



DOI: 10.22363/2312-9220-2021-26-3-375-391

УДК 821.161.1

Научная статья / Research article

Полифония молчащих: специфика философского дискурса Ф.М. Достоевского

А.Б. Криницын 

*МГУ им. М.В. Ломоносова,
Российская Федерация, 119991, Москва, Ленинские горы, ГСП,
1-й корпус гуманитарных факультетов*

✉ derselbe@list.ru

Аннотация. В статье описывается феномен молчания в поздней прозе Достоевского. Рассматриваются философский, сюжетообразующий, психологический аспекты молчания. Дается определение монолога исповедального типа как дискурсивного жанра, со специфическими ролями говорящего и молчащих слушателей, преобладание которого в прозе Достоевского позволяет скорректировать понятия полифонии и диалога применительно к поэтике писателя. Условность «другого» при исповедальном монологе подтверждается отсутствием у слушателей «завершающих» функций. В большинстве случаев в зрелом творчестве писателя сохраняются только болезненно активные остаточные формы диалога, в то время как роль специфического монологического дискурса, порожденного молчанием и обусловленного им, неуклонно возрастает. Выделяется три различных по семантике и функции типа молчания: 1) «подпольное» молчание как концентрированное выражение разобщенности людей в эпоху «всемирного уединения»; 2) «ролевое» молчание слушателей при дискурсивном жанре исповедального монолога; 3) «сакральное» молчание Христа, знаменующее переход на иной, высший уровень общения.

Ключевые слова: романы Ф.М. Достоевского, молчание, дискурс, диалог, монолог исповедального типа, говорящий, слушатель, конфидент

Заявление о конфликте интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

История статьи: дата поступления в редакцию – 1 июня 2021 г.; дата принятия к печати – 13 июля 2021 г.

Для цитирования: Криницын А.Б. Полифония молчащих: специфика философского дискурса Ф.М. Достоевского // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2021. Т. 26. № 3. С. 375–391. doi: 10.22363/2312-9220-2021-26-3-375-391



The Polyphony of the Silent: The Specifics of Dostoevsky's Philosophical Discourse

A.B. Krinityn 

*Moscow State University M.V. Lomonosov, Philological Faculty,
Leninskie Gory, GSP, 1st building of Humanitarian Faculties,
Moscow, 119991, Russian Federation*

✉ derselbe@list.ru

Abstract. The article describes the phenomenon of silence in Dostoevsky's later prose. Philosophical, plot-forming and psychological aspects of silence are looked at. A confessional type of monologue is defined as a discursive genre, with specific roles of the speaker and his silent listeners, whose predominance in Dostoevsky's prose lets the author of the article adjust the notion of polyphony and dialogue within the context of Dostoevsky's poetics. The conventionality of "the other" in the confessional type of monologue is proved by the absence of the completing functions in listeners. In most cases Dostoevsky's later works retain some rudimental forms of frantic dialogue while the role of specific monologue discourse, caused and conditioned by silence, is increasing. By semantics and function types of silence in Dostoevsky fall into three groups: 1) the underground silence as expression of human disunity in the epoch of "universal solitude"; 2) "role silence" of listeners in the discursive genre of confessional monologue; 3) sacred silence of Christ indicating transition to a new higher level of communication

Keywords: Dostoevsky's novels, silence, discourse, dialogue, monologue of confessional type, the speaker, the listener, the confident

Conflicts of interest. The author declares that there is no conflict of interest.

Article history: submitted: June 1, 2021; accepted: July 13, 2021.

For citation: Krinityn, A.B. (2021). The polyphony of the silent: The specifics of Dostoevsky's philosophical discourse. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 26(3), 375–391. (In Russ.) doi: 10.22363/2312-9220-2021-26-3-375-391

Введение

При описании дискурса и коммуникативных моделей в творчестве Достоевского исходной теоретической платформой неизбежно становится концепция полифонического романа М.М. Бахтина. Она, в свою очередь, строится на философии диалога, который понимается исследователем и как структурообразующий элемент романной поэтики (восходящей к античной мениппее и сократическому диалогу), и как принцип философствования – механизм функционирования идей в романе как живых голосов, звучащих в нескончаемом диалоге. «Вполне понятно, – постулирует исследователь, – что в центре художественного мира Достоевского должен находиться диалог, притом диалог не как средство, а как самоцель. Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие». «Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может

и не должен кончиться. В плане своего религиозно-утопического мировоззрения Достоевский переносит диалог в вечность, мысля ее как вечное со-радование, со-любование, со-гласие» [1. С. 434]. В неопубликованных записях к работе мы найдем еще более ёмкую формулировку: «Единственно адекватной формой словесного выражения подлинной человеческой жизни является незавершимый диалог. Жизнь по природе своей диалогична» [2. С. 318]. М.М. Бахтин рассматривает диалог и с точки зрения онтологической психологии: «Основная схема диалога у Достоевского очень проста: противостояние человека человеку, как противостояние „я“ и „другого“» [1. С. 435].

Однако с философскими установками Бахтина вступает в противоречие структура образа героев Достоевского – с ярко выраженными «подпольными» чертами характера у значимых героев-идеологов, отношение которых к «другому» болезненно обострено. Для них характерны отчуждение от людей, боязнь «другого» и утрата способности к нормативной коммуникации. В результате принципиально видоизменяются дискурсивные роли собеседников и «рассказывание» приобретает новые формы (см. [3]). Опираясь на понятийную систему Бахтина, остающуюся актуальной по сей день, мы хотели бы описать дискурс в поздней прозе Достоевского в категориях монолога, исповеди и молчания.

С точки зрения теоретической коммуникации, молчание – это специфически артикулированная невербальная форма общения, предваряющая или завершающая его вербальную фазу, но во всяком случае предполагающая ее.

