательности \_\_” (4, 108).

Жестовый портрет рассказчика – мечтателя, поглощенного своими иллюзиями, определяется его болезненной реакцией на попытки вторжения в его тайный мир мечты. Так, на обычный вопрос “почтенной старушки” о дороге “он [в 3-ем лице о себе] так *вздрыгнул, чуть не закричал* и с испугом *огляделся* кругом” (115). Реакция отталкивания связана и с неожиданным визитом приятеля, которого он “встречает \_\_ *сконфузившись*, так *изменившись в лице* и в таком *замешательстве, как будто он только что сделал в своих четырех стенах преступление, как будто он фабриковал фальшивые бумажки*” (112 – развернутое сравнение). Экспрессивное нагнетание эмоционального состояния неприятия вызывает иносказание об

измученном бесцеремонными детьми котеночке, который “целый час на досуге принужден ощетиниваться, отфыркиваться и мыть лапками свое обиженное рыльце обеими лапами и долго еще после того враждебно взирать на природу и жизнь”(113). Рассказывая о себе Настеньке как бы со стороны, от 3-его лица, он находит образные эквиваленты своему поведению, враждебному реальной жизни, в пластических образах “улитки”, “черепахи”(112) с их характерными жестами спрятаться, скрыться. По мере рассказа о себе герой-мечтатель осознает безнадежность своего пребывания в мире мечты, передавая через жест образного сравнения бесполезность иллюзорной жизни: “И напрасно мечтатель роется, как в золе, в своих старых мечтах, ища в этой золе хоть какой-нибудь искорки\_ \_”(119).

Встретив прекрасную одинокую девушку (исполнилась его мечта!), беззащитную и удрученную горем, он ощущает сильное сердечное движение: “Сердце мое трепетало, как у пойманной птички”(106). Драматический финал его любви к Настеньке делает рассказчика не только душевно потрясенным, несчастным, но и статичным, лишая жестовой активности.

Жестовая индивидуализация характерна и для Настеньки. Читатель впервые видит ее глазами героя в статичной позе: “прислонившись к перилам канала, стояла женщина; облокотившись на решетку, она, по-видимому, очень внимательно смотрела на мутную воду канала”(105). Почувствовав, что привлекла к себе внимание, она меняет поведение, которое становится динамичным – наименования глаголов-действий составляют единый комплекс с наименованиями жестов: “девушка очнулась, оглянулась, спохватилась, потупилась и скользнула мимо меня по тротуару”(106). И эта манера стремительных жестов и движений-действий подчеркивается рассказчиком не однажды: “девушка шла, словно стрелка, торопливо и робко”(106), “она крепко сжала мне обе руки, кинула головой и мелькнула, как стрелка, в свой переулочек” (127). Жестовый ряд органично сочетается в образе Настеньки с динамичностью ее поведения – неслучайно так тяжело переносит она попытку слепой бабушки охранить и оберечь ее от внешнего мира, лишая свободы движений и припиливая к своему платью. Тем большее впечатление производит расхождение ее речевого поведения и жестового ряда: возмущаясь предложением рассказчика написать письмо другу с напоминанием о себе (“Нет, это невозможно, это нельзя! – отвечала она решительно\_ \_”, 125), она выжидает удобного момента, чтобы передать заготовленное заранее письмо. Не имея сил принять решение единолично, а главное, нуждаясь в курьере, Настенька добивается того, что ее новый друг, рассказчик, не только убеждает ее написать письмо, но и обещает доставить его возлюбленному. Дисгармония жеста и слова обнаруживается постепенно: отвечая гневным отказом на первое предложение, “она [Настенька] уже потупила голову и не смотрела на меня” (125), “немного смеявшись\_ \_”, она не договорила. Она сначала отвернула от меня свое личико, покраснела, как роза, и вдруг я почувствовал в моей руке письмо, по-видимому, уже давно написанное\_ \_”(127). Разрыв действенно-жестового единства, поведенческая асимметрия, придает образу Настеньки пленительную женственность и естественность. Автор оттеняет эту поведенческую “неправильность” ассоциацией с аналогичной сценой в опере Д.Россини “Севильский цирюльник”, искрящейся весельем и тонким лукавством: “-Rosina! – запели мы оба, я чуть не обнимая ее от восторга, она, покраснев, как только могла покраснеть, и смеясь сквозь слезы, которые, как жемчужинки, дрожали на ее черных ресницах”(127).

