

Невербальная коммуникация в «Преступлении и наказании»: О соотношении духа, тела и способа повествования

URŠA ZABUKOVEC, freelance translator
ursonok@gmail.com

Received: July 27, 2017.

Accepted: November 4, 2017.

АННОТАЦИЯ

В представленной статье исследуется соотношение в творчестве Достоевского тела, духа и способа повествования. В рамках анализа описания так называемой невербальной коммуникации (НВК) - которую мы понимаем достаточно широко -, представленной в романе «Преступление и наказание», была сделана попытка показать, во-первых, что человек в мире Достоевского является телесно-духовным единством, что соответствует аскетической науке восточных отцов церкви; а во-вторых, что духовное состояние героя сопоставлено с предметным миром романа. Описание НВК в изображенном мире играет двойную роль: указать на духовное состояние героя и способствовать его духовной перемене. Раскольников после убийства погружается в состояние духовной (теологической) смерти и лишается способности общаться. Единственная коммуникация, на которую он способен, это автокоммуникация: сны, «зеркальные интеракции». Предчувствия истины (ложность собственных убеждений) не позволяют ему покончить с собой, а главную роль на пути его духовного выздоровления играет форма НВК, названная нами «проникновенной тишиной», посредством которой герой вновь обретает утраченную им способность общаться. Автор-повествователь на протяжении романа через описания НВК изображает различные этапы духовного выздоровления Раскольникова, а конечным толчком к перемене ума (*метаноия*) героя является «словесная икона» в эпилоге. Это «вторжение» Абсолюта в романский мир побуждает духовную перемену героя и принуждает автора-повествователя к своеобразному унижению (*kenosis*), что отражается в измененном способе повествования: в эпилоге романа мы уже не можем говорить о полифонии или монологичности, но о своеобразном синергизме, т.е. содействии человека (герой, автор-повествователь) и Абсолюта (икона). Этот «христический мимесис» Достоевского, на наш взгляд, похож на методы древнерусских богословов, которые посредством «теологии словесного образа» пытались влиять на сердце и чувства читателей/слушателей, способствовали перемене их ума.

Ключевые слова: Достоевский, невербальная коммуникация, духовное состояние, перемена ума (*метаноия*), способ повествования.

Non-verbal Communication in *Crime and Punishment*: On the Interconnection of Spirit, Body and Narration Technique

ABSTRACT

The article analyses the interconnection between the hero's body and spirit, and narrative style in the novel *Crime and Punishment*. The analysis of non-verbal communication (NVC) seeks to demonstrate, first, that the human being in Dostoevsky's world is a pneumosomatic whole as put forth in the writing of the eastern Church Fathers, and second, that the spiritual state of the hero harmonizes with the spaces and objects in the novel. The depiction of NVC plays a double role: it describes the spiritual characteristics of the hero and, at the same time, plays a vital role in his spiritual transformation. After the murder, Raskolnikov is submerged in a spiritual (theological) death, where the only possible communication is self-communication. An important factor protecting the hero from ultimate (self)destruction are the premonitions of the Absolute. During the novel, the author-narrator characterizes the hero's progressive recovery of spiritual health by depicting different levels of NVC, meanwhile his *metanoia* is fully realized through »penetrated silence« and, finally, the so called »literary icon« of the epilogue. This »breaking« of the Absolute into the fictional world transforms the author-narrator into the icon-painter, and thus forces him into the self-emptying (*kenosis*), which results in a different style of narration. The epilogue is not polyphonic nor monologic,

but synergic, as borne out of the interaction of the human being and the Absolute. This »Christological mimesis« of Dostoevsky resembles the »theology of the literary icon« of the ancient Russian theologians.

Keywords: Dostoevsky, non-verbal communication, spiritual state, spiritual transformation (*metanoia*), narration style/technique.

Когда исследователи (Poyatos, 1983; Poyatos, 1988; Poyatos, 1994; Крейдлин, 2004) говорят о невербальной коммуникации (НВК) в литературе, они имеют в виду изображение языковыми средствами паралингвистики героев, их тела и поведения (мимики, жестов, поз, взглядов, прикосновений), предметного мира (одежды, предметов, пищи, напитков, звуков и т. д.), пространства (интерьера домов, пейзажей, природы) и времени. НВК в литературе может выполнять пять функций: характеризовать героев, изображать их внутреннее состояние и межличностные отношения, повышать аутентичность и драматизм происходящего (подробнее см.: Korte, 1997).