По формулировке М. Эпштейна, «...у молчания и речи есть общий предмет. Именно невозможность говорить о чем-то делает возможным молчание о том же самом. Молчание получает свою тему от разговора – уже вычлененной, артикулированной, и молчание становится дальнейшей формой ее разработки, ее внесловесного произнесения. Если бы не было разговора, не было бы и молчания – не о чем было бы молчать» [4. С. 179].

При всей своей противоположности слово и молчание рождаются из одного интенционально-смыслового поля и в предельных случаях обратимы. Порой создается ситуация, при которой слово ничего не говорит, а молчание говорит все, или слово говорит о том же, о чем молчит молчание.

Сюжетообразующий и философский аспект молчания у Достоевского

Согласно характерологии романтизма (черты которого явственно прослеживаются у Достоевского), молчание свидетельствовало о глубине героя и о том, что он заключает в себе некую тайну. Особенно ярко это выражено в случае Мышкина – строками из романтической баллады Пушкина: «Жил на свете рыцарь бедный, **молчаливый** и простой, <...> **все безмолвный**, все

печальный, как безумец умер он». Действительно, Мышкин за весь роман так ясно и не выразил своей идеи.

Молчание героев в поздней прозе Достоевского становится и сюжетообразующим фактором. Так, кроме Мышкина, в «Идиоте», начиная с третьей части, мрачно замолкает Рогожин, и с этого момента он символически воплощает рок и смерть. Ночным кошмаром он является во сне Ипполиту и долго, молча и пристально, смотрит на него: «...Рогожин облокотился на столик и стал молча глядеть на меня. Так прошло минуты две-три, и я помню, что его молчание очень меня обидело и раздосадовало. Почему же он не хочет говорить? <...> Я злобно повернулся на постели, тоже облокотился на подушку и нарочно решился тоже молчать, хотя бы мы всё время так просидели» [5. Т. 8. С. 341].

Насмешливое безмолвие призрака становится последним толчком к самоубийству героя: «Вот этот особенный случай, который я так подробно описал, и был причиной, что я совершенно „решился“. <...> Это привидение меня унизило» [5. Т. 8. С. 341].

Тень молчащего Рогожина неотступно стоит за спиной Настасьи Филипповны, обреченно предчувствующей смерть от его руки: «Эти глаза теперь молчат (они всё молчат), но я знаю их тайну. У него дом мрачный, скучный, и в нем тайна. <...> Он всё молчит; но ведь я знаю, что он до того меня любит, что уже не мог не возненавидеть меня» [5. Т. 8. С. 380].

Сюжет и атмосфера «Бесов» целиком строятся вокруг молчания Ставрогина. Все ждут от него признаний и откровений, как душевных, так и идейных. Но он молчит до конца (до последнего письма перед сведением счетов с жизнью), чем обрекает на гибель себя и других. В прошлом он обладал необыкновенной духовной силой и «вдохновлял» своими идеями всех остальных персонажей, но мы узнаем об этом *post factum*, а к началу собственно романного действия Ставрогин изображен уже омертвевшим и духовно опустошенным после преступления над Матрешей. Он уже не «вещает огромные слова», а с терпеливым равнодушием выслушивает от своих прежних адептов собственные же идеи, ставшие теперь для них «главным убеждением». Каждый из них пытается привлечь Ставрогина на свою сторону и обратить в свою веру. Он же относится к любой из своих старых идей с брезгливым сожалением, будучи не в силах поверить ни в одну из них.

Молчание поистине становится сюжетом «Кроткой», где усугубляющееся внутреннее «уединение» мужа и жены приводит к их необратимому отчуждению друг от друга, а запоздалый и страстный порыв героя объясняется только ускорением катастрофу: «кроткая» с иконой в руках выбрасывается из окна.

У замкнутости героев Достоевского есть метафизические корни. Всю современную эпоху Достоевский считал «периодом человеческого уединения», – по формулировке «таинственного гостя» старца Зосимы, – «Ибо всякий-то теперь стремится отделить свое лицо наиболее, хочет испытать в себе

самом полноту жизни, а между тем выходит из всех его усилий вместо полноты жизни лишь полное самоубийство <...> Ибо все-то в наш век разделились на единицы, всякий уединяется в свою нору, всякий от другого отдалается, <...> и кончает тем, что сам от людей отталкивается и сам людей от себя отталкивает» [5. Т. 14. С. 275].

И действительно, большую часть романного времени (равно как и всей своей жизни) они молчат. «Подпольность» характера заключается в крайней степени его отчужденности от прочих людей и выражается в упорном, намеренном и демонстративном молчании. Так, Подпольный Парадоксалист уже с 24 лет вел жизнь «угрюмую, беспорядочную и до одичалости одинокую» («Я ни с кем не водился и даже **избегал говорить** и всё более и более забивался в свой угол») [5. Т. 5. С. 124]¹. Таким молчанием отмечены и все «идей-ные» герои «пятикнижия»: Ставрогин, Шатов², Иван Карамазов³ Алеша⁴, Смердяков, Крафт и т.д. Кириллов делается до того молчалив, что даже разучивается правильно говорить: «...я мало четыре года разговаривал и старался не встречать, для моих целей, до которых нет дела, четыре года». «Я **презираю, чтобы говорить**» [5. Т. 10. С. 76, 77]. Даже внешне светский Свидригайлов на самом деле крайне замкнут: «А я ведь человек мрачный, скучный. Вы думаете, веселый? Нет, мрачный: вреда не делаю, а сижу в углу; иной раз **три дня не разговорят**» [5. Т. 6. С. 368]. В гордое молчание погружен Ростовщик из «Кроткой»: «А я **мастер молча говорить, я всю жизнь мою проговорил молча** и прожил сам с собой целые трагедии молча» [5. Т. 14. С. 25]. Узнав о своей смертельной болезни, полностью удаляется от людей Ипполит: «...я по целым дням нарочно сидел взаперти, хотя и мог выходить, как и все» [5. Т. 8. С. 326]. Раскольников тоже намеренно не выходит неделями из ненавистной ему «конуры», чтобы утвердиться в своей злобе на весь мир: «Я тогда, как **паук**, к себе в **угол** забился. <...> О, как ненавидел я эту конуру! А все-таки выходить из нее не хотел. **Нарочно не хотел!**» [5. Т. 6. С. 320].

