

СЛОВО У ДОСТОЕВСКОГО:  
СООТНОШЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО  
И ОНТОЛОГИЧЕСКОГО АСПЕКТОВ, ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

(от «многословия» антигероя к «тишине мира»  
в последнем романе)

Take care of the sense, and the sounds will take  
care of themselves.

*Lewis Carroll*

Можно сказать, что не столько выражение при-  
способливается к нашему внутреннему миру,  
сколько наш внутренний мир приспособливает-  
ся к возможностям нашего выражения и его  
возможным путям и направлениям.

*М. М. Бахтин (В. Н. Волошинов)*

Наш мир никогда не бывает лучше нашей речи.  
*В. В. Библихин*

...будучи больше поэтом, чем художником, я веч-  
но брал темы не по силам себе.

*Ф. М. Достоевский*

Концепт слова, оживленный в 20-е гг. XX в. в русском куль-  
турном сознании Бахтиным, имплицировал идею Боговопло-  
щения, как и идею телесности Слова («И Слово плоть бысть»):  
«И Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати  
и истины; и мы видели славу Его, славу как Единородного от  
Отца» (Ин. 1:14). Фактически известный афоризм Бахтина в  
«Проблемах творчества Достоевского», которым он характери-  
зует «произведения Достоевского» как «слово о слове, обращен-  
ное к слову», – постулирует художественное произведение как  
диалог с миром и Господом.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. М, 1994. Для чи-  
тателей первого издания «Проблем творчества» в 1929 г. это еще могло*

Современный философ XX–XXI вв. Владимир Бибахин соотносил Слово и событие,<sup>2</sup> интерпретируя слово как событие в русле концепции Бахтина (в работе последнего «К философии поступка») и в скрытом полемическом диалоге с ним. Тема творчества в аспекте логосности прослеживается им в соотнесении с размышлениями русских поэтов о метапоэтике, тексты Лермонтова и Фета (обычные в русском философском дискурсе) включаются в поток анализа темы. Так, размышляя в лекциях 1989–1990 гг. о «внутренней форме слова» в аспекте Логоса, полемизируя и соглашаясь с отцом Павлом Флоренским, Бибахин вопрошает:

Если миф, которым исторически является слово, и мысль, которую мы – свою – вкладываем в слово, воссоединяются в Разуме Соборном, в божественном вселенском Логосе, то что случилось с внутренней формой, с семемой. Неужели она – вселенский Логос, Разум соборный?<sup>3</sup>

Мысль Флоренского, высказанная, по мнению Бибахина, «красиво», отвечает на его вопрос:

Всё звучит (в мире, во вселенной) и всё просит об ответном звуке. Но ответный звук набухает в груди, вздымается грудь от прилива встречного тока, но не может воплотиться он в слово, и «неизреченные глаголы» бьются крылами о стены тюрьмы своей <...>. Не словами, а звуковыми пятнами, еще не расчленившимися, ответственую бытию.

---

быть очевидно, так как указанное расслоение семантики лексемы «слово» характерно для XIX в. и было констатировано авторитетным словарем современника Достоевского Владимира Даля (*Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1882. Т. 4. С. 221–222*). В числе главных значений «слова» Даль дает следующие: «Слово – исключительная способность человека выражать гласно мысли и чувства свои; дар говорить, сообщаться разумно сочетаемыми звуками; словесная речь <...>. Слово есть воссоздание внутри себя мира, К. Аксаков <...>. || Слово, в Евангелии и пр. *В начале бе Слово* и пр. толкуется: Сын Божий; Истина; премудрость и сила. *И Слово плоть бысть*, истина воплотилась; она же и свет» (Там же. С. 222). Концепты «слова» и как средства выражения мысли, конструирования внутреннего мира, и Христа-Логоса, Истины и Света уже названы здесь В. И. Далем.

<sup>2</sup> Бибахин В. В. Слово и событие // Бибахин В. В. Слово и событие. М., 2001. С. 93–117. См. также: Бибахин В. В. Язык философии. М., 2002.

<sup>3</sup> Бибахин В. В. Внутренняя форма слова. СПб., 2008. С. 75.

Слово у Достоевского...

Стыдно и больно, что так непонятно  
Светятся эти туманные пятна,  
Словно неясно дошедшая весть...<sup>4</sup>

В метафоре Фета – «туманные пятна» – иррациональность, в этом смысле, не-логосность или не-очевидность логосности «ответа» миру и бытию, интерпретируется Флоренским и Библихиным различно. Для первого,

ответствуя бытию <...> иногда поэт или философ прикрывает эти пятна какими-нибудь словами, наскоро подобранными, приблизительно соответствующими их звуку, примерно, как-нибудь, заполняющими и обрастающими интонацией мелодию звука, и своим, информационным смыслом, не слишком мешающими впечатлению пятен – в прекрасном хоре звуков услышать что-то, похожее на слова. Тогда возникают речи, коих

...значенье  
Темно иль ничтожно,  
Но им без волненья  
Внимать невозможно.<sup>5</sup>

У Флоренского строки Лермонтова антиномически отвечают на мысли Фета: «туманные пятна» мыслей все-таки обладают внутренней силой истинности, ведь это «Из пламя и света / Рожденное слово».<sup>6</sup>

При определенной настроенности на метапоэтический аспект воплощения идеи логосности в тексте позднего Лермонтова можно действительно увидеть импликацию в текст стихотворения идеи Логоса-Христа как Света Истинного и даже ощутить образ «Ангела с пламенным мечем» у райских врат, что подтверждается другой редакцией этого стихотворения – «*Волшебные звуки*», не упоминаемой Флоренским. Об этих «звучах» говорится: «Их кратким приветом, / Едва он домчится, / Как Божиим светом / Душа озарится». Здесь «Божий свет» – это указание на свет Истины; а в финале стихотворения возникает и образ души на пороге райского блаженства: «...Душа их с моленьем / Как ангела встретит, / И долгим биеньем / Им сердце ответит».<sup>7</sup> Неизбежная иррациональность,

<sup>4</sup> Там же. С. 76–77.

<sup>5</sup> Там же. С. 77.

<sup>6</sup> Лермонтов М. Ю. «Есть речи – значенье»... // Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1958. Т. 1. С. 474.

<sup>7</sup> Лермонтов М. Ю. Волшебные звуки // Там же. С. 691–692.

даже некоторая «чуждость» или «магичность» поэтического языка все-таки не препятствует, по Флоренскому, его эпистемологической функции, даже напротив, хаос «предтекстовой» стадии творчества чреват «космосом» логосности поэтического воплощения.<sup>8</sup>

Бибихин, рассуждая о внутренней форме слова, напротив, осмысляет процесс творчества с большим скепсисом:

Флоренский отдал нам всё, в чем мы хотели ему возразить, сам, и даже больше, чем мы хотели. Да, даже языковое творчество никакая не гарантия единения с Соборным Разумом и с Логосом, творчество бьется о неколебимые стены института – тысячелетнего установления, и название этому институту – двоякое: он – вообще-то язык; но для моего порыва он – тюрьма.<sup>9</sup>

Таким образом, обобщенно рассуждая, взгляды Бахтина и Бибихина, погруженные в проблему «слова», оказываются внешне почти полярными.