Глагольное поле, связанное с образом возлюбленного Настеньки, представлено преимущественно глаголами НСВ, называющими длительные действия, занимающие значительную часть художественного времени: “присылает сказать”(122), “потом он еще и еще присылал [книги]”, “домой приходил”, “расспрашивал”, “ложу взял”(123), “перестал заходить”, “завтра ему уезжать”(124), “выхлопотать дело”(125). Глагольный фон разнообразен по своей семантике: глаголы движения/перемещения, общения, речи/мысли, при этом узок диапазон обозначения эмоциональных состояний персонажа. Это объясняется внутренней собранностью человека цели и дела: он и с Настенькой предполагает объясниться только после того, как выхлопочет свое дело в Москве. Наиболее яркий из его жестов – жест сочувствия; он понимает, какой высокой и отчаянной значимости шаг совершает Настенька, появившись на пороге его комнаты с узелком вещей, в какой мере она сама потрясена своим поступком: “он так и вскрикнул, на меня глядя. Он думал, что я привидение, и бросился мне воды подать, потому что я едва стояла на ногах”(124). Внутренний запрет на жизнь сердцем – при неустроенности и неопределенности социального положения – объясняет жестовую скованность этого персонажа.

Нередко в повествовании жест в сочетании с действием сопровождают эмоционально насыщенную прямую речь; происходит взаимное усиление энергетики высказывания: “Она снова ударилась в слезы. – Боже мой! Да разве никак нельзя помочь горю? – закричал я, вскочив со скамейки в совершенном отчаянии”(125). Прямая речь – крик сочувствия и нетерпения – включен в контекст повышенной эмоциональной напряженности.

Эмоциональная компрессия, возникающая из сочетания прямой речи, наименований действий, жестов, именно их “эмоциональная приподнятость” (Л.М.Шелгунова, 5, 25), сложная смена интонационных характеристик, отмечает своего рода нервные узлы повествования. Ощущение катастрофы складывается в эпизоде, когда с таким трудом подготавливаемая рассказчиком встреча Настеньки и любимого ею человека ничем не завершается: письмо передано, но нет ответа, и избранник на свидание не появился. Нетерпение Настеньки, ожидающей ответа на письмо, недоумение и ужас невольного курьера, что хлопоты его не принесли разрешения неясности, – такова гамма переживаний, сосредоточенных в этом эпизоде: “- Настенька! – окликнул я ее\_ \_ Она быстро обернулась ко мне: - Ну! – сказала она, - ну ! поскорее ! Я смотрел на нее в недоумении, - Ну где же письмо? Вы принесли письмо? – повторила она, схватившись

рукой за перила. – Нет, у меня нет письма, - сказал я наконец, - разве он еще не был? Она страшно побледнела и долгое время смотрела на меня неподвижно. Я разбил последнюю ее надежду” (132). Именно после этого происходит перелом в настроении Настеньки: она решает расстаться с человеком, который пренебрег ею.

Выразительность действенно-жестового и рече-жестового поведения персонажей, дополняющая их речевую недифференцированность (“устойчивая “монологичность” точки зрения автора растворяется в голосах героев”, - так объясняет В.Г. Одинокоев эту особенность речи действующих лиц Ф.М. Достоевского, 6, 37), свидетельствует об особенностях реалистического метода индивидуализации художественных образов писателя.

3. Свойственная манере Ф.М. Достоевского индивидуализированность жеста проявляется в использовании так называемого “нулевого” жеста. По мнению Л.М. Шелгуновой, “немые (жестовые) сцены – типичное явление в русской повествовательной прозе (“Выстрел”, “Метель”), но особенно они характерны для произведений Ф.М. Достоевского” (5, 58).