В сосредоточенной замкнутости и одиночестве вынашивают герои свои идеи (механизм зарождения идеи у героя Достоевский изображает в «Братьях Карамазовых» на примере картины Крамского «Созерцатель», по лицу которого видно, что он «может, вдруг, накопив впечатлений за многие годы, бросит все и уйдет в Иерусалим, скитаться и спастись, а может, и село родное спалит, а может быть, случится и то и другое вместе») [5. Т. 14. С. 116–117].

¹ В цитатах выделения полужирным шрифтом наши (А.К.), а выделения курсивом принадлежат автору цитаты.

² [Шатов] «...между нами был постоянно угрюм и неразговорчив; но изредка, когда затрагивали его убеждения, раздражался болезненно и был очень невожатеран на язык» [5. Т. 10. С. 27].

³ «Он [Иван] рос каким-то угрюмым и закрывшимся сам в себе отроком» [5. Т. 14. С. 15].

⁴ [Алеша] «задумывался и как бы отъединялся. Он с самого детства любил уходить в угол и книжки читать» [5. Т. 14. С. 19].

Таким образом, в молчании происходит сосредоточенная внутренняя работа, которая может привести как к прозрению, так и смертельному искушению героя. Монастырское уединение, как духовное собирание себя, может послужить и всеобщему спасению. По суждению старца Зосимы, затворничество в обители не означает самостного обособления и не препятствует общности с народом: «Инока корят его уединением: „Уединился ты, чтобы себя спасти в монастырских стенах, а братское служение человечеству забыл“. Но посмотрим еще, кто более братолюбиво поусердствует? Ибо **уединение не у нас, а у них**, но не видят сего. <...> Те же смиренные и кроткие постники и молчальники восстанут и пойдут на великое дело. <...> Русский же монастырь искони был с народом. Если же народ в уединении, то и мы в уединении. <...> Берегите же народ и оберегайте сердце его. **В тишине воспитайте его**» [5. Т. 14. С. 285].

Тем не менее отец Феррапонт, «великий постник и молчальник» [5. Т. 14. С. 151], месяцами не говоривший с людьми, изображен как гордец и юродивый, в отличие от Зосимы, не отвергавшего приходящих к нему многочисленных посетителей и благословившего Алешу на уход из монастыря в мир. Молчание же Феррапонта показано как безблагодатное и весьма похожее на «подпольное».

В глобальном смысле перманентное молчание губительно и противостоит естественности. «Но непременно будет так, – провозглашает «таинственный гость», – что придет срок и сему страшному уединению, и поймут все разом, как неестественно отделились один от другого. Таково уже будет веяние времени, и удивятся тому, что так долго сидели во тьме, а света не видели. Тогда и явится знамение Сына Человеческого на небеси... Но до тех пор... хоть единично должен человек вдруг пример показать и вывести душу из уединения на подвиг братолюбивого общения, хотя бы даже и в чине юродивого. Это чтобы не умирала великая мысль...» [5. Т. 14. С. 275].

Необходимость самоутверждения и потребность в любви рано или поздно побеждают у «созерцателей» неприязнь и страх перед «другим», и тогда тотальное безмолвие разрешается бурным монологом. В молчании «копится» потенциальная энергия идеи, неизбежно долженствующая перейти в кинетическую энергию высказывания. «Другой» одновременно желанен и страшен, и встреча с «другим» – безмерно ответственное, огромное событие. Герой пытается преодолеть ненавистную «чужесть», разъединяющую его и мир, раскрываясь «как никогда в жизни». «Вы, вероятно, **очень долго перед этим молчали**», – замечает Аркадию Васин после его неудачного выступления у Дергачева, – «**Я три года молчал**, я три года готовился», – порывисто подтверждает тот [5. Т. 13. С. 52]. Великий Инквизитор «за все девяносто лет высказывается и говорит то, о чем **все девяносто лет молчал**» [5. Т. 14. С. 228]. Вспомним и то, как неожиданно заговорил всегда молчавший Смердяков: «Валаамова ослица заговорила, да как говорит-то, как говорит!» [5. Т. 4. С. 114].

«Всеразрешающий» дискурс выглядит странным, неуместным и эксцентричным – «в чине юродивого» – ибо в уединении герои утратили навык нормативного общения. Разрешение «безмолвия печати» дается героям лихорадочным напряжением всех сил, быстро сменяющимся полным изнеможением. Об Ипполите, отважившемся на отчаянные признания перед Епанчинными, повествователь пишет: «Видно было, что он оживлялся порывами, из настоящего почти бреда выходил вдруг, на несколько мгновений» [5. Т. 8. С. 246]. Такая же болезненная слабость наступает и у Раскольникова в момент его признания Соне: «– **Я давно ни с кем не говорил**, Соня... Голова у меня теперь очень болит. // Глаза его горели лихорадочным огнем. Он почти начинал бредить; беспокойная улыбка бродила на его губах. Сквозь возбужденное состояние духа уже проглядывало страшное бессилие» [5. Т. 6. С. 320].

Похожим образом сам Достоевский объяснял в письме Любимову причину откровенности Ивана Карамазова: «Это мрачно раздраженный и **мно-го молчавший** человек. Ни за что бы он никогда и не заговорил, если бы не случайная, вдруг разгоревшаяся его симпатия к брату Алексею. Кроме того, это еще очень молодой человек. Как же он мог бы заговорить, **о чем так долго молчал** и на чем насадил сердце, не прорвавшись, без особенного увлечения, без пены у рта» (Из письма Н.А. Любимову 25 мая 1879 г.) [5. Т. 30. I. С. 63].

И теперь роль молчащих переходит к слушателям.

