

# От молчания-оружия к молчанию-диалогу (и обратно?). Парадоксальный путь Раскольникова в *Преступлении и наказании*

Раффаэлла Вассена

В одной из редакций *Дневника писателя* за октябрь 1876 года, подводя итог размышлениям о двух самоубийствах, Достоевский цитирует строку из стихотворения Ф.И. Тютчева *Silentium!*:

Да, правда, что действительность глубже всякого человеческого воображения, всякой фантазии. И несмотря на видимую простоту явлений – страшная загадка. Не от того ли загадка, что в действительности ничего не кончено, равно как нельзя приискать и начала, – все течет и все *есть*, но ничего не ухватишь. А что ухватишь, что осмыслишь, что отметишь словом – то уже тотчас же стало ложью. «Мысль изреченная есть ложь» (ПСС 23, 326).

Как известно, этот стих неоднократно фигурирует в произведениях Достоевского как прямая или скрытая цитата, поскольку в нем лаконично выражены два ключевых принципа его поэтики: во-первых, идея о том, что человеческий язык не способен выразить самые сокровенные истины, и, во-вторых, концепция молчания как смирения перед Богом. Тем не менее, значение феномена молчания у Достоевского этим не ограничивается. Молчание подчиняется той же “обратной логике”, на которой строится мир Достоевского – мир, в котором фантастическое более реально, чем реальное, невероятное – возможно, очевидные факты оказываются лишь видимостью, а истина вырастает из парадоксов и противоречий. Неоднозначность молча-

Raffaella Vassena, University of Milan, Italy, [raffaella.vassena@unimi.it](mailto:raffaella.vassena@unimi.it), 0000-0003-4849-337X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Raffaella Vassena, *From Silence-Weapon to Silence-Dialogue (and Back?). Raskol'nikov's Paradoxical Path in Crime and Punishment*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.13, in Dar'ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 139-151, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

ния у Достоевского не раз привлекала внимание критиков, однако их анализ ограничивался, прежде всего, романами *Идиот* и *Братья Карамазовы*. Фундаментальная работа М. Джонса о религиозном опыте у Достоевского является наиболее значительным вкладом в изучение проблемы молчания. Применительно к *Братьям Карамазовым* Джонс формулирует тезис, который, как будет показано ниже, распространяется и на *Преступление и наказание*: в последнем романе Достоевского он выделяет два функциональных уровня молчания, из которых один работает в плане формы, как способ построения сюжета и характеристики персонажей, а второй – в плане содержания, как проводник авторского мировоззрения (Jones 2005, 143). Не углубляясь в сущностное различие между ‘молчанием’ и ‘тишиной’, ранее выявленное Михаилом Бахтиным<sup>1</sup>, Джонс обнаруживает более глубокую диалектику, которая усложняет возможности интерпретации молчания: независимо от словоупотребления (‘тишина’ или ‘молчание’) разные типы молчания у Достоевского “вводят нас, с одной стороны, в двойственность внутренне расколотых характеров, а с другой – в духовное единство характеров цельных” (Jones 2005, 146). От этой дихотомии отталкивается в своей работе и Б. Дженс, который рассматривает ‘молчание’ как форму *imitatio Christi*, способствующую покаянию и сближению отдельных персонажей *Братьев Карамазовых* (Jens 2016). Н. Гриллерт, в свою очередь, изучает связь между персонажем Зосимы и духовной традицией исихастов, в которой особую роль играет внутреннее молчание как подготовка к принятию слова Божия (Grillaert 2011). В других работах внимание уделяется неоднозначному молчанию узника в “Легенде о Великом Инквизиторе”: если одни исследователи видят в нем мощное проявление божественной природы персонажа (Фокин 2003), то другие трактуют его в свете определенных мест из Священного Писания (Capaldo 2011). В некоторых исследованиях *Идиот* представлен как наглядный символ убежденности Достоевского в том, что слова не способны полностью выразить стоящую за ними мысль. Работая с текстом романа и с черновиками, Н. Скаков видит в молчании эстетический и риторический прием, который позволяет рассказчику избежать окончательной оценки событий и персонажей (Скаков 2009). В работе А. Спектора молчание рассматривается как один из нарративных подходов, которые делают этическое содержание романа многозначным, стимулируя появление у читателя чувства ответственности и побуждая его к сложному процессу интерпретации (Spektor 2013). Наконец, в недавно опубликованной

<sup>1</sup> Бахтин, не затрагивая этого вопроса в своем исследовании о Достоевском, в другой работе указывает на различную природу этих понятий: «В тишине ничто не звучит (или нечто не звучит) – в молчании никто не говорит (или некто не говорит). Молчание возможно только в человеческом мире (и только для человека)» (Бахтин 1979, 338). Это “человеческое” измерение ‘молчания’ является следствием его коммуникативной функции: если ‘тишина’ указывает на условия среды, в которой отсутствуют звуки, то ‘молчание’ предполагает возможность выполнения речевого действия (Арутюнова 2000, 423; Эпштейн 2006, 180).