Неисполненный жест – достаточно выразительная особенность рассказчика-мечтателя. Мысленно и душевно участвуя во всеобщем благодушии петербуржцев, отъезжающих на дачу, он замечает: “Все проезжающие смотрели на меня так приветливо, что решительно чуть не кланялись; все были так рады чему-то”(105). Значимое отсутствие жеста встречаем в описании отношений рассказчика и старичка, которого он привык видеть на улице и считает близким себе по духу: “Даже он [старичок] заметил меня и принимает во мне душевное участие. Вот отчего мы иногда чуть не кланяемся друг с другом, особенно когда оба в хорошем настроении”(103). Душевное расположение, дружелюбная приязнь остается невыраженной – невербальной и безжестовой, чтобы избежать стереотипа в общении, чтобы не нарушить границу личности, возникшую интуитивную духовную гармонию: “Намедни, когда мы не виделись целые два дня и на третий день встретились, мы уже было и схватились за шляпы, да благо опомнились вовремя, опустили руки и с участием прошли друг подле друга”(103). Именно поэтому мечтателю невыносим случайный приятель: его словесный поток мешает рассказчику установить внутреннее общение и разрушает личностные границы.

При виде одинокой девушки на безлюдной вечерней улице рассказчик, страстно мечтавший встретить женщину и поговорить с ней хотя бы две минуты, воздерживается от жеста, желая избежать шаблона в поведении: “Я воротился, шагнул к ней и непременно бы произнес: “Сударыня!”” - если б только не знал, что это восклицание уже тысячу раз произносилось во всех русских великосветских романах. Это одно и остановило меня”(106). И только желание защитить девушку, видимо оказавшуюся в сложном положении, от посягательств пьяного прохожего вынуждает рассказчика вступить с ней в общение.

Полужест как воздержание от выражения эмоций, которые могли бы обидеть девушку, любящую другого человека, проявляется в эпизоде с заранее написанным письмом, когда оба поняли комическую аналогию с “Севильским цирюльником” : “-Rosina ! – запели мы оба, - я чуть не обнимая ее от восторга \_ \_”(127). Этот неиспользованный жест – характерная примета героя-мечтателя, этически утонченного, чуткого и благородного человека, привыкшего таить в себе огромный и нереализуемый иллюзорный мир.

Нулевой жест в поведении рассказчика используется как знак душевного потрясения: “Она [девушка], кажется, не слышала шагов моих \_ \_ , и вдруг я остановился как вкопанный”(105-106). С этого нулевого жеста, немой мизансцены, начинается встреча героев, и им же завершается сюжетная линия: “\_ \_ она [Настенька] вырвалась из рук моих и порхнула к нему навстречу! Я стоял и смотрел на них как убитый”(139).

Иное содержание нулевого жеста у Настеньки. Для нее это выражение глубокого отчаяния. Такой мы видим ее в начале повествования: “Она, кажется, не слышала шагов моих, даже не шевельнулась, когда я прошел мимо \_ \_”(105). И, онемевшая от изумления, неожиданности, она видит того, кого ждала с таким душевным и сердечным напряжением: “Но Настенька не смотрела на облако, она стояла молча, как вкопанная \_ \_”(139).

Нулевой жест, встроенный, с одной стороны, в структуру повествования, с другой стороны, в структуру художественного образа, сохраняет индивидуализированность образа, как и другие жестовые наименования, составляя неотъемлемую и значимую часть поведения персонажей.

4. Обозначения некоторых жестов применяются неоднократно, при этом наблюдаются смысловые и эмоциональные модификации, создающие семантическую многоплановость этих наименований. Сочетание пожать руку называет проявление благожелательности и дружелюбия. В поведенческой характеристике Настеньки автор использует его как знак ее отношения к собеседнику и как обозначение ее собственного эмоционального состояния. Так, понимая бесполезность иллюзорного мира мечтателя, она сочувствует его глубокому одиночеству: “К удивлению моему, она промолчала, погода немного слегка пожалала мне руку и с каким-то робким участием спросила: - Неужели и в самом деле вы так прожили всю свою жизнь?”(118). В тексте отмечена неполнота жеста, так как мечтатель и девушка в начале своего знакомства, но значение жеста подхвачено и поддержано описанием эмоционального переживания (“\_ \_ с робким участием спросила \_ \_”), дублирующим жест.