Монолог исповедального типа в дискурсивной поэтике Достоевского

Если мы присмотримся ко всем развернутым беседам героев в романах Достоевского, которые в критике обычно именуются философскими диалогами, то увидим, что в большинстве случаев они только начинаются как обычный диалог (пока собеседники обмениваются вступительными, незначащими и общими фразами), после чего один из персонажей полностью завладевает разговором и превращает его в свой безудержный и страстный монолог, лишь изредка прерываемый встречными репликами собеседника.

В качестве примеров можно назвать беседы Раскольникова со Свидригайловым, Порфирием, Мармеладовым и Соней («Преступление и наказание»), Мышкина с семьей Епанчиных, Рогожиным, Ипполитом и Радомским («Идиот»), Ставрогина с Шатовым, Верховенским, Хромоножкой и Лизой («Бесы»), Аркадия с Версиловым, Ламбертом и Ахмаковой («Подросток»), Алеши с Иваном, Митей, Лизой Хохлаковой, Грушенькой, Красоткиным, капитаном Снегиревым; Ивана со Смердяковым и чертом («Братья Карамазовы»).

Именно такой монолог, обязательно предполагающий слушателей – но слушателей молчащих, которым достается роль конфиденанта и с которыми

говорящий стремится создать особые доверительные отношения, – мы предлагаем назвать монологом исповедального типа, имея в виду, что в нем создается ситуация предельной откровенности и сообщается нечто, не могущее быть сказанным в обычном разговоре без нарушения нормативных отношений между говорящими или же разрушения дискурса вообще, а именно: а) «самое плохое» о себе (пороки, грехи, постыдные поступки, преступления); б) «самое главное» о себе (мировоззренческая идея, объяснение собеседнику самого себя, важнейших черт своего характера); в) раскрытие своей стратегии поведения (признание в любви или ненависти к собеседнику, в страхе или стыде перед ним), то есть свидетельство о своей внутренней зависимости от него или заинтересованности в нем. Подробнее понятие исповедального монолога рассматривается в главе 6 нашей монографии [6. С. 308–366]. Об исповедальном дискурсе у Достоевского впервые написал Н. Чирков (см. [10. С. 53–54]).

Говоря об исповедальной ситуации, мы отходим от узкого понятия церковной исповеди, целью которой является покаяние и отпущение грехов. Модальность покаяния в исповедальном монологе, разумеется, всегда присутствует, но допускает самые разные интенции – от страстной жажды прощения до его же «бесконечной самоотмены» (исключая «идейную исповедь» – *profession de foi* героя). При **философском диалоге** есть говорящий «великие слова» и безмолвный слушатель.

Исповедальный монолог становится уникальным и едва ли не единственным способом общения для героев-идеологов Достоевского. Однако он иноприроден обыкновенному бытовому разговору-диалогу. Полноценного двустороннего общения в подобном случае не происходит – слишком разные роли достаются собеседникам. Один предельно активен, ему необходимо излить накипевшее в душе, другому же выпадает роль страдающего конфиденанта. «Да так и должно быть во всех даже случаях», – смеясь говорит Иван Карамазов Алеше (в ответ на удивление того по поводу молчания Христа во время монолога Великого Инквизитора [5. Т. 4. С. 228]), и это замечание мы можем понять как общее определение исповедальной ситуации в романах Достоевского.

Дмитрий Карамазов даже почти приказывает своему брату: «Садись вот здесь за стол, а я подле сбоку, и буду смотреть на тебя, и все говорить. **Ты будешь все молчать, а я буду все говорить**, потому что срок пришел» [5. Т. 14. С. 96]; «Теперь не решай; я тебе сейчас скажу, ты услышишь, но не решай. Стой и **молчи**. Я тебе не все открою. Я тебе только идею скажу, без подробностей, а ты **молчи**. **Ни вопроса, ни движения, согласен?**» [5. Т. 15. С. 34].

Гораздо более грубо третирует своего собеседника князь Валковский («Униженные и оскорбленные»), заключая с ним специальный уговор о его молчании и тем самым создавая нужную ему исповедальную ситуацию:

«...лучше уговоримся. Я, видите ли, намерен был вам кое-что высказать, ну, а вы уж должны быть так любезны, чтобы согласиться выслушать, что бы я ни сказал. Я желаю говорить, как хочу и как мне нравится, да по-настоящему так и надо. <...> – Я скрепился и смолчал...» [5. Т. 3. С. 359].

Делая самые невозможные признания, герои всегда испытывают болезненный восторг, лихорадочное возбуждение, часто именуемое «вдохновением». Также типично для исповедального монолога ощущение стремительного, головокружительного падения, сродни «потребности поиграть с огнем или слететь с башни» [5. Т. 9. С. 151]. Ипполит читает свою исповедь, как будто «летит с колокольни» [5. Т. 8. С. 347]. «С тем ощущением, как бы бросался вниз с колокольни», – признается Соне в убийстве Раскольниковов [5. Т. 6. С. 315]. Аглая, выговаривая накипевшее Настасье Филипповне, «решительно была увлечена порывом в одну минуту, точно падала с горы, и не могла удержаться пред ужасным наслаждением мщения» [5. Т. 8. С. 472]. То же сравнение употребляет и Митя: «Тебе одному все скажу, ...потому что завтра лечу с облаков, потому что завтра жизнь кончится и начнется. Испытывал ты, видал ты во сне, как в яму с горы падают? Ну, так я теперь не во сне лечу и не боюсь, и ты не бойся. То есть боюсь, но мне сладко» [5. Т. 14. С. 97]. В «Подростке» юный и невыдержанный Аркадий всякую свою откровенность представляет как полет, срыв или падение: «Я знал, что лечу в яму, но я торопился, боясь возражений» [5. Т. 13. С. 49]; «задыхался я и летел, и мне так хотелось лететь, мне так было это приятно» [5. Т. 13. С. 220].