статье Х. Пападопулос исследует коммуникативный потенциал молчания в рассказе *Кроткая* (Papadopoulos 2021).

Общей для всех этих исследований является идея о том, что молчание для Достоевского – это не то, что осталось невысказанным, а нечто, выраженное посредством умолчания. Этот принцип распространяется и на формы молчания в романе *Преступление и наказание*, которые, однако, еще не становились объектом специальных исследований. Молчание в романе *Преступление и наказание* рассматривалось как выражение «метафизических» отношений персонажей (Исупов 2003). Были также сделаны ценные наблюдения о молчании Сони, то как образце «святого молчания» (Stuchebrukhov 2009), то как отражении эволюции ее характера (Blake 2006). Интересно заметить, что молчание Сони проявляется не в утаенных словах и невысказанных репликах, а в конкретных жестах, которые, совершаясь молча, обретают глубокое и таинственное значение: “молча” Соня кладет на стол деньги, в первый раз заработанные проституцией; “молча” она достает из ящика кресты из меди и кипариса и подносит один из них к груди Раскольникова; в Сибири Соня “молча” протягивает Раскольникову Евангелие, о котором он просил ее. Молчание Сони – в ее природе, это образ существования, которым определяется каждое ее действие, и его суть не в сокрытии неких смыслов, а, напротив, в том, чтобы подчеркнуть значение самого жеста. Безмолвный жест Сони – это святылище, через которое открывается Истина.

Молчание Сони также может быть отправной точкой для анализа молчания Раскольникова, которое, наоборот, является противоречивым и загадочным: иногда герой словно страшится молчания и усматривает в нем скрытое обвинение, а иногда ему кажется, что этот разрыв в коммуникации необходимо заполнить словами. В иных случаях он молчит намеренно, показывая таким образом свое желание отделиться от всех. Разумихин говорит о нем «он на все отмалчивается», он – единственный из персонажей, о ком в романе сказано «он молчит упорно». В отличие от молчания Сони, формы молчания Раскольникова почти полностью ускользнули от внимания критиков. Не совсем убедительной представляется единственная посвященная этой теме статья, чей автор видит в молчании Раскольникова признаки его будущего духовного обновления, слишком вольно, на наш взгляд, проводя параллели с молитвенным молчанием монаха или аскета (Коробова 2014). Хотя в романе действительно прослеживается эволюция форм молчания Раскольникова, их анализ требует осторожности, дабы не впасть в соблазн определения “раз и навсегда” той реальности, в которой у самого Достоевского «ничего не кончено». Следует принять многозначность этого молчания, видеть в нем «страшную загадку», которую, пожалуй, невозможно разгадать. Эта загадка – внутренний мир персонажа, который колеблется между замкнутостью на себе и обращением к другому, между потребностью выразить себя и пониманием невозможности полноценного и окончательного самовыражения. В настоящей статье предлагается рассмотреть эту проблему поэтапно, принимая во

внимание два уровня функционирования молчания в *Преступлении и наказании*: во-первых, как выразительной техники, используемой Достоевским для усиления драматического эффекта некоторых сцен и передачи тончайших оттенков состояния персонажей, и, во-вторых, как метафоры перерождения Раскольникова. Различные формы молчания, к которым прибегает Раскольников на протяжении всего романа, отражают этапы его трагического пути от “молчания-оружия” к “молчанию-диалогу”, от самоутверждения к утверждению существования другого, к тому «Ты еси», которое является фундаментальным принципом этического и художественного мировоззрения Достоевского (Иванов 1987).