Этот жест вырывается у Настеньки из глубокой благодарности человеку, почти незнакомому, но бескорыстно, самозабвенно помогающему ей, - человеку, который ради нее переступает границу привычного мира, придуманной жизни. Слова взволнованной благодарности сопровождаются жестом пожатия

руки: “Если вы когда-нибудь полюбите, то дай вам бог счастья с нею! А ей я ничего не желаю, потому что она будет счастлива с вами\_\_\_. Она замолкла и *крепко пожала мне руку*”(131-132). Расставаясь – как ей кажется – со своей любовью, человеком, который пренебрег ею, Настенька взволнованно пытается осмыслить пережитое ею чувство, подвести ему итог, и жест пожатия руки – это жест переполненного отчаянием сердца: “Ну, конечно! Но почему знать, добрый друг мой, - продолжала она, *пожимая мне руку*, - почему знать, может быть, и вся любовь моя была обман воображения\_\_\_.”(137). Этот жест становится произвольным знаком предельного напряжения душевных сил девушки, пытающейся не сломаться под ударами судьбы: “То она [Настенька] *вздыхнет*, и снова *слезинка набегит* на глаза; я оробею, похолодею... Но она тут же *жмет* мою *руку* и *тащит* меня снова *ходить, болтать, говорить*\_\_\_.”(138). Наименование жеста подхвачено контекстом, насыщенным разнообразными глаголами: движения, речи/мысли, воздействия, эмоционального состояния. Многоплановость жестового наименования обнаруживает душевное богатство девушки – ее способность к сильному чувству и умение сопереживать чужим страданиям.

Многokrратно повторен и “разыгран” контекстом жест, переданный сочетанием *дать (подать, подавать) руку/ взять руку*, обозначающий согласие в чем-либо. И это значение жеста реализовано при первой встрече двух по-своему одиноких и несчастных людей как своеобразный договор о дружбе и помощи: [Настенька:] “Мне нужен не один умный совет, мне нужен совет *сердечный, братский*, так, как если бы вы уже век свой *любили* меня! – Идет, Настенька, идет! – закричал я в восторге\_\_\_. *Руку вашу!* – сказала Настенька. – *Вот она!* – отвечал я, *подавая ей руку*”(120). Трансформированные устойчивые наименования жеста (*дать руку* → эллиптически: *руку вашу!*; *взять руку* → с разобщением компонентов, эллиптически: *вот она!*) создают жестовую мизансцену со значением “вступить в договор, заключить союз”. Это жест становится выражением дружбы, взаимной поддержки, душевной близости героев. Но этот жест становится залогом того нового чувства, которое пытается зажечь в себе Настенька к мечтателю, решаясь ответить на его чувство как бы наперекор человеку, забывшему о ней: “Зачем вы бросили мою руку [при виде случайного прохожего, принятого за возлюбленного Настеньки]? – сказала она, *подавая мне ее* опять. – Ну, что же? Мы *встретим* его вместе. Я хочу, чтоб он видел, как *мы любим друг друга*”(129). Нарочитость жеста, его отчаянная демонстративность продиктованы оскорбленным достоинством “гордого типа” людей (6, 13). Продолжая своеобразную игру в новую любовь – а девушка искренне пытается верить в это чувство, - она настаивает на сохранении жеста как его залога: “И потом, когда мы *прощались*, она *подала мне руку* и сказала, ясно взглянув на меня: - Ведь *мы теперь навсегда вместе*, не правда ли?”(132) Но именно эта, придуманная в отчаянии, любовь не выдерживает проверки: появляется любимый человек, и девушка стремительно бросается к нему, протягивая обе руки и вручая себя всецело ему – тому, кого так долго ждала: “Потом, не сказав мне ни слова, \_\_\_ *взяла его за руки* и повлекла его за собою”(139).