---

<sup>8</sup> Остроумно обостряя и в то же время структуралистски проясняя/упрощая тему, В. Шкловский в ранней статье 1916 г. «Заумный язык и поэзия» пишет о соотношении иррационального (у него – «зауми») и рационального (здесь, в наших терминах, ориентированного на истину мира и выражающую ее, т. е. логосного): «Возможно даже, что слово является приемом поэзии. Таково, например, мнение А. Н. Веселовского. И кажется уже ясным, что нельзя назвать ни поэзию явлением языка, ни язык – явлением поэзии <...>. Д. Г. Коновалов указывает на всё возрастающее в последние годы количество проявлений глоссолалии <...>. И, может быть, когда-нибудь исполнится пророчество Ю. Словацкого, сказавшего: “Настанет время, когда поэтов в стихах будут интересовать только звуки”» (*Шкловский В. Заумный язык и поэзия // Русский футуризм. СПб., 2009. С. 405–406*). Это – крайние границы темы соотношения эстетического и онтологического аспектов слова; идя вслед за русскими мыслителями, сливающимися в одно духовное целое «поэта и философа», «сгущение смысла» поэтического языка здесь можно считать более наглядно репрезентацией закономерностей прозы Достоевского; а если условно допустить считать его стиль «экстатическим», то метафора глоссолалии будет интенсивно семантически взаимодействовать с такими общепризнанными константами его стиля, как «фантастический реализм», «проникновенное слово», «профетизм» и прочими, здесь не анализируемыми. Бинарная оппозиция рационального || иррационального в аспекте логосности (иррелевантной для структуралиста Шкловского) здесь так же нейтрализуется, как это было сделано Лермонтовым (стихотворением которого «Случится ли тебе в заветный чудный миг...» Шкловский открывает свою статью), но только в аспекте эстетической ценности.

<sup>9</sup> *Бибихин В. В. Внутренняя форма слова. С. 78.*

Бахтин исповедует абсолютное доверие к доступности Истины при исходной интенциональности текста к ее познанию; более того, сам текст как «художественное высказывание» получает статус «слова», где на основное значение наслаиваются обертона сакральности Слова.

Метафора Бибикина – языка как «тюрьмы» для поэтического «порыва» (отчасти возвращающая нас к тютчевской деятельностной характеристике «мысли изреченной» как неизбежной «лжи») – накладывает ограничения на сами представления о возможности приближения к идеалу логосности или имплицитно ряд неназванных необходимых условий для художественной реализации аспекта истинности (точнее, «истинности») текста и сложно резонирует идее Витгенштейна о границах языка как границах познания.

Мысль Бибикина развивается далее более сложно, но мы остановимся на этом его тезисе, обозначающем смысловые границы нашего аспекта темы.

Данная статья, ставящая проблему слова у Достоевского в соотношение эстетического и онтологического аспектов его, внутренне построена отчасти на этом смысловом движении – от Бахтина к Бибикину – и попытке интеллектуального самоопределения внутри действующих представлений о сущности философской поэтики Достоевского. Это самоопределение – между Бахтиным и Бибикиным, между 20-ми и 80-ми гг. русской феноменологии прошлого столетия, между представлением о бесконечной возможности познания сущего и агностически «смирненным» признанием материально закрепленных в языке семантических границ познавательного процесса.

\* \* \*

Философский смысл концепта творчества иногда (Платон) представляют как «всё, что вызывает переход из небытия в бытие»,<sup>10</sup> результатом закономерно становится смысловое

---

<sup>10</sup> Платонизм и неоплатонизм большого контекста русской культуры (ощутимый даже во всех цитированных здесь мыслях русских философов) позволяет увидеть импульс к философскому и эстетическому освоению мира в диалогах античного философа. «Федр» и «Пир» устанавливают, как известно, основные координаты бытования в русской культуре концептов Эроса, Истины, Добра и Красоты. Творчество как «рождение в красоте», в частности, различение «Эроса космического и Эроса

«удвоение мира», порождение новой реальности, где главным ее атрибутом является наличие эстетического критерия: красота становится мерилем истины, а шкала эстетической ценности явлений искусства ценностно координирует соотношение вновь порожденной реальности и мира – «обстояния бытия» (термин Бахтина). Слова Диотимы Сократу в «Пире» о потенциальной тотальной «творчесткости» людей – «все люди беременны как телесно, так и духовно...» – предполагают (1) стремление к «рождению в прекрасном» как (2) «знак любви как стремление к вечному обладанию благом <...> и (3) к бессмертию». Этический компонент доминирует, несмотря на «примат» эстетического: «повернуть к открытому морю красоты и, созерцая его в неуклонном стремлении к мудрости, обильно рождают великолепные речи и мысли...» (Пир: 205c; 206c; 206e; 210d, пер. С. К. Апта). Понятие бытийственно действительного слова редуцируется к эстетически существенному его бытованию – «рождать великолепные речи и мысли», род утонченного нравственного утилитаризма превращает «слово» в средство эстетического воздействия. Молодой Лосев переводит платоновскую идею творчества в аспект эпистемологии: «Жизнь имеет смысл. Как пережил эту истину Платон?»<sup>11</sup>

Концепция творчества Платона в самом огрубленном виде может быть представлена как построенная на диаде «небытие–бытие». Бахтин вносит новый компонент – надбытие – и превращает соотношение в триаду, ее условно можно представить как «небытие–бытие–надбытие».

Приведу выдержку из «Записей 1970–1971 годов» позднего Бахтина, известный фрагмент «Свидетель и судия». Мысль философа здесь коренным образом меняет статус слова в художественном высказывании:

---

творчества» (Лосев А. Ф. Эрос у Платона [1916] // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 188–208), череда русских интерпретаций «учения Платона об Эросе» и его роли «для нашего интимного и наиболее глубокого стремления к смыслу жизни» (его же), характерный «личный» интерес к «жизненной истории Платона» как «совокупности его творений», понимаемой как «трагедия человечества» (Соловьев Вл. С. Жизненная драма Платона // Вестник Европы. 1899. № 3–4), – всё это (хотя бы в семантическом статусе фетовских «туманных пятен») находится и в круге представлений Достоевского, различно актуализируясь в творческом процессе (о чем ниже).

<sup>11</sup> Лосев А. Ф. Эрос у Платона. С. 189.