### Театральность молчания

От Дмитрия Мережковского до Вячеслава Иванова, от Михаила Бахтина до Джорджа Стайнера – многие ученые обращались к проблеме драматического начала в творчестве Достоевского. Анализ *Преступления и наказания* с этой точки зрения кажется тем более продуктивным, если учесть, что на ранних этапах работы над романом Достоевский предполагал вести повествование от первого лица, и лишь позднее выбрал повествование в третьем лице, с точки зрения всезнающего, но невидимого рассказчика (ПСС 7, 148-49). На самом деле, все черновики и подготовительные материалы к трем редакциям романа содержат явные следы драматургических наклонностей Достоевского, что проявляется как в характеристиках персонажей, по форме напоминающих авторские или режиссерские ремарки<sup>2</sup>, так и в отдельных заметках, которые позволяют предположить возможную идею сценического воплощения. Так, о Раскольникове сказано: «В художественном исполнении не забыть, что ему 23 года» (ПСС 7, 155). Подкрепляет это впечатление и особое внимание писателя на разных этапах работы к молчаливым паузам: это могут быть и заметки на полях (там же, 166), и настоящая театральная пауза между репликами персонажей (там же, 210). Следовательно, молчание, наравне с освещением, звуками, жестами и взглядами, относится к категории театральных эффектов, тех *coups de théâtre*, с помощью которых, как отмечал уже Вячеслав Иванов, выражается внутреннее напряжение «романа-трагедии» Достоевского (Иванов 1987, 494). В связи с этим обращает на себя внимание продолжительность некоторых пауз в *Преступлении и наказании*. Достоевский намеренно растягивает молчание героев в моменты высшего драматического напряжения, иногда используя его, чтобы усилить ключевые параллелизмы: молчание, следующее за неожиданным признанием Николая в кабинете Порфирия Петровича, длится десять секунд, – но гораздо дольше, десять минут, продлится молчание после

<sup>2</sup> См. подготовительные материалы к третьей редакции романа: «Исповедь Соне, что “я сам злодей”. – Сделана без особой чувствительности» (ПСС 7, 167).

обвинения Порфирием Петровичем истинного виновника преступления в шестой части романа.

От чего же зависит наступление молчания и его возможная длительность? В некоторых случаях молчание – это волевое решение, намеренный характер которого подкрепляется такими выражениями, как «он решил-ся молчать», «упорно молчал» и т.п. Но в молчании может проявляться и реакция персонажа на внешние, не зависящие от его воли события: это молчание может быть вызвано смущением или волнением, чувством удивления, замешательства, страха перед непредвиденным, неожиданным, непонятым на первый взгляд событием. Можно найти целый ряд примеров подобного рода молчания: в первой части романа бессвязные слова Мармеладова о новом пришествии Христа заставляют замолчать остальных посетителей распивочной. Во второй части романа за неожиданным явлением Лужина в «морской каюте» Раскольников следует молчание, которое разрешается минуту спустя, как только Лужин понимает, что не стоит напускать на себя слишком важный вид и происходит «смена декораций». В этом эпизоде особенно заметно сходство между молчанием и театральными паузами, следующими до или после коротких повествовательных вставок, которые, как выявил Мережковский (2000, 143), служат у Достоевского ремарками к разворачивающейся драме: тесное сценическое пространство «каюты» и взгляды, которыми обмениваются трое – Лужин, Раскольников и Разумихин – готовят почву для ссоры, вспыхивающей между Раскольниковым и женихом его сестры. Продолжительность молчания пропорциональна времени, которое требуется, чтобы оправиться от первого впечатления и найти рациональное объяснение произошедшему: чем сильнее потрясение, тем дольше будет длиться молчание, как показывают паузы сначала после признания Миколки, а затем после обвинения, выдвинутого Порфирием Петровичем против Раскольникова. Обычно за этим следует попытка персонажа вернуть себе контроль над ситуацией, восстановить состояние нормальности, позволяющей справиться с потрясением – посетители распивочной насмеваются; Лужин осваивается в окружающей обстановке; Порфирий Петрович выгоняет всех из комнаты; Раскольников шепчет «Это не я убил».