Достоевский интересен тем, что он, отказавшись от романа нравов, создал новую романную форму, в которой, как заметил А. Ковач (2008: 235), «удельный вес описаний материального мира сократился». Главенствующее место в его романах занимают духовные ценности, все остальное, в том числе и предметный мир, подчинено им. Это означает, что изображения НВК, т. е. тела и предметного мира романа, всегда сопоставимы с духовным состоянием героя. Более того, под конец статьи мы убедимся, что вместе с изменением духовного состояния героя меняется также повествовательный метод автора.

Взаимозависимость духа и тела

На духовное состояние героя указывает изображение НВК в сцене из первой главы «Преступления и наказания», где Раскольников, которого на улице приняли за нищего, зажимает в руках полученные деньги и всматривается в петербургскую панораму:

«Он зажал двугривенный в руку, прошел шагов десять и оборотился лицом к Неве, по направлению дворца. Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывается лучше, как смотря на него отсюда, с моста, не доходя шагов двадцать до часовни, так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение. Боль от кнута утихла, и Раскольников забыл про удар; одна беспокойная и не совсем ясная мысль занимала его теперь исключительно. Он стоял и смотрел вдаль долго и пристально; это место было ему особенно знакомо. Когда он ходил в университет, то обыкновенно, — чаще всего, возвращаясь домой, — случалось ему, может быть раз сто, останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина... Дивился он каждый раз своему угрюмому и загадочному впечатлению и откладывал разгадку его, не доверяя себе, в будущее (Достоевский, 1982: 5/112-113).»

На первый взгляд может показаться, что здесь мы имеем дело с общением на

уровне среды, что герой просто наслаждается красивой, чудной панорамой. Но ключ к пониманию этой сцены кроется в словосочетании «дух немой и глухой», которое взято автором из Евангелия от Марка (9, 25): «Иисус, видя, что сбегается народ, запретил духу нечистому, сказав ему: дух немой и глухой! Я повелеваю тебе, выйди из него и впредь не входи в него.» Значит, мы имеем дело с типичнейшей интеракцией между человеком и дьяволом. «Дух немой и глухой» заговорил с Раскольниковым, начал в него проникать («необъяснимым холодом веяло на него») и подсовывать ему разные помыслы (*logismoi*), фантазии — например, деление людей на два разряда, идею о разрешении крови по совести. Это «неясное и неразрешимое впечатление», которое герой получает от общения с дьяволом, «немедленно требует решения», как сказал бы старец Зосима. Герой должен был бы с помыслами бороться, но он, напротив, на них соглашается, начинает в них верить и старается воплотить их в жизнь:

«Вдруг он вздрогнул: одна, тоже вчерашняя, мысль опять пронеслась в его голове. Но вздрогнул он не оттого, что пронеслась эта мысль. Он ведь знал, он *предчувствовал*, что она непременно 'пронесется', и уже ждал ее; да и мысль эта была совсем не вчерашняя. Но разница была в том, что месяц назад, и даже вчера еще, она была только мечтой, а теперь... теперь явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам сознал это... Ему стукнуло в голову, и потемнело в глазах (Достоевский, 1982: 5/47; курсив автора).»

Раскольников вздрогнул поняв, что старая *мысль-мечта* превратилась в что-то посерьезнее — в *бесовский помысел*. Особое внимание заслуживают слова, написанные автором в кавычках и курсивом. Герой *предчувствовал*, что мысль эта непременно «пронесется», даже ожидал ее. По мнению восточных отцов страстная мысль никогда не появляется вдруг, как-бы из ничего. Для того, чтобы мысль превратилась в страсть, нужны время и, что особенно важно, соглашение человека. Причиной греха, как поучает нас Евагрий Понтийский (2002), «не есть ни сущностным образом существующая вещь, ни мысль о вещи, ни бестелесный ум, но некое человеконенавистническое наслаждение, порожаемое свободным произволом [человека] и понуждающее ум злоупотреблять Божиими тварями». Здесь уместно добавить, что герой как бы интуитивно чувствует автономию своих мыслей, на что указывает слово «пронесется» [мысль], поставленное в кавычки. Отцы церкви настойчиво повторяют, что мы не полностью контролируем наши собственные мысли; сфера ноэтического не принадлежит полностью нам, но может превратиться как бы в экран, на котором проецируются страстные помыслы, ничего общего с нашим «я» не имеющие. Помыслы, которыми одержим герой, не его, а «духа немомого и глухого», но он, как уже сказано, с ними не боролся, что в конечном счете привело к тому, что помысли заставили его ум «злоупотребить Божьими тварями».