С появлением сознания в мире (в бытии), а может быть, с появлением биологической жизни (может быть, не только звери, но и трава свидетельствуют и судят) мир (бытие) радикально меняется <...>. Нет, появилось нечто абсолютно новое, появилось надбытие. В этом надбытии уже нет ни грана бытия, но все бытие существует в нем и для него (курсив здесь и далее везде мой. – Н. Ж.).<sup>12</sup>

Здесь появляется собственно бахтинская триада: сознание–самосознание–творчество. Бахтин пишет: «Это аналогично проблеме самосознания человека. Совпадает ли сознающий с познаваемым? Другими словами, остается ли человек только самим собою, то есть одиноким?». <sup>13</sup> Здесь идея логосности с необходимостью проблематизируется: есть ли это обращение сознания к Истине, т. е. Богу, или это, условно говоря, «горизонтальное»<sup>14</sup> видение мира, чреватое различными уклонениями от истины? Бахтин пишет об этом так:

Не меняется ли здесь в корне все событие бытия человека? Это действительно так. Здесь появляется нечто абсолютно новое: надчеловек, над-я, то есть свидетель и судья всего человека (всего я), следовательно, уже не человек, не я, а другой. Отражение себя в эмпирическом другом, через которого надо пройти, чтобы выйти к я-для-себя (может ли это я-для-себя быть одиноким?). Абсолютная свобода этого я. Но эта свобода не может изменить бытие, так сказать, материально (да и не может этого хотеть) – она может изменить только смысл бытия (признать, оправдать и т.п.) <...>. Истина, правда присуща не самому бытию, а только бытию познанному и изреченному.<sup>15</sup>

Современный петербургский философ лучше всего, на мой взгляд, выражает смысл «коперниканского переворота», совершаемого концепцией слова М. Бахтина и превращающего рефлексию самим Достоевским его метода как «литературного “реализма в высшем смысле”» в открываемый в нем философом «эпистемологический реализм». Так, К. Г. Исупов пишет:

Подарить технологию обретения будущего – этого не удавалось, кажется, никому. Дар Бахтина знаменовал торжество эпистемологи-

---

<sup>12</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 341.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Аверинцев С. С. Логос // Аверинцев С. С. София – Логос. Киев, 2001. С. 116–117.

<sup>15</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 341–342.

ческого реализма, который работает, как и литературный «реализм в высшем смысле», с эмбрионами возможных миров.<sup>16</sup>

Конгениальность Бахтина Достоевскому, на мой взгляд, стилистически точно определена (или обнаруживает себя в аспекте поставленной в статье проблемы) следующим, по К. Г. Исупову, образом:

Библейская «стрела времени» действует и здесь: *от творения через откровение к искуплению, спасению и преображению*. Текст создается, текст говорит, текст телеологически внедрен в историю человека, текст хранит нравственную правду о мире и о поступке в мире, *текст есть инструмент эстетического сбывания смысла в мире и завершение вечного человека в его мировой судьбе*.<sup>17</sup>

Прилагая эти характеристики к бытованию слова в этом заново детерминированном как «эпистемологический реализм» синтетическом соединении философского и художественного начала в стиле и слоге Достоевского, можно увидеть обозначенную Исуповым семантику сюжетного движения «от творения через откровение к искуплению, спасению и преображению», по крайней мере в бердяевском «великом пятикнижии» писателя и, безусловно, в его последнем романе «Братья Карамазовы». Мысль философа о том, что «Бахтин раскрыл эстетическую модель истории как богочеловеческого диалога в его самоцельной культуротворческой интенции», практически без ограничений может быть приложена к расшифровке бахтинского определения: «произведения Достоевского» это «слово о Слове, обращенное к Слову».

\* \* \*

Вернемся к античной концепции, так же существенной для детерминации специфики «слова» Достоевского в аспектах бытийственности (онтический–онтологический), истинности (гносеологический), в красоте (эстетический) и ее трансформации в соединении с таким семантически активным аспектом художественного мышления писателя, как его христологические идеи. Логосность как «самое самоё» в бытовании слова

---

<sup>16</sup> Исупов К. Г. Уроки Бахтина // М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли / Сост., вступ. ст. и коммент. К. Г. Исупова. СПб., 2001. Т. 1. С. 7–43.

<sup>17</sup> Там же.



у Достоевского вновь должна быть акцентирована в связи с задачами данного текста.<sup>18</sup>

Приращение эстетического, понятно, связано с демиургической функцией субъекта – «творца форм», преодолевающего творческим усилием безобразность хаоса или «ничтожность» небытия. Понятно, что в христианской концепции это усилено идеей Логоса-Христа, вводящей идею логосности литературы как средства философской ориентации в мире в аспекте познания истины, хотя проблематизируется сам «инструмент» познания – слово. Еще раз отметим, что, как известно, обращенность к истине в эпоху после Рождества Христова соединяет Логос как «сквозную смысловую упорядоченность бытия и сознания <...> противоположность всему безотчетному и бессловесному, безответному и безответственному, бессмысленному и бесформенному в мире и человеке» с именем Христа.<sup>19</sup> «Новое слово» – новая упорядоченная духовная реальность, творимая литературой, соотносится с героической этикой учения христианства. Художественное творчество здесь – это культурная реальность, движущаяся в направлении истины, почему для раннего Достоевского Гомер с его «новым словом» – это «Христос» античного мира.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Мне уже приходилось не раз обращаться к проблеме логосности слова героя, например, в такой семантически насыщенной структуре, как повествование в рассказе «Крокодил», где снимаются многие антиномии слова антигероя «Записок из подполья» и комическим синтезом становится концепт телесности; сейчас замечу только, что «это погружение в телесность разительным образом не действует в отношении слова героя. Обыгрывание начала четвертого Евангелия – слово, ставшее плотью (см.: Ин. 1:14), – обращивается в *Крокодиле* необращенностью слова героя к другим из-за замыкания в собственной самости, не-отдания себя другим. Смысловая позиция Пророка не может быть присвоена по желанию, она – “вневолевое”, не по воле героя данное, выражение его сущности в истории человечества». Вывод остается актуальным: «художественная исчерпанность темы невоплощенного слова в *Крокодиле* оказывается мнимой, и проблема “воплощенного слова” вновь станет актуальной в пяти больших романах Достоевского» (*Zhivolupova N. Plot Metaphor in Dostoevsky's "The Crocodile" // The Dostoevsky Journal: An Independent Review. New York, 2000. No. 1. P. 76*).