Это молчание чем-то напоминает гоголевский процесс «окаменения», который, согласно Юрию Манну, происходит при столкновении персонажа со «странностью», с «перебоем в обыденном и естественном течении жизни» (Манн 1988, 233): в повседневные обстоятельства и события вмешивается нечто сверхъестественное, и это вызывает в человеке страх. В ряде исследований рассматривалось периодическое вмешательство «внешних» сил в судьбы персонажей *Преступления и наказания*. Самым известным его признаком становится наречие 'вдруг': неслучайно Владимир Топоров обращает внимание на частоту употребления, наряду с наречием 'вдруг', прилагательного 'странный', которое помогает создать атмосферу внезапности, обманутых ожиданий, непредсказуемого развития элементов структуры романа (Топоров 1995, 200). Подобным обра-

зом, в *Преступлении и наказании* молчание часто становится реакцией на внезапную странность, на вмешательство загадочной посторонней силы, под воздействием которой события меняют ход, и персонаж впадает во временный ступор. В этом смысле показательна сцена в полицейской конторе, куда Раскольников вызывают сразу после убийства и где он теряет сознание от напряжения. Его состояние вызывает среди присутствующих внезапное и «странное», по определению рассказчика, молчание, под воздействием которого Раскольников спустя несколько минут почувствует, как страх охватывает его «с ног до головы». Аналогичная ситуация повторяется в сцене, где мешанин называет Раскольникова убийцей, и тот чувствует, как в наступившем вслед за этим молчании его тело немолимо слабеет и деревенеет:

– Убивец! – проговорил он вдруг тихим, но ясными отчетливым голосом... Раскольников шел подле него. Ноги его ужасно вдруг ослабели, на спине похолодело, и сердце на мгновение как будто замерло; потом вдруг застучало, точно с крючка сорвалось. [...] Тихим, ослабевшим шагом, с дрожащими коленами и как бы ужасно озябший воротился Раскольников назад и поднялся в свою каморку. Он снял и положил фуражку на стол и минут десять стоял подле, неподвижно. Затем в бессилии лег на диван и болезненно, с слабым стоном, протянулся на нем; глаза его были закрыты. Так пролежал он с полчаса (ПСС 6, 209-10).

Аналогия между этим типом молчания и окаменением также прослеживается, если принять во внимание, что в *Преступлении и наказании* персонажи прерывают молчание с огромным трудом, словно за непосредственной причиной этого молчания скрывается загадочная и подчиняющая себе сила: подобное усилие требуется Лужину, когда он приходит к Раскольникову в комнату во второй части романа; в третьей части усилие над собой приходится делать Разумихину, когда он, «сильно озабоченный», идет с Зосимовым, только что отпуская комплименты Дуне; робко решается преодолеть молчание мать Раскольникова, замечая, что комната сына похожа на могилу. В четвертой части романа, когда в комнате собираются Разумихин, Лужин, Дуня и Пульхерия Александровна, сам Раскольников пытается прервать невыносимое для себя молчание и сообщает о визите Свидригайлова.

Однако, если установить обстоятельства, в которых наступает молчание, относительно просто, то намного сложнее выявить его содержание. За редкими исключениями, молчание не подразумевает определенной темы, герои романа не молчат *о чем-либо*. Из этого можно заключить, что значение молчания в романе не может быть сведено к значению глаголов *врать*, *не говорить* или даже *умалчивать-умолчать*. Иными словами, молчание персонажей *Преступления и наказания* – не столько с утайкой, сколько с намеком; это молчание подсознательно призвано не скрыть, а, напротив, обнаружить правду, даже в тех случаях, когда персонаж старается спрятаться за ним как за стеной. Даже упорное молчание Раскольникова нельзя

приравнять к уклонению от диалога или прекращению диалога: напротив, оно дополняет разговор и вынуждает как персонажа-собеседника, так и нас, читателей, биться над причинами этого молчания. Убедиться в этом можно во время трех встреч с Порфирием Петровичем, которые Бахтин (2002, 73) называет «подлинными и замечательными полифоническими диалогами». В этой полифонии молчание играет роль не менее важную, чем слово. Рассмотрим второй разговор из четвертой части романа. Долго готовясь в полицейской части к визиту в кабинет пристава, Раскольников переживает приступ ярости и ненависти к нему и пытается совладать со своими чувствами, напуская на себя холодный вид и обещая себе «как можно больше молчать». Затем между ним и Порфирием Петровичем разыгрывается настоящая дуэль – лишь внешне словесная. На более глубоком уровне этот диалог ускользает от вербального обмена, он соткан из взглядов, подмигиваний, усмешек, и особенно из молчаливых пауз, во время которых Раскольников пытается спланировать ответный ход, скрывая свои истинные мысли. Этот «реальный план», который Бахтин противопоставляет «разыгрываемому плану» (Бахтин 2002, 291) скрывается в невыраженном, в том внутреннем голосе Раскольникова, который Порфирий Петрович пытается вывести на поверхность, и который, как кажется, сам Раскольников иногда отчаянно хочет облечь в слова. Перед людским правосудием он использует молчание для защиты и нападения в игре, где ставкой становится фатальное *проговориться*:

Но он все-таки решился молчать и не промолвить слова до времени. Он понял, что это самая лучшая тактика в его положении, потому что не только он не проговорится, но, напротив, раздражит молчанием самого врага, и, пожалуй, еще тот ему же проговорится (ПСС 6, 262).