«Слишком» высказываясь и разрывая стесняющие узы приличий, герои понимают, что раз и навсегда роняют себя в глазах собеседника и рискуют окончательным разрывом с ним (отсюда и ощущение смертельного полета). Чтобы заставить всех себя слушать, герои идут даже на самоунижение, не боясь рассказать нечто смешное или «невозможное» о себе. Особенно наглядно это проявляется у героев, разыгрывающих роль «шутов» – Мармеладова или Фердыщенко во время пети-жэ на именинах у Настасьи Филипповны.

Интересно отметить определенную закономерность, в силу которой при встрече двух героев именно один, а не другой завладевает разговором и произносит исповедальный монолог. Так, Иван и Митя всегда заставят слушать их Алешу, Федор Павлович – своих сыновей, Свидригайлов – Раскольникову, Раскольников – Заметову и Соню. Как правило, в роли молчащих конфиденентов оказываются Мышкин, Алеша, Соня, Зосима. Наоборот, всегда завладевают разговором отец Карамазов, сын Верховенский, Свидригайлов, Смердяков. Можно даже выстроить определенную иерархию героев по их «воле к высказыванию», прямо пропорциональной их порочности. Эмоциональный заряд, необходимый для лидерства в разговоре, порождается силой отчаяния или же упоения грехом (что относится к «болящим» душам, нуж-

дающимся в поддержке: очищением или самоутверждением). Искушенность во зле дает при общении некую власть над собеседником.

Дело в том, что для откровений герои выбирают всегда душу более «просветленную» и чистую, чем они сами. При этом обращаются они к человеку, хоть духовно для них авторитетному, но вместе с тем слабейшему психологически, который не позволит себе насмеяться над ними или ответить грубостью на грубость. Суд такого лица не имеет для них решающего значения – по крайней мере, в их собственном сознании, что всегда дает им возможность («лазейку») пренебречь реакцией и сохранить свою свободу. Если же конфидент приобретает над героями полноценную духовную власть, то они начинают его ненавидеть. Так Раскольников ненавидит Порфирия и испытывает временами чувство «едкой ненависти» к Соне, Михаил покушается убить Зосиму, а Ставрогин до невероятности грубо обращается с Тихоном.

Если же автору нужно, чтобы высказались и положительные персонажи, приходится создавать для них особые условия, либо помещая их в круг случайных слушателей (Мышкин в первый свой приход к Епанчиным или на «званом вечере»), либо представляя нам их мысли в форме записок (подобно поучениям Зосимы). Чтобы откровения Раскольникова мог услышать Свидригайлов, последнему приходится присутствовать при его исповеди Соне тайно, подслушивая.

В конечном счете самым «разговорчивым» и настойчивым в желании высказаться оказывается в «пятикнижии» черт, от которого Иван, как от навязчивого кошмара, не может отделаться, даже заткнув уши: «– Это меня-то убьешь? Нет, уж извини, выскажу. Я и пришел, чтоб угостить себя этим удовольствием» [5. Т. 5. С. 83], а самым молчаливым – Христос, с Его всепрощающим поцелуем любви.

Потрясающий художественный эффект немого ответа Христа создается именно доведением до логического конца тенденции исповедального монолога к полной речевой односторонности. Любой словесный ответ Христа умалил бы Его образ, тем более что Великий инквизитор знает все Его слова заранее (из Евангелия). Примечательно, что Великий Инквизитор сам то приказывает Христу молчать, то удивляется его безмолвности. Одна его реплика противоречит другой:

«– **Не отвечай, молчи. Да и что бы ты мог сказать?** Я слишком знаю, что ты скажешь. Да ты и **права не имеешь** ничего прибавлять к тому, что уже сказано тобою прежде» [5. Т. 14. С. 228].

«... – И что ты **молча глядишь** на меня проникновенными глазами своими? **Рассердись**, я не хочу любви твоей, потому что сам не люблю тебя. И что мне скрывать от тебя? Или я не знаю, с кем говорю? То, что я имею сказать тебе, **все тебе уже известно**, я читаю это в глазах твоих. И я ли скрою от тебя тайну нашу?..» [5. Т. 14. С. 234].

«...**Ему тяжело его молчание**. Он видел, как узник все время слушал его проникновенно и тихо, смотря ему прямо в глаза и, видимо, не желая

ничего возражать. Старику хотелось бы, чтобы тот **сказал ему что-нибудь**, хотя бы и горькое, страшное...» [5. Т. 14. С. 239].

Христос Достоевского не может ничего сказать хотя бы потому, что произнести любое слово – значит уже вынести суждение, а Христос в принципе не может никого осудить. Для Достоевского это противно самому духу христианства, согласно которому каждый должен себя считать «за всех виноватым», а исповедник и конфидендент должны взаимно простить друг друга (как Тихон и Ставрогин после страшной исповеди последнего).

Точно так же в «Братьях Карамазовых» при встрече со Федором Павловичем Карамазовым старец Зосима почти безмолвствует (хотя изначально все семейство собралось именно ради его совета и суда) и только кладет земной поклон Мите (жест, символически аналогичный поцелую Христа), а Алеша после богоборческой речи Ивана вместо ответа молча целует брата.

По реакции на услышанное и его восприятию реципиенты делятся на два главных типа: слушателя враждебного, жаждущего уничтожить говорящего ненавистью и насмешкой, и слушателя благожелательного, заранее прощающего и любящего героя, несмотря на все им сказанное (такowymi выступают зачастую Мышкин, Алеша, Соня, Зосима).

В связи с этим необходимо отметить, что исповедальный дискурс встречается в произведениях Достоевского в двух форматах: публичного выступления и разговора с глазу на глаз. Если беседы с глазу на глаз подготавливаются героями задолго до встречи, с планированием места и времени, то публичное выступление, напротив, как правило, происходит спонтанно (исключение – тщательно подготовленное Ипполитом своё «последнее объяснение»). Но если присмотреться к таким публичным речам, то мы увидим, что они также произносятся в расчете на одного, изначально избранного слушателя, к которому говорящий до крайности расположен, в то время как остальные выступают в роли насмешливой толпы (то есть собирательного осуждающего «другого»), так что если исповедальный дискурс с одним слушателем предполагает одну-единственную реакцию на слова говорящего, то публичное выступление – две разнонаправленные.