<sup>19</sup> *Аверинцев С. С. Логос. С. 116–117.*

<sup>20</sup> Отмечу еще раз вкратце, как, на мой взгляд, эстетическая функция художественного текста может быть понята как онтическая и онтологическая в аспекте соотношения сакрального и профанного. Логосность литературы в общем виде – это ее непосредственная обращенность к истине. Статус

Действительно, кажется почти самоочевидным, что как средство философской ориентации в мире художественный текст – это «цельное», «органичное» знание, характеризующееся равновесием ума и сердца, анализа и интуиции». И как средство познания Истины художественный текст актуален и с точки зрения субъекта литературного творчества, и с точки зрения воспринимающего сознания, поскольку для них обеих литература как средство коммуникации включает в себя культурные коды «самосочинения» и «жизнесочинения».<sup>21</sup>

Когда Достоевский иронически замечает о себе, что он «шваховат <...> в философии», то в этом знаменитом афоризме не менее важна вторая часть, признание в любви к философскому дискурсу («в любви к ней <...> силен»), т. е. в поэтике произведения эта любовь (как движение по лестнице платоновского Эроса) выражается творчески: движение героя в сюжете – это часто прохождение им различных стадий философского самоопределения в мире и создание автором сюжетных ситуаций, соотносимых с определенными философскими установками (или с неопределенным, практически неисчислимым набором их).

Вновь отмечу, здесь – вне идеи эволюции его взглядов и жанровых форм, что Достоевским рефлексировались все упомянутые аспекты художественного творчества: бытийственно-онтологический – как средство рождения себя в слове, эпистемологический – познания истины мира. Более того, как уже было мною отмечено, его христоцентрическая поэтика как будто бы снимает противоречие этического и эстетического, уже полагая эстетическую функцию творчества как онтическую

---

сакральных литературных текстов – Библии, Корана, Талмуда и Торы – подтверждает это: они «открывают» истину и их истинность в пределах текста не подвержена сомнению, даже если идеи не разделяются (качество сакральности). Художественный текст Достоевского в любом случае – профанное пространство, где сакральные явления, такие, как эпифания, например, могут получать метафорическое инобытие, слово взаимодействует не только с другими семантическими слоями структуры повествования, сюжетных ситуаций, сюжета судьбы героя, но и с общей позицией автора по отношению к миру.

<sup>21</sup> См. тезисы нашей работы «Проблема самосочинения в субжанре исповеди антигероя Достоевского (Self-composition of Dostoevsky's Antihero as a Problem of Aesthetic Value of Life in Russian Culture of the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century)» в Материалах XII Симпозиума IDS, Женева, 2004 на сайте Dostoevsky.org.

и онтологическую, ведь Христос – «величайший Синтез» не только божественной и человеческой природы (1864), но и (1854) этических и эстетических ценностей, поскольку «нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа» (28<sub>1</sub>, 176). Именно «прекрасное» здесь выступает в роли синтезирующего начала, поскольку нравственные характеристики «глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее» полностью семантически покрываются элативом – определением «нет ничего прекраснее».

Концепт слова действительно актуализирует у Достоевского и метафорически превращенный сакральный смысл, литературная реальность и действительность оказываются взаимопроницаемыми: бытие человека не только «вибрирует» между двумя мирами – эмпирическим и умопостигаемым, оно само эстетически существенно («человек есть воплощенное слово»<sup>22</sup>), процесс жизни имеет эстетическую ценность: как пи-

---

<sup>22</sup> С этим утверждением Достоевского во многом связана обширная многоаспектная работа о природе «реализма в высшем смысле» писателя (Степанян К. А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М., 2005). В русле заявленной темы статьи мною были описаны проблемы, связанные с проблемой «логосности» человека как антроподицеи Достоевского в связи с идеей Логоса-Христа в работе: Живолупова Н. В. «Скотопригоньевск как Назарет и проблема Христодицеи в романе Достоевского «Братья Карамазовы» // Жизнь провинции как феномен духовности. Нижний Новгород, 2004. С. 193–202. Выводы имеют определенное значение для проблематики данного исследования. Чтобы избежать повторений уже осознанного и, в снятом виде, имплицированного в актуальный текст, приведу автоцитату: «Богообразность человека, актуализированная для читателя метафорой Назарета, возможна, безусловно, лишь поскольку Я “трансцендентно для себя самого” (П. Флоренский), что доказывает судьба Мити. Антроподицея как философский итог имплицирована в сюжет “Братьев Карамазовых”. В черновиках же к роману теодицея и Христодицея соединяется с антроподицеей. Так, Достоевский пишет (слова черта об Иисусе): “Я был при том, когда умершее на кресте Слово восходило в небо...”. Но в черновиках есть и сформулированное писателем представление об антроподицее: “Человек есть воплощенное Слово. Он явился, чтобы сознать и сказать”. Человек, следовательно, обладает достоинством “свидетеля и судьи”, – как назвал это М. М. Бахтин, но это свидетель, придающий миру достоинство свободы. Оправданный, восстановленный человек антроподицеи поднимается в сюжете романа до идеи троичности: метафорически, позиция Отца – это Зосима, Сын, несущий Слово – Алеша, исполнившийся Духом Евангелия – Дмитрий» (Там же. С 202).

шет молодой Достоевский, «жить значит сделать художественное произведение из самого себя».<sup>23</sup> Платоновское рождение в красоте здесь как будто бы предполагает включение этического компонента, как позже это появится в письме к Фонвизиной («глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее»).

Наивно-практическая воспринимающая точка зрения на художественный текст, синтезирующая онтическую, эпистемологическую функцию и функцию утешения, выражена наивным героем первого романа Достоевского:

А хорошая вещь литература <...> очень хорошая <...>. Глубокая вещь! Сердце людей укрепляющая, поучающая <...>. Литература – это картина, то есть в некотором роде картина и зеркало; страсти выражение, критика такая тонкая, поучение к назидательности и документ (1, 51).

«Портретирование мира» (картина) и удвоение реальности (зеркало) как функции литературы делают возможным пояснение «изнутри», «говорливость сердца» – многословие первого героя Достоевского. Объяснение Бахтиным: типы слова как формы семантических отношений героя и мира – многословие как защита от правды о себе, слово с оглядкой, слово с лазейкой, включение точки зрения другого в кругозор героя – хорошо известны. Но с точки зрения идеи онтической и онтологической функции всё это типы слова, «замутняющие» его, слова, онтологизм.

Но не это определяет ход вопрошающей мысли Достоевского и эволюцию жанровых форм. Известный парадокс о Христе и Истине, проблематизирующий концепт слова, предопределяет, как удалось установить, сложные семантические отношения между «многословием» героев и антигероев Достоевского и истиной (истина в пространстве «ничто») и с «идеей и плотью ее» в романном творчестве.<sup>24</sup>

Роль эпистемологического парадокса Достоевского в возникновении и эволюции субжанра *исповеди антигероя* – формы, впервые созданной писателем в 1864 г. в «Записках из под-

---

<sup>23</sup> Живолупова Н. В. Проблема самосочинения в субжанре исповеди антигероя...