Здесь Раскольников словно держится за молчание как за единственную возможную помеху признанию: это упрямое, волевое молчание, а потому оно настолько противоестественно, что вынуждает героя «собрать все силы», напрячь каждый нерв в теле, чтобы фатальное слово не выскользнуло из его уст. Возможно, однако, выстроить эволюцию молчания Раскольникова в романе по мере того, как он проходит путь от изоляции после убийства до восстановления контакта с другими. Для того, чтобы осветить эту эволюцию, стоит кратко остановиться на значении молчаливого взгляда в *Преступлении и наказании*.

#### Молчаливый взгляд Раскольникова

Молчание в тексте *Преступления и наказания* сорок два раза выражено в форме деепричастия *молча*. В языке Достоевского деепричастные обороты используются широко, и не только в *Преступлении и наказании*: «нетерпеливое деепричастие» (Жарякин 2009, 292) позволяет сократить время, показать героя, занятого одновременно двумя или более действиями и ускорить темп повествования. Как отмечает Дж. Стайнер, восприятие вре-

мени у Достоевского почти драматургическое: концентрация большого количества действий в кратком отрезке времени увеличит напряжение и усиливает эффект ударов и коллизий, которые постоянно обрушиваются на персонажей, лишая их всякой надежды на покой (Steiner 1995, 149). Молчание, выраженное деепричастием *молча*, является не самостоятельным действием, а способом производства других действий; более того, оно увеличивает выразительный потенциал этих действий, придавая им дополнительные оттенки смысла. Какие же действия выполняются в молчании? Хотя глагол ‘замолчать’ по логике предполагает готовность слушать, лишь в одном случае деепричастие *молча* употреблено рядом с глаголом чувственного восприятия, связанным со слухом (в сцене, где Раскольников «молча и с отвращением» слушает излияния Катерины Ивановны и ее гостей на поминках по Мармеладову). В *Преступлении и наказании* нет явных признаков готовности слушать, по идее подразумеваемой молчанием. Например, Соня выслушивает признание Раскольникова «очень внимательно», но не в молчании: она постоянно пребывает его, внося свой вклад в “диалогизацию” его идеи.

Молчание в *Преступлении и наказании*, таким образом, может быть способом не столько слушать, сколько смотреть. Персонаж Достоевского наблюдает, изучает, всматривается в собеседника «пристально», «твердо», «упорно», «недоверчиво» и «молча». Из всех персонажей именно Раскольников чаще всего общается молчаливым взглядом: его взгляд способен волновать душу того, на кого обращен, с его помощью можно не только бросить вызов, но и попросить о помощи. Взгляд Раскольникова отражает его внутреннюю борьбу между попыткой избежать судебного наказания (*молчать*) и потребностью признаться (*выговорить*). Примеры взглядов, в которых отражаются эти колебания, можно найти в разговоре с Заметовым в “Хрустальном дворце” во второй части романа, и в сцене молчаливого признания Соне в пятой части.

Разговор между Раскольниковым и Заметовым в трактире сопровождается взглядами и подмигиваниями, которые значат больше, чем слова. Раскольников смотрит на Заметова, нервно вздрагивая, ему неудержимо хочется хохотать, насмеяться, что ввергает собеседника в растерянность и заставляет его едва ли не окаменеть. И когда Раскольников дерзко “дает показание” Заметову о том, что интересовался убийством старухи-процентщицы, повисает тишина, подобная рассмотренным выше в сценах с Мармеладовым и Лужиным. Это молчание длится невыносимо долго, и Заметов пытается прервать его, притворившись равнодушным:

Заметов смотрел на него прямо в упор, не шевелясь и не отодвигая своего лица от его лица. Страннее всего показалось потом Заметову, что ровно целую минуту длилось у них молчание и ровно целую минуту они так друг на друга глядели.