Письмо Настеньки мечтателю содержит мольбу о прощении за невольную игру в чувство: “Мы встретимся, вы придете к нам, вы нас не оставите, вы будете вечно *другом, братом* моим... И когда вы увидите меня, вы *подадите мне руку*... да? Вы *подадите мне ее*, вы *простили* меня, не правда ли? Вы меня *любите по-прежнему*?(140). Сочетание *подать руку* не только означает “простить, сохраняя любовь”, но и восстанавливает все те оттенки смысла, которыми сопровождался этот жест в отношениях героев, - согласия, доверия, дружбы, высокого понимания. Именно эта гамма душевных движений соединила двух несчастных и одиноких людей, помогая одному почувствовать непреходящую красоту реальной жизни, другому – сохранить цельным свое чувство. Такая семантическая глубина в использовании наименования жеста и отражение в нем разных этапов повествования – прошлого с неприкаянным одиночеством героев, недавнего настоящего с их попыткой понять свою жизнь и себя в ней, будущего, которое их разделило, - придает обобщенно-символический ореол устойчивому сочетанию.

Для Ф.М. Достоевского, как отмечает В.Г. Одинокоев, “самосознание героев\_\_ не может быть “монологически” завершено”(6, 14). Прерванный, но продолжающийся диалог (письмо Настеньки – внутренний монолог / ответ рассказчика) как две руки, протянутые друг другу через пространство разлуки, разводящих обстоятельств: [Настенька:] “*Возьмете* ли вы теперь мою *руку*?” – [Мечтатель:] “Но чтоб я помнил обиду мою, Настенька! \_\_\_ О, никогда, никогда! \_\_\_ Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую!”(141). В этом своеобразном диалоге содержится утвердительный ответ на вопрос эпитафия – цитаты из стихотворения И.С. Тургенева: “Иль был он создан для того,/ Чтобы побыть хотя мгновенье/ В соседстве сердца твоего?...”(102). Тем самым обозначение жеста выполняет композиционную функцию, соединяя начало и конец (“альфу и омегу”) повествования.

5. Символизация жестового наименования складывается на первом этапе как характерная примета персонажа. Так, глагол *пришпилить* обозначает не только жест, которым с помощью булавки соединяют два предмета, но и образ жизни и обстоятельства жизни главных героев. Слепая бабушка, воспитавшая Настеньку, находит способ удерживать ее при себе: *пришпиливает* платье внучки к своему. Ограничение реального пространства для действий и поступков девушки получает выход в мечтательности – придумывании для себя другой жизни: “Иной раз сидишь подле бабушки и чего-чего в голову не войдет. Ну вот и начнешь мечтать, да так раздумаешься – ну, просто за китайского принца выхожу...”(111). Появление молодого жильца, проявляющего к ней сострадание именно из-за ее униженного положения, заставляет ее предпочесть шаткую надежду на полужнакомого человека самым радужным мечтам. Для

Настеньки мечты – следствие несвободы, поэтому, выбирая неопределенную, но реальную жизнь, она выражает свою волю – “Не могу жить у бабушки \_\_, не хочу, чтоб меня булавкой пришиливали”(124) – как жизненный принцип, тем самым расширяется и “укрупняется” смысл слова - жестообозначения. Оценивая жизнь в мечтах своего собеседника – рассказчика, она сравнивает его положение со своим, осознает зеркальное тождество их жизненных обстоятельств, воспринимает отказ рассказчика-мечтателя от реальной жизни как несвободу и восклицает: “Нет, этого нельзя, этого не будет, этак, пожалуй, и я проживу всю жизнь подле бабушки\_\_ вовсе нехорошо так жить”(118). Слово, называющее жест, получает семантическую перспективу в судьбах двух людей, а потому получает символическое содержание.

Обобщенно-символическое значение развивается у наименования объекта жеста. Пытаясь вырваться из своего замкнутого положения “пришпиленной”, Настенька, переживавшая сильное чувство любви к молодому жильцу, пришла к нему, чтобы остаться с ним навсегда, собрав в узелок немногие свои вещи. “Когда же я очнулась, то начала прямо тем, что положила свой узелок к нему на постель, сама села подле, закрылась руками и заплакала в три ручья”(124). Эта художественная деталь становится значимой основой жеста, знаком полного доверия и невозможности возврата к прошлому. С тем же ощущением полного и безоговорочного доверия открывает свое чувство Настеньке рассказчик, отказывающийся от привычного мира иллюзий ради возможности быть нужным девушке. “Узелок” становится образом этой бесконечной преданности любящего сердца, согласного на любую жертву ради любимого человека: “Теперь ... я точно так же, как и вы пришли к нему тогда с вашим узлом. Хуже, чем как вы, Настенька, потому что он [жилец-возлюбленный Настеньки] тогда никого не любил, а вы любите”(134). Свойственная символизации смысловая обобщенность вбирает в себя все аспекты формирующейся семантической многоплановости жестообозначений. Символизация завершает смысловое и эмоциональное развитие наименований жеста.