<sup>24</sup> Живолупова Н. В. Телесность в субжанре исповеди антигероя Достоевского // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов. СПб., 2011. С. 214–223 (Dostoevsky Monographs; Vol. 2).

полю» и получившей дальнейшее развитие в его творчестве, а затем – в русском литературном процессе второй половины XIX–XX в. прослежена мною.<sup>25</sup> Кратко обозначу только существенные результаты исследованной проблематики:

(1) метафизический кризис писателя отразился в его «символе веры» 1854 г., где им риторически противопоставлены Христос и Истина и выражено абсолютное предпочтение Христа. Исследование *исповеди антигероя* доказывает конституирующую функцию этого парадокса в порождении субжанра;

(2) эпистемологическая установка текста исповеди антигероя – жанрообразующая черта, поскольку позиция философского вопрошания – самая характерная для субъекта субжанра;

(3) «лиризм» сознания антигероя – «слышание себя», «изощрение внутреннего слуха» – видимость потребности духовной самореализации субъекта в этой устремленности к истине, пусть даже ложно понятой, но «собирающей» личность антигероя, формирующей его духовную и характерную определенность;

(4) это дает различные смысловые «вариации» эпистемологической позиции субъекта исповеди (и обозначает семантический переход к проблеме логосности), где означенный Достоевским парадоксальный выбор – остаться «со Христом» или «с истиной» – этот выбор сохраняет, даже трансформируясь в иное образное воплощение, свою актуальность для системы субжанра;

(5) Достоевский остается «со Христом», что вполне понятно, его выбор – отчасти «риторический»: Христос и есть Истина, они слиты воедино и лишь предположительное допущение позволяет еще раз идентифицировать его позицию («...и действительно (выделено Достоевским. – Н. Ж.) *было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной*» – 28<sub>1</sub>, 176), утвердив ее в блестящей форме парадокса;

---

<sup>25</sup> Живолупова Н. В. «Христос и истина» в исповеди антигероя Достоевского (Достоевский, Чехов, Набоков, Вен. Ерофеев) // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2008. № 5. С. 278–285; см. также: Живолупова Н. В. Христология Достоевского и Чехова: между антигероем и идеальной человечностью // Достоевский и мировая культура. СПб., 2003. № 19. С. 159–179.

(6) что касается антигероя (начиная с первого, в «Записках из подполья», где Достоевским и создается это понятие), то в общих чертах его исходная смысловая позиция может быть сформулирована как «ни со Христом, ни с истиной» (уже лишая его слово эпистемологического и бытийственного статуса);

(7) эта позиция не остается неизменной или непоколебленной в пределах текста и если даже не трансформируется к финалу, то подвергается сомнению (по крайней мере, воспринимающим сознанием, если не субъектом исповеди);

(8) в целом эволюция внутренней формы субжанра в творчестве Достоевского оказывается тесно связана с обозначенными эпистемологическими параметрами (описаны и опубликованы мною), сохраняя в качестве строевой черты бытийственную «ничтожность» слова антигероя.

\* \* \*

Не-логосность, не-онтологичность слова антигероя приводит к характерному феномену многословия, когда слово оказывается замкнуто в самом себе (с точки зрения целого), даже если оно внешне ориентировано на «истину» (проповеди героя Лизе, например), оно не совпадает с экзистенциальной позицией субъекта, с его волевым импульсом и является риторически разыгранной позицией, семантически апеллирующей к «ставшим», омертвевшим или «омертвевающим» в речи антигероя элементам культуры (добродетель и грех, счастье, несчастье и пр.). Поэтому любое количество слов только отделяет экзистенциально не укорененного героя от бытийственной, онтической функции слова, при возможном разыгрывании (в пределах, отведенных текстом) онтологической роли слова, создавая иллюзию творческого удвоения реальности, ее ложного подобия.

Возникает ли здесь проблема теодицеи?<sup>26</sup> В «Записках из подполья» «*потребность веры и Христа*» заявлена автором, но не присутствует в тексте. Гадательный подход, попытка определить, как именно должен был Достоевский «*вывести*» потребность веры и Христа в первой исповеди антигероя, теоретически возможен и может быть довольно успешным. Заметим только, что в окончательном тексте записок Христос

---

<sup>26</sup> Ср.: Лосский Н. О. 1) Теодицея Достоевского // Бог и мировое зло. М., 1994. С. 109–121; 2) Боговидение / Пер. с фр. В. А. Рециковой. М., 2003.

«молчит». Обнаружение зла в мире и зла в душе – характерный признак тематики теодицеи – сопровождается многословием антигероя и «молчанием Христа», подобно тому, как в «поэмке» – теодицее Ивана говорит только Великий инквизитор.

Художественная трансформация идеи Христа (и проблема воплощения онтической и онтологической функции слова) после «Записок из подполья» обнаруживается во всех пяти больших романах Достоевского.<sup>27</sup> Ограничимся здесь предельно кратким обзором. Это движение воплощения логоса: от Христа как высшей моральной инстанции Сонечки Мармеладовой, затем – попытки создания «*христоподобного образа*» – главного героя романа «Идиот» (9, 71–72), к поиску христианской идеи героями «Бесов», в частности, умирающим Степаном Трофимовичем Верховенским, и, наконец, к художественному воплощению Богоявления – в воображаемой картине «*Христа на Балтийском море*» Версилова.

Вершиной на этом пути становится сопряженное смысловое движение к загадочному «молчащему» Христу – «*Богоявлению*» в поэме Ивана и теофании – видению «*солнца нашего*» во сне Алеши о первом чуде Христа в «*Кане Галилейской*», отразившемся во всей развитой диалогической системе последнего романа (как итоговой художественной реализации бахтинского «*слова о Слове, обращенного к Слову*»).

Но Достоевский, помимо постоянного обращения к образу и идее Христа в черновых записях, набросках и планах будущих художественных произведений, ставит целью исследование природы Логоса или его адекватное художественное воплощение: «*Написать книгу о Иисусе Христе*» – читаем в записи, сделанной в Рождественский сочельник 24 декабря 1877 г. «*Memento. На всю жизнь*», – пишет он, рассчитывая «*минимум на 10 лет деятельности*», чтобы, «*кроме последнего романа и предполагаемого издания “Дневника”*», осуществить и этот замысел (17, 14). Попутно отметим, что этот замысел параллелен замыслу художественного текста (будущему роману «*Братья Карамазовы*»), но не обязательно предполагает художественную форму воплощения: в цитируемой записи замысел «*книги о Иисусе Христе*» существует параллельно с задачей «*написать свои воспоминания*» и «*написать поэму “Сороко-*

---

<sup>27</sup> Живолупова Н. В. «Христос и истина» в исповеди антигероя...