– Ну что ж, что читали? – вскричал он вдруг в недоумении и в нетерпении (ПСС 6, 125).



В этой сцене молчаливые взгляды Раскольникова, как и его истеричный смех, становятся частью беспорядочной стратегии защиты и нападения, которой он придерживается после убийства и которая лишь сугубляет процесс распада личности, заметный в те моменты, когда его внезапно охватывает странная апатия:

Оба замолчали. После внезапного, припадочного взрыва смеха Раскольников стал вдруг задумчив и грустен. Он облокотился на стол и подпер рукой голову. Казалось, он совершенно забыл про Заметова. Молчание длилось довольно долго (ПСС 6, 126).

Кульминацией диалога между Заметовым и Раскольниковым, после подробного рассуждения последнего о том, как он повел бы себя, будь он убийцей старухи, становится еще один долгий молчаливый взгляд, за которым следует частичное признание:

Он склонился к Заметову как можно ближе и стал шевелить губами, ничего не произнося; так длилось с полминуты; он знал, что делал, но не мог сдержать себя. Страшное слово, как тогдашний запор в дверях, так и прыгало на его губах: вот-вот сорвется; вот-вот только спустить его, вот-вот только выговорить!  
– А что, если это я старуху и Лизавету убил? – проговорил он вдруг и – опомнился (ПСС 6, 128).

«Страшное слово» – фатальное признание «я убил», которое вот-вот произнесет Раскольников – словно начинает жить собственной жизнью почти против его воли. В *Преступлении и наказании* лексико-семантическое поле глагола *убить* поддерживается либо глаголами, которые подчеркивают чрезвычайную сложность признания в преступлении, либо такими глаголами, как *сорваться*, *слететь*, которые передают внезапность движения, порыв, противоположный значению контроля, связанному с глаголом *молчать*. Та же непреодолимая потребность признаться пронизывает диалог Раскольникова и Сони в пятой части романа. Однако здесь взгляд Раскольникова меняется: если в нем и сохраняется настойчивость и сосредоточенность, которые присутствовали во время разговора с Заметовым, то полностью уходит вызов. В его взгляде выражается, главным образом, потребность восстановить связь с ближним, выйти из состояния разобщенности, в которое ввергло его преступление. Именно благодаря любящему взгляду Сони Раскольников понимает, что пора решиться на признание, трижды обозначенное глаголом *выговорить*:

Вдруг он побледнел, встал со стула, посмотрел на Соню и, ничего не выговорив, пересел машинально на ее постель. [...] Что с вами? – спросила Соня, ужасно оробевшая. Он ничего не мог выговорить. [...] Стало невыносимо: он обернул к ней мертво-бледное лицо свое; губы его бессильно кривились, усиливаясь что-то выговорить (ПСС 6, 314).

Это *выговаривание* происходит в молчании, а не на словах. В безмолвном, отчаянном и настойчивом взгляде Раскольникова Соня угадывает правду. Немой разговор глазами Раскольникова и Сони в этой сцене совсем не похож на рассмотренный выше диалог между Раскольниковым и Заметовым. Там Раскольников с помощью взгляда провоцирует оппонента, запутывает его и отводит от себя подозрения, играя в опасную игру, над которой он сам не властен, и которая только усугубляет его психическое состояние: выйдя из “Хрустального дворца”, после столкновения с Разумихиным, которого он в ярости прогоняет, Раскольников, глядя на пламенеющий закат у канала, переживает галлюцинацию. С Соней Раскольников не «играет»<sup>3</sup>. С ней он использует безмолвный взгляд не для того, чтобы скрыть, а для того, чтобы сообщить то, чего не может сказать вслух. Он просит Соню прочесть это в его глазах, и самой Соне нужно еще раз заглянуть в них, чтобы удостовериться, что она поняла его правильно. В пронзительном взгляде Сони есть нечто метафизическое, нечто, что, как сообщает рассказчик, превосходит ее саму:

Даже потом, впоследствии, когда она припоминала эту минуту, ей становилось и странно, и чудно: почему именно она так сразу увидела тогда, что нет уже никаких сомнений (ПСС 6, 316).

С помощью безмолвного взгляда Раскольников позволяет Соне «проникнуть» (см. Иванов 1987, 502) в себя: позволить Соне “войти” – первый шаг Раскольникова к тому, чтобы найти “выход” из солипсической замкнутости. Тем не менее, Раскольников еще не готов принять последствия этого немого обмена взглядами: пролив две слезы после обещания Сони не оставить его, он вновь занимает оборонительную позицию, прячась за «презрительным» молчанием (ПСС 6, 322).