Слушаются исповедальные монологи с особым, болезненно напряженным вниманием, «очень слушаются», ибо слушатели рассчитывают узнать нечто важное о себе самих. Однако по ходу сцены зачастую обнаруживается, что, несмотря на столь утрированное внимание со стороны конфидендентов, содержание исповедального монолога было большинству из них известно заранее или интуитивно угадано. К примеру, Раскольников еще до признаний Свидригайлова уже посвящен в самые ужасные его тайны: и о замученном лакее Фильке, и о «жестоко оскорбленной» им пятнадцатилетней девочке, и о таинственных обстоятельствах смерти Марфы Петровны. Он даже предчувствует его рассказ о призраках: «Отчего я так и думал, что с вами непременно что-нибудь в этом роде случается! – проговорил вдруг Раскольников и в ту же минуту удивился, что это сказал» [5. Т. 6. С. 219]. В «Бесах»

Ставрогин терпеливо выслушивает Шатова, Кириллова и Верховенского, чтобы убедиться, что они в «прежней», известной ему идее. Верховенский снисходительно оценивает давно известную ему идею Кириллова. Великий инквизитор, произнося самые отчаянные упреки, уверен во всеведении Христа. Черт «угощает» Ивана его же собственными софизмами и анекдотами. В «Преступлении и наказании» Порфирий поражает Раскольникова точнейшим изложением и объяснением его переживаний после преступления. На полноту понимания героями Достоевского друг друга указывал еще С. Цвейг: «...герои Достоевского – сверхзнающие, они не ведают недоразумений. Каждый пророчески знает другого, они понимают друг друга беспредельно, до последних глубин, они высасывают слово из уст друг у друга раньше, чем оно произнесено... каждая душа таинственным чутьем схватывает сущность другой» [7. С. 118].

Благожелательный слушатель настроен на приятие и любовь уже заранее. Его короткие реплики чисто рецептивны и направлены на то, чтобы облегчить высказывание другому. Это не полноценное самостоятельное высказывание, но эмоциональное отражение высказывания собеседника. Суть произносимого он предчувствует заранее через прозрение лучших сторон души говорящего. У насмешника тоже полнота информации об ораторе проистекает от затаенной и неотступной ревности к нему, поскольку он видит в нем отражение себя. И тот и другой, несомненно, глубже всех прочих слушателей воспринимают героя и наперед догадываются о том, что он скажет, только благожелатель помогает герою в самораскрытии, договаривая то, что он еще не договорил, а насмешник заранее осмеивает и отторгает все, что в следующий момент будет произнесено.

Итак, говорящий предугадывает реакцию слушателей, а те, в свою очередь, – содержание исповедального монолога и цель его произнесения. Получается, что персонажи, общаясь, не столько получают друг от друга информацию, сколько напряженно оценивают друг друга и воспринимают друг от друга положительную или отрицательную духовную энергию. Герой получает на сказанное им вместо ответа чисто эмоциональную реакцию: приятие или неприятие. В результате складывается весьма специфическая форма общения, заставляющая усомниться в самостоятельности функционирования образов слушателей.

Категории «я» и «другого» при исповедальном монологе. Крах стратегии сближения

Все приведенные выше примеры свидетельствуют о некоей взаимопроницаемости и даже единстве сознания главных героев Достоевского. Для этого есть несколько глубинных оснований.

С одной стороны, вследствие «литературности» мышления монолог героя обращен не к конкретным людям, а к «человечности» вообще, насколько она присутствует в каждом. «Я с Человеком прощусь», – торжественно заяв-

ляет Ипполит, смотря в глаза обычно нелюбимому им князю [5. Т. 8. С. 348]. «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился», – «как-то дико» произносит Раскольников, целуя ногу у потрясенной и испуганной Сони [5. Т. 6. С. 246]. «Отвечай мне, если ты человек!» – взывает перед самоубийством Кириллов к Верховенскому, забывая свое обычное презрение к нему [5. Т. 10. С. 471].

Идеальный образ человечества, с которым герой испытывает жажду «обняться», столь же односторонен, как и полярный ему образ демонизированной толпы – обобщенно-условного, из-за незнания людей, представления героя о враждебной «другости». Оба собирательных образа имеют одинаковую структуру и могут персонифицироваться в слушателе-благожелателе или насмешнике. В конечном итоге становится неважно, реальные ли это слушатели или воображаемые: между ними для героя (а вследствие того и у читателя) стирается грань. Вспомним, как героем «Записок из подполья» создается образ воображаемого насмешливого читателя «единственно только для показу, потому что так <...> легче писать» [5. Т. 5. С. 122]. Погруженность «подпольного» героя в себя столь сильна, что на реальных слушателей он заранее проецирует отвлеченные, в подполье выношенные представления о том, какова будет внешняя реакция на его самораскрытие.

С другой стороны, фантастическим образом в «пятикнижии» реальный «другой» иногда приобретает черты двойника говорящего героя (то есть его второго «я», одного из внутренних голосов). Главная определяющая черта двойника – в том, что он смотрит на героя не извне, как «другой» с его «избытком внешнего видения» (по терминологии М. Бахтина), а изнутри, зная все о герое: все его мысли, все мельчайшие изгибы его души, и потому двойники вызывают жестокую ненависть у своих «хозяев».

Бывает и противоположный случай, когда в беседе наедине демонический двойник сам завладевает разговором и высказывает герою то, в чем тот боится себе признаться (черт с Иваном, Свидригайлов и Порфирий с Раскольниковым, Петр Верховенский со Ставрогиным). Получается разрушительный для сознания героя кошмар как внутренний срыв стратегии символического молчания.