Страсть — это сила, превращающая человека в предмет, носимый в разные стороны помимо его воли. Обратим внимание на состояние Раскольникова, вернувшегося домой после удачной «пробы»:

«Он вошел к себе, как приговоренный к смерти. Ни о чем он не рассуждал и совершенно не мог рассуждать; но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что всё вдруг решено окончательно. [...] как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною

силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать (Достоевский, 1982: 5/63-64, 72).»

Грешное состояние человека приводит к грешному поступку. В романе это — убийство. Убийство как жест является непосредственным отражением духовного состояния героя. Ту же самую функцию выполняют описания поведения Раскольникова уже после совершенного преступления:

«Полноте, маменька, - с смущением пробормотал он, не глядя на нее и сжав ее руку, - успеем наговориться!»

Сказав это, он вдруг смутился и побледнел: опять одно недавнее ужасное ощущение мертвым холодом прошло по душе его; опять ему вдруг стало совершенно ясно и понятно, что он сказал сейчас ужасную ложь, что не только никогда теперь не придется ему успеть наговориться, но уже ни об чем больше, никогда и ни с кем, нельзя ему теперь говорить. Впечатление этой мучительной мысли было так сильно, что он, на мгновение, почти совсем забылся, встал с места и, не глядя ни на кого, пошел вон из комнаты. «Что ты?» крикнул Разумихин, хватая его за руку. Он сел опять и стал молча осматриваться; все глядели на него с недоумением (Достоевский, 1982: 5/221-222).»

Для ближайшего окружения поведение героя является непонятным. Но понимают его всеведущий автор и читатель, наблюдающие за мыслями героя. Раскольников ведет себя в полном соответствии со словами преподобного Максима Исповедника, описывающего состояние и поведение человека после грешного поступка. Во второй «Сотнице» богослов (1992: 97-98) говорит: «От лежащих в душе страстей демоны заимствуют поводы воздвигать в нас страстные помыслы. Потом, ими поборая ум, понуждают его снизить к соизволению на грех; победив его в этом, вводят его в грех мысленный; а по совершении сего, как пленника, ведут его на самое дело греховное. После сего, наконец, чрез помыслы, соделав душу запустелою, отходят вместе с оными. Остается только в уме идол (мысленный образ) греха, о котором говорит Господь: егда убо узрите мерзость запустения, стоящу на месте святе (Мф. 24,15).» Герой, увидев «мерзость запустения» в своей душе, замыкается на себя, становится неспособным к общению. С богословской точки зрения потеря способности к общению является духовной смертью человека (Кис: 1997). Это состояние Раскольникову причиняет сильную боль: он не может общаться, но, с другой стороны, чувствует сильную потребность в коммуникации. Желание общаться коренится в онтической структуре человека и с теологической точки зрения является выражением желания спастись. На протяжении романа герой потихоньку, мукой отыскивает утраченную способность общаться, на этом пути ему помогают некоторые герои, а прежде всего — собственные предчувствия истины.

Зеркала

С точки зрения изображения внутреннего состояния героя и отношений между духом и телом особенно интересным является прием, который можно назвать «зеркальным взаимодействием» или просто «зеркалом». Речь идет о комплексных описаниях ситуаций, в которых герой входит во взаимодействие с другим человеком, группой людей или предметами, отражающими его внутреннее состояние. Эти

«зеркала», нарушая такие аксиомы зеркальности как сопостранственность, неосязаемость и непроницаемость, могут отражать суть (а не видимость) героя, его прошлое или, наоборот, предсказывать его будущее (Левин 1998: 8-10). Как форма автокоммуникации героя они, во-первых, его духовно характеризуют, а во-вторых, способствуют его постепенной перемене. Таких «зеркал» в романе полно; остановимся лишь на нескольких, отражающих различные духовные этапы героя.