### Молчание как смирение

Принятие Раскольниковым своей доли совпадает с сущностной переменой его молчания в эпилоге романа. Первой упоминает об этом Соня в письме к близким Раскольникова, рассказывая о его болезни и о том, что он «всех чуждается» и «молчит по целым дням» (ПСС 6, 419). Но в дальнейшем, когда речь идет об отношениях Раскольникова с другими каторжниками, заметно, как изменился характер этого молчания. Это уже не орудие защиты от других – напротив, на смену отчаянным попыткам защититься приходит спокойное, покорное молчание, с которым Раскольников переносит, никак не реагируя, презрение других каторжников:

<sup>3</sup> Тут я не совсем соглашаюсь с Исуповым. Об этой же сцене он пишет: «Раскольников буквально навязывает Сонечке “игру в молчанку”, не решаясь на прямое признание и называя себя в третьем лице. В игру включается поэтика “мысленного взгляда”, “говорящих глаз”, вопрошающей мимики – вся провокативная сценография внутренне-го “катехизиса”» (См. Исупов 2003, 36).

Он никогда не говорил с ними о боге и о вере, но они хотели убить его, как безбожника; он молчал и не возражал им. Один каторжный бросился было на него в решительном исступлении; Раскольников ожидал его спокойно и молча: бровь его не шевельнулась, ни одна черта его лица не дрогнула (там же).

Это молчание Раскольникова имеет сходство с молчанием Сони, с тем религиозным молчанием, о котором Малкольм Джонс пишет: «It is not a vacuum that lies beyond the silence but an infinite richness of intertextual allusion» (Jones 2005, 63). Это не просто отсутствие слов – сознательное, намеренное, просчитанное: это новая человеческая позиция, к которой Раскольников приходит почти против воли, это готовность “опустошиться”, уступая место для другого. Раскольников отступает перед этой формой молчания, как только преодолевает узкие рамки эгоцентризма. Переставая жить «как-то опустив глаза» (ПСС 6, 418), он осознает, какая пропасть отделяет его от других заключенных, людей из народа, которые способны испытывать невозможную для него привязанность к жизни. В долгом и мучительном процессе обновления Раскольников выказывает первые признаки мягкого смирения. Оно словно передается ему от Сони или “заражает”<sup>4</sup> его, словно он, наконец, смог произнести «Ты еси» (Иванов 1987, 502-3). Это сопроникновение или самоотождествление с Соней определяет поведение Раскольникова не только с другими заключенными, но и с самой Соней в сцене у реки. Несмотря на отсутствие реплик, сцена представляет собой полноценный безмолвный диалог – диалог, который развивается в жестах, от трепетного соединения рук до рыданий Раскольникова, обнимающего колени Сони. Здесь молчание перестает быть альтернативой вербальной форме коммуникации и становится насущной потребностью, перед которой любые слова излишни: «Они хотели было говорить, но не могли» (ПСС 6, 421).

Случай Раскольникова привел нас к последней и самой высокой задаче, которую у Достоевского выполняет молчание. От молчания-оружия, которое используется как альтернатива настоящему диалогу, по ходу действия Раскольников прибегает к диалогам, в которых «слово с лазейкой» (Бахтин 2002, 259-60) чередуется с молчанием-признанием и в конце концов приходит к молчанию-диалогу. Это молчание, которое не нуждается в заполнении словами, потому что в нем сосредоточен их самый сокровенный смысл, оно заполняет разрыв между словами и полностью восполняет потребность в коммуникации. Это молчание не только становится неотъемлемой частью диалога между “я” и “ты”, но и оберегает самое ценное достижение этого диалога, в котором раскрывается и зреет самосознание персонажа. Уступая жизни, Раскольников отказывается от диалектики.

<sup>4</sup> О «заразительном» молчании пишет Бердяев по поводу кроткого молчания Христа, которое «убеждает и заражает сильнее, чем вся сила аргументации Великого Инквизитора» (Бердяев 1923: 196).

Молчание, а не слово, является кульминацией внутреннего становления героя, высшим выражением того самоотречения, которое предшествует обновлению. Но что же ожидает героя за этим кратким молчанием? Это остается «страшной загадкой». Апофатическое заключение романа напоминает нам о том, что «в действительности ничего не кончено»:

Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неизвестной действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, – но теперешний рассказ наш окончен (ПСС 6, 422).