вины”». Здесь Достоевским предполагаются различные жанры будущей творческой деятельности. Книга о Христе – замысел, оставшийся неосуществленным, как и книга воспоминаний, к которой он мог быть близок по автобиографичности или просто субъективно-личному восприятию Иисуса. Но здесь важная для темы статьи и явная семантическая граница – слово автора должно было приобрести новое качество: логосность авторского слова (план выражения) совокупно с Логосом, переведенным в план изображения. Сложность наслаивающихся семантических архитектурных отношений возможно и отдалила воплощение замысла.

Вопрос о Христе и истине в его формулировке Достоевским связан, на наш взгляд, с центральной эпистемологической проблемой субжанра – поиском, определением и обоснованием смысловой позиции *антигероя* в мире. Необходимость убедить хотя бы самого себя в своей правоте, в праве на одиночество – это вопрос онтологического интереса для субъекта исповеди, тогда как отрицание законов мира – постоянная эмоциональная и интеллектуальная потребность *антигероя*.

Но, повторю в виде схемы еще раз, как вообще возможна такая постановка вопроса Достоевским, как расхождение эпистемологического (истина) с этическим и эстетическим? Смысл расхождения можно увидеть в уже многажды упомянутом эпистолярном «символе веры» писателя в тех атрибутах Христа, которые делают возможным это парадоксальное противопоставление Его Истине (точнее, истине).

Когда Достоевский пишет о нем: «Нет ничего *прекраснее*», то это высшая степень эстетического в соединении с этической оценкой (прекрасный человек подразумевает и красоту душевную по преимуществу); «*совершеннее*» означает не только соразмерность Христа жизни человека, но и осмысляет человека как цель творения, «*мужественнее*» предполагает, что это идеальная человечность, высочайшая человеческая доблесть, основанная на представлении о жизни как пути испытаний.<sup>28</sup>

Все это – как бы свернутые романские сюжеты, «эмбрионы возможных миров», как в истолковании бахтинского текста Исуповым. Любовь ко Христу – это, метафорически, для До-

---

<sup>28</sup> Там же.



стоевского тоже платоновское «рождение в красоте», но в тексте можно увидеть это наличное смысловое движение: Христос молчащий – художественный знак теодицеи у Достоевского, постепенно *пере-*воплощается в образ Христа – знак присутствия Богоявления как атрибута сакрального текста, но в художественно превращенном сновидческом или ином статусе, где Я героя «трансцендентно для себя самого», по уже упомянутому определению Павла Флоренского.

Образ «тишины мира» появляется как новый художественный адекват меняющегося статуса слова.

Эпизоды, которые анализируются в статье: «тишина мира» в сне Раскольниковова после убийства и «тишина мира» в сцене после профетического сна Алеши о Кане Галилейской.

\* \* \*

Тишина и молчание мира. Тишина и молчание часто рассматриваются как «синонимичные» состояния, в частности, молчание Христа может быть связано в разных интерпретациях как с феноменом «умного делания», Иисусовой молитвы (в традициях исихазма), так и с «пластической» образностью цитированного определения Христа Достоевским в «символе веры» 1854 г. (мужественнее, прекраснее...), а молчание природы – как стояние мира перед Богом – «твари милые» из книги Зосимы, воплощенная молчаливая телесность. Ничто и ничтожность так же могут быть связаны с молчанием, как противовес чтойности.

ТИШИНА и МОЛЧАНИЕ мира в этой работе взяты как различные аспекты художественно представленных состояний бытия. Различие это настолько значимо, что даже нельзя говорить только о корреляции понятий. С точки зрения феномена анализируемых художественных воплощений в тексте образа «тишины мира», еще не осознанного до конца в достоевковедении, в отличие от ряда плодотворных подходов к образам «молчащего Христа», к «поэтике молчания», например, в последней работе Риты Клейман,<sup>29</sup> «тишина» и «молчание мира», на наш взгляд, у Достоевского всегда семантически со- или противополо-

---

<sup>29</sup> Клейман Р. Я. Поэтика молчания в художественном мире Достоевского и полилог культур большого времени // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов. СПб., 2011. С. 242–254 (Dostoevsky Monographs; Vol. 2).

ставлены. Если они соотнесены в тексте, то для их соположенного состояния более характерна не случайность, а системность. Причем это касается не лексической семантики только, хотя понятно, что две разные лексемы не могут означать тождественные явления природной или душевно-духовной жизни, а эксплицированное различие состояний в языке предполагает и различные формы «обстояния бытия». Даже спонтанный выбор слова, ежесекундно совершаемый в потоке речи, связан с бессознательной дифференцировкой внутренних состояний, ценностно классифицирующих явления действительности. В тексте же Достоевского, свободном от риторической скованности словесного или иного выражения, когда качество логосности выступает на первый план, именно свобода выбора и именования явлений мира придает выражению значимость, сравнимую с семантической нагруженностью слова в поэтическом тексте (в явном противоречии иногда выражаемому мнению о бесстильности или «плохом стиле» писателя).

С точки зрения анализируемой в данной статье проблемы слова у Достоевского «тишина» и «молчание мира» предполагают различное соотношение эстетического и онтологического аспектов в процессе смыслопорождения и «приращения эстетического» в генезисе художественного текста.

По отношению к константе «тишина мира» в тексте Достоевского «молчание мира» эстетически значимо как противопоставление в двух главных аспектах – эпистемологии и собственно эстетическом. Поясним эту мысль.

Эпистемологический аспект. «Молчание мира» в противоположность «тишине» с точки зрения эпистемологии скрыто включает идею Богооставленности, не допускаемую православной мыслью (ср. возражения Игнатия Брянчанинова в «Слове о Смерти»). Эксплицирует эту идею в русской литературе, правда, гораздо позднее, постмодернистский текст «Москва – Петушки», «обнажающий прием» и сливающий воедино молчание мира и молчание Бога. Молчание Бога в поэме Венедикта Ерофеева – ответ на прямые взывания к нему юродивого Венечки – «...но Господь молчал», вводящее тему романтического по сути одиночества как романтического же бунта против наличной «истины» мира.

Молчание, взятое в эстетическом аспекте, может быть связано и с идеей неизбежной «не-истинности» самого

процесса создания художественного текста, сталкивающегося с границами языка (осмысляемого Библихиным в качестве «тюрьмы» – характерной жалобы философов ушедшего века на «нехватку слов» для выражения мыслей). Тогда молчание – это возвращение к до-мысленной, нерасчлененной целостности, точнее всего выраженной проверленовской фразой из «Камня» Мандельштама: «Останься пеной, Афродита, / И слово в музыку вернись, / С первоосновой жизни слито». Верленовский образ музыки конгениален мысли Флоренского, уже цитированной ранее переосмысляющим ее Библихиным: «Все звучит (в мире, во вселенной) и все просит об ответном звуке».<sup>30</sup> Такого рода «звучащее» молчание мира исходно обладает качественной позитивной импликацией, однако сопоставление с константой «тишина» в мире Достоевского проблематизирует в большинстве случаев его эпистемологическую ценность.