В любом случае двойник – это фикция, симулякр «другого», не привносящий в разговор ничего нового. Поэтому Ивану становится скучно с чертом, а Раскольникову – со Свидригайловым [5. Т. 6. С. 362].

Реальный «другой» – это иное сознание, иная система ценностей, иное понятие о добре и зле и иная вера. Соответственно, у него будет своеобразное, неадекватное восприятие всех слов собеседника и никогда – моментальное полное понимание, как это происходит в романах Достоевского. Только с таким «другим» возможно полноценное общение, ибо он может как соглашаться, так и возражать на равных. Прощение и приятие «я» «другим» действительно потому, что утверждает экзистенциально существование «я» в мире. Изначальную нужду «я» в «другом» почти тождественно Бахтину описывает

Ж.-П. Сартр: «Поскольку другой является основанием моего бытия-объекта, я требую от него, чтобы свободное становление его бытия имело единственной и абсолютной целью его выбор меня, то есть чтобы он свободно избрал для себя существование, призванное обосновывать мою объектность и мою фактичность. Тем самым моя фактичность оказывается „спасенной“. Она уже не есть та немислимая и непреодолимая данность, какую я был: она – цель, которую он ставит перед собой. Я заразил его своей фактичностью, но поскольку он заразился ею по свободному решению, он возвращает ее мне как принятую и санкционированную: он – ее основание в том смысле, что она – его цель. <...> Я существую потому, что раздариваю себя» [8. С. 217].

И именно данной ситуации взаимного утверждения «я» и «ты» мы почти не встретим в романах Достоевского. Как бы старательно ни выбирали герои Достоевского «самого дальнего» конфиденанта для исповеди, он в большинстве случаев оказывается «самым ближним» – двойником, «проклятым психологом». «Другой» при исповедальном монологе низводится до роли интериоризованной «другости», от которой остается только уничтожающий (или сочувствующий) взгляд.

Условность «другого» при исповедальном монологе подтверждается отсутствием у слушателей «завершающих» функций. Слушатели, принявшие на себя роль двойников говорящего «я» (или хотя бы воспринятые как двойники), не могут осуществить то, чего всегда ждут от «другого»: их приговор не уничтожает, а прощение и любовь не исцеляют. Говорящий из страха уничтожительной оценки экспроприрует у «другого» его «другость» (силу приговора) и пытается стать «сам для себя другим». Поэтому после самой доверительной беседы с Мышкиным или Алешей, Зосимой или Тихоном герои остаются «в прежней идее» и в шаге от преступления или гибели.

Исповедальный монолог не приводит даже к окончательному сближению героев, поскольку говоривший вскоре после откровенности испытывает стыд и начинает избегать собеседника. Вспомним хотя бы, как расстаются с Алешей после «объяснения» Иван и Дмитрий: «Вот что, Алеша, – проговорил Иван твердым голосом, <...> – А теперь ты направо, я налево – и **довольно, слышишь, довольно.** <...> все исчерпано, все переговорено, не так ли? // Иван вдруг повернулся и пошел своей дорогой, **уже не оборачиваясь.** Похоже было на то, как вчера ушел от Алеши брат Дмитрий, хотя вчера было совсем в другом роде» [5. Т. 14. С. 241]. Точно так же Инквизитор отпускает Христа с тем, чтобы Тот никогда не возвращался более.

Предельная откровенность позволяет «сломать все заборы» чужести⁵, но одновременно предопределяет и невозможность нормативного, повседневного общения с ним в будущем, как невозможно продолжать игру после открытия карт одним из игроков, ибо всякое долговременное общение (за исключением совершенной любви или, наоборот, словесной дуэли врагов)

⁵ Так говорит Аркадий о своей откровенности перед Ахмаковой: «Я разом **сломал все заборы** и полетел в пространство» [5. Т. 13. С. 204].

строится на опыте длительного выработки единых смысловых парадигм и стратегиях постепенного сближения, которое не может быть форсировано насильственно.

Итак, главной дискурсивной формой в романах Достоевского становится исповедальный монолог, при котором исключен спор с «другим» на равных. Что касается публичных исповедальных монологов, то они всегда заканчиваются скандалом или разрывом коммуникации (даже мирный рассказ Мышкина о его швейцарской жизни заканчивается скандалом при упоминании Настасьи Филипповны). Что уж говорить про именины Настасьи Филипповны, сцену в монастыре в «Братьях Карамазовых» или про выступление героев на суде в финале того же романа...

Получается, что для героя исповедь – это всякий раз свидетельство одновременно и о собственной силе, и о слабости: о силе, потому что он вынудил другого выслушивать, как он «утверждает» свое самолюбие, «свое своеволие». И о слабости – потому что не выдержал, заговорил, разрушил молчание, выдал свою нужду в людях и свою зависимость от них – и тем уронил себя.

Более того, все герои, выговаривающие свою заветную идею, критически слабеют эмоционально, поскольку подставляют себя под психологический удар, не получая взамен милующего приятия, а также обессиливают свою идею, «окарикатуривают великую мысль прикосновением» своим [5. Т. 10. С. 202], не в силах передать словами истинность, уникальность и величие идеи, обрекают ее вместе с собой на осмеяние. Это относится как к Раскольникову и Мармеладову, так и к Шатову и Мышкину (Мышкин: «Я всегда боюсь моим смешным видом скомпрометировать мысль и главную идею. Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею») [5. Т. 8. С. 458]. Вскоре они и сами начинают критически переоценивать ее и ставить под сомнение, а поскольку они всегда являются единственными ее адептами (таково свойство всех идей героев Достоевского, с учетом того что христианская вера личной «идеей» не является), то развенчание ее в сознании творца и носителя ставит под вопрос само ее существование. Так, два исповедания своей идеи Раскольниковым – Порфирию и Соне лишили ее силы убедительности в его собственных глазах, невзирая на отсутствие в обоих случаях явных возражений. Равным образом и проповедь Мышкина на званом вечере о рае на земле заканчивается припадком, прямо ведущим к трагическому финалу. Иван Карамазов, некогда с пафосом вещавший Алеше свою поэму о великом инквизиторе, вскоре трясется от гнева при одном упоминании о ней чертом, насмешливым двойником, и едва не сходит с ума.