#### Цитируемая литература

- Blake, Elizabeth A. 2006. "Sonya, Silent No More: A Response to the Woman Question in Dostoevsky's *Crime and Punishment*." *The Slavic and East European Journal* 50 (2): 252-71.
- Capaldo, Mario. 2011. "In che lingua tace Gesù davanti al Grande Inquisitore?" In *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo. Scritti offerti a Marialuisa Ferrazzi*, a cura di Adalgisa Mingati, Danilo Cavaion, Claudia Criveller, 77-94. Trento: Università degli Studi di Trento – Dip. di Studi Letterari, Linguistici e Filologici.
- Grillaert, Nel. 2011. "«Raise the People in Silence»: Traces of Hesychasm in Dostoevsky's Fictional Saint Zosima." *Dostoevsky Studies* 15: 47-88.
- Jens, Benjamin C. 2016. "Silence and Confession in *The Brothers Karamazov*." *The Russian Review* 75 (1): 51-66.
- Jones, Malcolm. 2005. *Dostoevsky and the Dynamics of Religious Experience*. London: Anthem Press.
- Papadopoulos, Chloe S. 2021. "Speaking Silently and Overnarrating in Fyodor Dostoevsky's *Krotkaia*." *Dostoevsky Studies* 24: 17-40.
- Skakov, Nariman. 2009. "Dostoevsky's Christ and Silence at the Margins of the Idiot." *Dostoevsky Studies* 13: 121-40.
- Spektor, Alexander. 2013. "From Violence to Silence: Vicissitudes of Reading (in) *The Idiot*." *Slavic Review* 72 (3): 552-72.
- Steiner, George. 1995. *Tolstoj o Dostoevskij*. Milano: Garzanti.
- Stuchebrukhov, Olga. 2009. "Hesychastic ideas and the concept of integral knowledge in *Crime and Punishment*." *Dostoevsky Studies* 13: 77-91.
- Арутюнова, Нина Д. 2000. "Феномен молчания." *Язык о языке*, под ред. Нины Д. Арутюновой, 417-36. Москва: Языки русской культуры.
- Бахтин, Михаил М. 1979. "Из записей 1970-1971 годов." В кн. Михаил М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров, 336-60, Москва: Искусство.
- Бахтин, Михаил М. 2002. *Проблемы поэтики Достоевского*. В кн. Михаил М. Бахтин, *Собрание сочинений*, в 7 тт., т. 6, 7-300; 466-505. Москва: Русские словари. Языки славянских культур.
- Бердяев, Николай А. 1923. *Мирозерцание Достоевского*. Прага: YMCA Press.
- Иванов, Вячеслав И. 1987. *Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика*. В кн. Вячеслав И. Иванов, *Собрание сочинений*, в 4 тт., т. 4, 483-588. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien.

- Исупов, Константин Г. 2003. "Метафизика общения." *Достоевский и мировая культура*, альманах № 19, гл. ред. Карен А. Степанян, 19-40. Санкт-Петербург: Серебряный век.
- Карякин, Юрий Ф. 2009. *Достоевский и Апокалипсис*. Москва: Фолио.
- Коробова, Марина М. 2014. "Размышления о глаголе *молчать* в связи со *Словарем языка Достоевского*." В кн. *Слово Достоевского. Идиостиль и картина мира*, под общей ред. Елены А. Осокиной, 302-9. Москва: ЛЕКСРУС.
- Манн, Юрий В. 1988. *Поэтика Гоголя*. Москва: Художественная литература.
- Мережковский, Дмитрий С. 2000. *Л. Толстой и Достоевский*. Москва: Наука.
- Топоров, Виктор Н. 1995. "О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления." В кн. Виктор Н. Топоров, *Миф. Ритуал. символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное*, 193-258. Москва: Прогресс - Культура.
- Фокин, Павел Е. 2003. "Жест молчания в поэме Ивана Карамазова *Великий инквизитор*." *Достоевский и мировая культура*, альманах № 19, гл. ред. Карен А. Степанян, 59-66. Санкт-Петербург: Серебряный век.
- Эпштейн, Михаил Н. 2006. *Слово и молчание: метафизика русской литературы*. Москва: Высшая школа.