Тишина предстает как наполненность, то реализованное «восполнение», смысловое, эмоциональное, экзистенциальное, о котором молит в конце исповеди Смешной человек: «Я видел ее [истину] в такой **восполненной** целостности, что не могу поверить, чтоб ее не могло быть у людей» (25, 118).

Тишина – это еще и потому не молчание мира, что молчание – всегда в ответ, это скрытый диалог. В Поэме Ивана молчание Христа – это фактическая Богооставленность человечества, которую не допускает тишина – сосредоточенность в себе как самодостаточность.

Но, парадоксально, по отношению к миру тишина – это умаление себя, умаление самости.

Тишина – темпоральна, она не есть постоянный атрибут мира, всегда имеется ее временная протяженность и ограниченность, т. е. она контрастна обычному состоянию мира. Так, Пс. 103 включает в отдельных стихах это описание мира под благодатью, где субъект повествования, или Псалмопевец, Лирический герой (в разных интерпретационных схемах) – в моменты изображаемой тишины мира – это как бы чистое созерцание «благодатной тварью» деяний Творца, и его (лирического субъекта) объектность и ощутимость заявлены в эти моменты только чувством благоговения:

---

<sup>30</sup> Библихин В. В. Внутренняя форма слова. С. 76.

<sup>24</sup> Как многочисленны дела твои, Господи! Всё содеят Ты премудро; земля полна произведений Твоих.

<sup>25</sup> Это море – великое и пространное: там пресмыкающиеся, которым нет числа, животные малые с большими;

<sup>26</sup> там плавают корабли, там этот левиафан, которого Ты сотворил играть в нем (Пс. 103).

В этом образце ветхозаветной поэзии стихи 24–26, а также стихи 10–18, отчасти даже 19–20 (т. е. 12–14 стихов из 35) проникнуты состоянием тишины как явленного совершенства Творца.

Такие понятия, как «слушать тишину» (приглушение внутреннего «шума личности»), не-антиномичность соотношения «тишина и слово», по-особому соотносят идею наполненности бытия с идеей воспринимающего субъекта. Здесь онтологичность слова предполагает парадоксальное умаление присутствия бахтинского «свидетеля и судии», при его несомненной необходимости для восприятия реальности. Умаление ведет к безбурности, бестревожности картины мира под благодатью, с необходимостью возникает идиллический контекст: мотивы детства – «жизнь сказывается» (в «Униженных и оскорбленных»), «месяц загадку загадывает» в сне Раскольникова, атрибуты идиллии, такие, как еда (вкушение благодатной тварью) и пр.

\* \* \*

Наивысшее художественное воплощение образа тишины, вне связи с какими-либо определенными религиозно-философскими импликациями, но в сильной внутренней связи с онтичностью и логосностью поэтического слова, находим в трех эпизодах пушкинского текста; семантическая позиция этих картин «тишины мира» в сюжете главы всегда одинакова – вслушивание мира в самого себя, абсолютная самотождественность бытия вне человеческих искажений его. Вот эти три эпизода из трех глав романа «Евгении Онегин»:

Смеркалось; на столе, блистая,  
Шипел вечерний самовар,  
Китайский чайник нагревая;  
Под ним клубился легкий пар,  
Разлитый Ольгиной рукою,  
По чашкам темною струею  
Уже душистый чай бежал...

(гл. 3; XXXVII)

*Слово у Достоевского...*

Огонь потух; едва золою  
Подернут уголь золотой;  
Едва заметно струею  
Виется пар и теплотой  
Камин чуть дышит. Дым из трубок  
В трубу уходит. Светлый кубок  
Еще шипит среди стола.

(гл. 4; XLVII)

Был вечер. Небо меркло. Воды  
Струились тихо. Жук жужжал.  
Уж расходились хороводы;  
Уж за рекой, дымясь, пылал  
Огонь рыбачий. В поле чистом,  
Луны при свете серебристом,  
В свои мечты погружена,  
Татьяна долго шла одна.

(гл. 7; XV)

Каждый раз это наполненная идиллической «тихой событийностью» жизнь мира людей (при их обязательном немом оценивающем «свидетельском» присутствии), временная. Все состояния переходны, минутны, если не мгновенны – разливается чай в семействе Лариных, докуривают свои трубки Ленский и Онегин в гостях у Онегина, подходит к незнакомой ей усадьбе Татьяна. Тишина, которая в сюжете трижды разразится катастрофой, бурным изменением в душевном состоянии, поведении, дальнейшей сюжетной судьбе главных героев – Татьяны и Онегина, – это не просто знакомый «прием контраста», но знак данной миром счастливой душевной гармонии, которая вскоре будет утрачена безвозвратно. Поэтому все три эпизода построены одинаково: (1) кроткая жизнь – не натюрморт, а still life, (2) герои в самых простых занятиях, не нарушающих тишину мира, (3) прозрачность, неощутимость «слова», слитого с «нарядной», праздничной картиной мира.

Менее очевидна эта художественно-философская функция картины «тишины мира» в сне Раскольникова после убийства: в первой части сна – выписанный Достоевским с необычной художественной тщательностью (гиперсемантичность «аксантированной сцены») пейзаж лунной ночи, предвещающий вторую часть – «готическую» бурную сцену хохота вновь и вновь убиваемой им во сне старухи:

«...Соня, Соня! *Тихая Соня!*...» Он забылся; странным показалось ему, что он не помнит, как мог он очутиться на улице. Был уже поздний вечер. Сумерки сгущались, полная луна светлела всё ярче и ярче; но как-то особенно душно было в воздухе. <...> В передней было очень темно и пусто, ни души, как будто всё вынесли; *тихонько*, на цыпочках прошел он в гостиную: вся комната была ярко облита лунным светом; всё тут по-прежнему: стулья, зеркало, желтый диван и картинки в рамках. Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна. «*Это от месяца такая тишина*, – подумал Раскольников, – он, верно, теперь загадку загадывает». Он стоял и ждал, долго ждал, и чем *тише был месяц*, тем сильнее стучало его сердце, даже больно становилось. И всё *тишина* (6, 212–213).

Эпизод сна композиционно «окольцован» семантикой тишины, замкнут в ней: «тихая Соня» добавляет смысловой компонент детской святой кротости к картине лунной ночи. Это характерный для всех (кроме последнего) снов Раскольникова в романе комплементарный действительности душевный поворот к детской наивности, анамнесис, припоминание себя, забытой детской чистоты. Но это и тихое вопрошание героя миром: «Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна». «Тишина месяца» – ожидание ответа на вопрос, задаваемый миром герою, нарушившему его законы. И в этой ставшей тишине мира возможность исповеди и признания перед всем мирозданием (импликация сцены Страшного суда: кающийся и ждущее ответа мироздание) страшит Раскольникова: «Он стоял и ждал, долго ждал, и чем *тише был месяц*, тем сильнее стучало его сердце, даже больно становилось. И всё *тишина*» (6, 213).