6. В художественной системе повести каждый персонаж получает жестовую индивидуализацию в соответствии со своим типом характера и местом в сюжете и композиции повествования.

Вместе с тем останавливает внимание однотипность жестов, связывающая и разделяющая героев повести, создающая прямую и обратную жестовую идентификацию персонажей.

Так, в начале повести мечтатель, рассказывая о близких ему по духу “знакомых незнакомцах”, называет старичка: “\_\_ физиономия такая важная, задумчивая; все шепчет под нос и махает левой рукой \_\_”(103). Назван жест человека, состарившегося в глубоком одиночестве и потому разговаривающего с самим собой. Представляя себя Настеньке в качестве человеческого “типа”, он изображает себя со стороны глазами ребенка, чей взгляд не обременен ассоциациями: “девочка боязливо уступила ему [о себе в 3-ем лице] дорогу, громко засмеялась, посмотрев во все глаза на его созерцательную улыбку и жесты руками”(115). Одинаковый жест – размахивание руками – создает временную перспективу образа рассказчика: ему, такому, каков он есть (“я – тип”), соответствует старичок, “шепчущий под нос, махаящий левой рукой”(114). Зеркально повторенный жест – прямая идентификация – позволяет нам оценить тоскливое будущее, которое ждет молодого человека. Этот итог иллюзорной жизни мечтателя оценивает Настенька, в ужасе заявляющая: “Этого нельзя!”(118). Оказавшись в близких условиях, она выбирает путь активного действия.

Жестовая идентификация соединяет Настеньку, которая слушала мечтателя “в удивлении, открыв глаза и ротик”(113) и одну из героинь иллюзорных романов мечтателя: “домик в Коломне, а подле милое создание, которое слушает вас в зимний вечер, раскрыв ротик и глазки”(110). Однако поведение Настеньки делает это подобие мнимым (мнимая идентификация): она самостоятельно выходит из уюта “домика в Коломне”. Сильное чувство, которое она испытывает к своему возлюбленному, необычность ситуации, в которой она оказалась, огромное живое чувство, которое к ней испытывает мечтатель, ставит ее в отношении смысловой параллели с другим “персонажем” – героиней придуманной жизни мечтателя (“жена старого графа”). В своем вымышленном романе герой-рассказчик соединяется с любимой женщиной (она “бросилась в его объятия”, 117) – в реальной жизни истинно любимая мечтателем Настенька бросается в его объятия, чтобы отблагодарить за нежность и доброту, прощаясь с ним и возвращаясь “к тому, которому оно [ее сердце] принадлежит навеки”(140). Обратная жестовая идентификация подчеркивает трагизм происходящего: обратившись к активной жизни, мечтатель остается один, впервые в жизни полюбив.

Таким образом, жестовая характеристика в повести “Белые ночи” обладает семантической многоплановостью, широким функциональным диапазоном, оказывается средством индивидуализации персонажей, соответствуя логике их характеров и значимой частью поэтической системы, художественного замысла Ф.М.Достоевского.

## Литература

1. Словарь русского языка. В 4-х т.т. - М: “Русский язык”, 1981.-Т.1.
2. Виноградов В.В. О художественной прозе.// О языке художественной прозы. Избранные труды. - М: Наука, 1980.
3. Достоевский Ф.М. Белые ночи // ПСС в 30 т.т. - Л: Наука, 1972. - Т.2.
4. Виноградов В.В. Эволюция русского натурализма // Поэтика русской литературы. - М: Наука, 1976.
5. Шелгунова Л.М. Указания на рече-жестовое поведение персонажей как средство создания образа в

русской повествовательной реалистической художественной прозе. Волгоград, 1979.

6. Одинокое В.Г. Типология образов в художественной системе Ф.М.Достоевского. – Новосибирск: Наука, 1981.