Наоборот, все сцены действенного прощения и милования (случающиеся в «пятикнижии» крайне редко) происходят без слов, путем лишь жестов. Примером тому может служить безмолвное признание в любви Соне Раскольникова в эпилоге («что-то как бы подхватило его и как бы бросило к

ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени <...> Они **хотели было говорить, но не могли**» [5. Т. 6. С. 421]), а также сцена взаимного милования Грушеньки и Алеши в главе «Луковка», продолженная безмолвным падением Алеши на землю, в слезах, когда символически совершается его «завет» с ней и Богом («Кана Галилейская»).

Молчание Христа становится бесконечным утверждением силы божественной любви, которая не нуждается ни в словесном, ни в интеллектуальном выражении. Оно означает также постоянное незримое молчаливое присутствие Христа в жизни каждого, независимо от его веры или бунта. Фигура умолчания в романе «Братья Карамазовы» – уникальный риторический и эстетический прием, который, как и слово, является смыслопорождающим фактором, приобретая онтологическое значение. Молчание обычно трактуется как отсутствие слов и противопоставляется речи. В таком духе Людвиг Витгенштейн заканчивает свой «Логико-философский трактат»: «О чём нельзя говорить, о том следует умолкнуть» [9. С. 219]. Действительно, сакральное молчание начинается там, где кончается профанная речь.

Заключение

Итак, в поздней прозе Достоевского мы можем выделить как минимум три различных типа молчания:

1) «подпольное» молчание как концентрированное выражение разобщенности людей в эпоху «всемирного уединения». Уединяясь подобным образом, человек пытается опереться на собственные духовные силы и, таким образом, самовозвеличивается. В своей эмпатии подобное молчание переходит во внутреннее «созерцание» – инкубационный период вынашивания «высшей» идеи и может приобретать, в зависимости от обретенной идеи, положительный смысл – как, например, монашеское «умное делание»;

2) «ролевое» молчание слушателей при дискурсивном жанре исповедального монолога. В зависимости от расположенности слушателя к приятию или неприятию говорящего оно может иметь позитивный или негативный смысл для последнего. Отмеченная нами распространенность этого типа молчания влечет за собой корректировку понятия полифонии, разработанного М.М. Бахтиным, применительно к текстам Достоевского, так как в большинстве случаев в зрелом творчестве писателя сохраняются только болезненно активные остаточные формы диалога, в то время как роль специфического монологического дискурса, порожденного молчанием и обусловленного им, неуклонно возрастает (как это видно на примере последнего романа – «Братьев Карамазовых»);

3) наконец, «сакральное» молчание Христа становится большим, чем просто молчание благожелательного конфиденанта, знаменует переход на иной, высший уровень общения – перманентное внутреннее любовное присутствие Бога, поддерживающее человека в его бытии.

Библиографический список

- [1] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. литература, 1972. 470 с.
- [2] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
- [3] Шмид В. Рассказывание и рассказываемое в «Братьях Карамазовых» // Шмид В. Проза как поэзия: Статьи о повествовании в рус. литературе. СПб.: Акад. проект, 1994. С. 142–150.
- [4] Эпштейн М.Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы: учеб. пособие для вузов. М.: Высшая школа, 2006. 559 с.
- [5] Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976.
- [6] Креницын А.Б. Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. М.: МАКС-пресс, 2016. 455 с.
- [7] Цвейг С. Три мастера. М., 1992. 284 с.
- [8] Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 207–228.
- [9] Витгенштейн Людвиг. Логико-философский трактат // Избранные работы. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. С. 14–221.
- [10] Чирков Н.М. О стиле Достоевского: Проблематика. Идеи. Образы. М.: Наука, 1967. 303 с.

References

- [1] Bachtin, M.M. (1972). *The problems of Dostoevsky's poetics*. Moscow: Khudozh. Literatura Publ. (In Russ.)
- [2] Bachtin, M.M. (1975). *Esthetics of verbal fiction*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
- [3] Shmid, V. (1994). Story-telling and the story being told in “Brothers Karamazov”. In V. Shmid. *Prose as poetry: articles on narration in Russian literature* (pp. 142–150). Saint-Petersburg. (In Russ.)
- [4] Epshtejn, M.N. (2006). *Word and silence: Metaphysics of Russian literature: textbook for high schools*. Moscow. (In Russ.)
- [5] Dostoevskij, F.M. (1976). *Complete works*. Leningrad: Nauka Publ. (In Russ.)
- [6] Krinitsyn, A.B. (2016). *The theory of plots in Dostoevsky's novels*. Moscow. (In Russ.)
- [7] Zveig, Stefan. (1992). *Three masters*. Moscow. (In Russ.)
- [8] Sartr, J.-P. (1988). Primary attitude to the other: love, language, masochism. In *The problem of man in Western philosophy* (pp. 227–228). Moscow. (In Russ.)
- [9] Vitgenstein, L. (2005). Tractatus logico-philosophicus. In L. Vitgenstein *Selected works* (pp. 14–221). Moscow: Izdatel'skii dom «Territorii budushchego» Publ. (In Russ.)
- [10] Chirkov, N.M. (1967). *On Dostievsky's style: Problems. Ideas. Images*. Moscow. (In Russ.)

Сведения об авторе:

Креницын Александр Борисович, доктор филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы МГУ им. М.В. Ломоносова. ORCID: 0000-0003-0262-5058; e-mail: derselbe@list.ru

Bio note:

Alexandr B. Krinitsyn, Doctor of Philology, Reader at the Department of the History of Russian Literature, Moscow State University. ORCID: 0000-0003-0262-5058; e-mail: derselbe@list.ru