«Тишина мира» в эпизоде с Алешей еще более прозрачна семантически: картина тишины мироздания, «славы звездной» (Тютчев), создаваемая здесь Достоевским, соотносима с лирическим текстом и обладает его внутренним ритмом:

«Над ним широко, необозримо // опрокинулся небесный купол, // полный тихих сияющих звезд. // С зенита до горизонта двоился еще неясный // Млечный Путь. // Свежая и тихая до неподвижности ночь // облегла землю. Белые башни и золотые главы собора // сверкали на яхонтовом небе. Осенние роскошные цветы // в клумбах около дома // заснуло до утра. *Тишина земная как бы сливалась с небесною*, // тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел, и вдруг как подкошенный повергся на землю (14, 328).

Бибихин, говоря о творчестве поэта, соотношении субъекта и мира, замечал:

Стихотворение не отражает мир, оно впускает его в себя, давая ему быть таким, какой он есть, незримый, новый, отрешенно царящий в покое <...>. Как это может быть? Поэт и связан тишиной мира, и говорит, и, говоря, не нарушает мира, а как бы впервые дает ему быть. В слове мир имеет место, поэт дает слово миру так, словно говорит уже не сам поэт, а мир.<sup>31</sup>

Замечательно, что здесь снимается антиномия поэтического порыва и языка как тюрьмы. Творчество, которое «впервые дает быть миру», рассматривает слово как абсолютный адекват бытия.

Онтологическое доказательство бытия Божиего вне сакрального текста, как упоминалось, может быть дано только метафорически, но эта метафора может быть имплицирована в текст. Метафора тишины мира связана с наполненностью и безмолвием. Знак импликации протожанра теодицеи у Достоевского – молчащий Христос, эпифания – присутствие Господа в тишине мира. Логосность и тишина связаны – «слово плоть бысть» – тишина здесь предполагается, как и откровение Алеши происходит в тиши.

Есть ли аспект логосности в молчании мира, как есть он в тишине? В молчании истина скорее проблематизирована. «Молчание Христа» в «Записках из подполья», имплицированное в текст исповеди антигероя, как упоминалось, эстетически адекватно молчанию Христа в Поэме Ивана. По внутренней форме это явление не эпифании как присутствия Господа. Тем более ново для мира Достоевского, что собирающийся проповедовать («И пойду! И пойду!», 25, 119) герой «Сна смешного человека» как будто бы и не нуждается даже в проникновенном пророческом слове: «После сна моего *потерял слова*. По крайней мере, все главные слова, самые нужные» (25, 118). Воплощенность в слово – пророческое – парадоксально делает слова ненужными.

\* \* \*

Подведем итоги заявленной проблеме «многословие и тишина мира». «Дикий и резкий тон» слышен со страниц исповеди антигероя «Записок из подполья», поселившегося в своем углу, бесконечный поток его «болтовни» («Он не выдержал и продолжал далее», – замечает повествователь Достоевского –

---

<sup>31</sup> Бибихин В. В. Мир. СПб., 2007. С. 97.

5, 179) сопровождает молчание Христа – это знаки протожанра теодицеи, имплицированной в текст. Тишина мира – земли и универсума, когда «тишина земная как бы сливалась с небесною» (14, 328), представшего перед Алешей в исследуемом эпизоде текста, – это метонимическая метафора божественного присутствия. На уровне сюжетики – это доступное художественному (т. е. не-сакральному) тексту изображение эпифании как продолжение сновидческой реальности «Каны Галилейской», где явление Христа гостям на свадьбе бедных людей было таким обычным, что никто не связал чудо преобразования воды в вино с Ним.

Ночной эпизод «тишины мира» – это та «самооткрывающаяся реальность» (С. Л. Франк), внутренне звучащая Осанна Творцу, соприродная картине мира в 103-м псалме, соотнесенная (как и всё в «большом контексте» творчества Достоевского) с отчаянной борьбой с пустотой внутри и вокруг себя антигероя «Записок из подполья». Замечательно, что «материя языка» дает соотносимые пространственные метафорические образы: так, «геометрическая составляющая» первой исповеди антигероя – это метафора угла, семантически соположена с темным, «вонючим подпольем» как эманацией меонической сущности исповедующегося субъекта, но одновременно это образ точки, потенциально открытой вселенной.<sup>32</sup>

В последнем романе эпизод «тишина мира» сопровождается единым «чудом» преобразования картины мира и героя. Идея угла в снятом виде включена в образ пространства, но уже в «развеществленном», свободном от земной тяжести качестве лучистых нитей звездного сияния. Чернота ночи сменяется картиной бесчисленных звезд,

которые сияли ему из бездны <...>. Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, «соприкасаясь мирам иным» (14, 328).

Душа Алеши, обретшего «дар слез», становится точкой схождения звездных лучей: угол умножается бесконечно, заливая светом преобразенную, воскресшую личность героя.

---

<sup>32</sup> Живолупова Н. В. «Кроткая» и эволюция субжанра исповеди антигероя в творчестве Достоевского // *Dostoevsky Studies, New Series*. Tübingen, 2000. Vol. 4. S. 141. Ср. также: Уваров М. Архитектоника исповедального слова. СПб., 1998.



Эта картина мира предсказывает возможность новой, еще никогда не бывшей, романной сюжетной ситуации – говорящего героя и внимающего ему мира, когда слово героя онтологизируется настолько, что становится пророческим, а сюжет его судьбы мученическим – как в одном из последних стихотворений Лермонтова: «И звезды слушают меня, / Лучами радостно играя».<sup>33</sup>

Благодатная тишина мира как его наполненность смыслом – знак эпифании как мистической встречи и полной духовной трансформации героя из «слабого юноши» в «твердого на всю жизнь бойца» (импликация сюжета пушкинского «Пророка»). Параболическое развитие сюжета парадоксально трансформирует, «искривляет» «стрелу времени»: параметры совершающегося переворота, «умопремены» (Л. Карсавин) героя – это и «мгновение», «та минута», «тот час», «три дня», – и всё это «на всю жизнь и на веки веков»: мгновение и вечность здесь соединяются в модальности синтетического сакрального времени, когда «времени больше не будет».

С точки зрения поэтики возникновение гиперсемантического образа «тишины мира» является знаком определенной семантической фазы развития сюжетной судьбы героя Достоевского и предвещает повторяющиеся по смыслу сюжетные ситуации, закономерность которых была прослежена в статье.

---

<sup>33</sup> Лермонтов М. Ю. Пророк // Собр. соч. Т. 1. С. 547.