1. Первое «зеркало» — это встреча Раскольникова с Мармеладовым в трактире в первой части романа. Состояние последнего, а прежде всего его слова: «А коли не к кому, коли идти больше некуда! Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти» (Достоевский, 1982: 5/16), отражают настоящее и будущее состояние Раскольникова. Мармеладов находится в состоянии физического опьянения, в то время как непьющий Раскольников опьянен грехом, страстными помыслами. Мармеладов уже достиг дна (пропил деньги, ночует у Невы), а Раскольников поспешно движется в этом направлении. Мармеладову уже «некуда идти», а Раскольников попадет в это безвыходное уединение после убийства, потеряв способность общения. Далее, Мармеладов умирает, раздавленный коляской, а из описаний полицейского мы узнаем, что «раздавленного захватило в колесо и тащило, вертя», что очень напоминает ощущение обезволенного Раскольникова, передавшего свою душу во владение «духу немому и глухому». Раскольников умирает духовно, а Мармеладов физически, причем его смерть, по словам извозчика, напоминает самоубийство (см. Jackson, 1984: 33). После похорон Соне кажется, что она видит своего отца на улице, в толпе, что можно понимать как метафорическое изображение его воскресения, а это, опять, предсказание будущей судьбы Раскольникова — после духовной смерти его, уже на каторге, ждет духовное воскресение.

2. Второе зеркальное взаимодействие также происходит в трактире, где герой подслушивает разговор двух мужчин, студента и офицера, про старуху процентщицу. Студент излагает идею, точь-в-точь напоминающую замысел Раскольникова — убить старуху, ограбить ее, а потом за эти деньги осчастливить человечество: «Как ты думаешь, не загладится ли одно, крошечное преступленище тысячами добрых дел?» Офицер возражает ему: «Конечно, она недостойна жить, но ведь тут природа (Достоевский, 1982: 5/67).» Студент и офицер изображают как бы две части, два голоса в сознании Раскольникова — один страстный, порожденный злым духом, а другой ему противоположный, который Раскольников чувствует только интуитивно. Даже сам герой эту сцену понимает как своеобразное зеркало: «Но почему именно теперь пришлось ему выслушать именно такой разговор и такие мысли, когда в собственной голове его только что зародились ... такие же точно мысли? [...] Этот ничтожный, трактирный разговор имел чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела: как будто действительно было тут какое-то предопределением, указание ... (Достоевский, 1982: 5/67).»

3. Третье «зеркало» имеет место уже после убийства старухи, когда у постели больного Раскольникова Разумихин в беседе с Зосимовым представляет свою версию убийства, донельзя близкую тому, что действительно произошло. Таким образом, Раскольников как будто смотрит на себя в зеркало, что причиняет ему большие духовные муки, о чем говорит его поведение: «Лицо его, отвернувшееся теперь от

любопытного цветка на обоях, было чрезвычайно бледно и выражало необыкновенное страдание, как будто он только что перенес мучительную операцию или выпустили его сейчас из-под пытки (Достоевский, 1982: 5/140).»

Страдание героя связано прежде всего с осознанием того, что он не является «наполеоном», «необыкновенным», а всего лишь «вошь», «тварью дрожащей». Кроме того, герой начинает осознавать метафизическое, духовное измерение своего поступка: он интуитивно догадывается, что причиной его мучений является не то, что он попал в число «обыкновенных», а та «природа», о которой вспомнил офицер. Подтверждением его предчувствий является семантика цвета — Раскольников всматривается в *белые* цветки на *грязных, желтых* обоях. Белый цвет в христианстве символизирует духовную чистоту, Бога-Отца, а грязно-желтый цвет — грех, ад (Forstner, 1990: 115-116). Таким образом, герой смотрит в самого себя — в образ Божий в себе, в собственном «я», тонущем в болоте греха.

4. Зеркалом являются также **сны**, считающиеся формой *невербальной автокоммуникации* (Лотман, 2000: 123-126). На уровне *изображенного* мира (автор — читатель) сны выполняют функцию характеристики героя, «составляют своего рода повесть его духовной жизни, раскрывающуюся в связях снов с происходящими наяву эпизодами романа» (Касаткина: 2003), а на уровне *повествуемого* мира сны помогают герою осознать то, что произошло, а одновременно преобразуют его. И так, первый сон — кошмар о замученной кляче на символическом уровне можно, как показала та же Касаткина (2003), понимать как историю о насилии духа героя (Миколка) над его телом (кляча). Второй сон, сон о хозяйке и мучениях на лестнице, герою снится уже после убийства, в состоянии духовной смерти. Следовательно, его можно понимать как истязание его души после преступления, образ мытарств, через которые должна пройти его (умершая) душа (см. Ветловская: 2007). А сон, в котором герой безуспешно старается убить старуху, а толпа над ним смеется, символически изображает, во-первых, немощь духа-самозванца, присвоившего себе власть решать, «кому жить, и кому умирать», а во-вторых, являются обещанием милости самозванцу, если он вновь соединится с народом, народным телом (см. Касаткина: 2003). Такое толкование снов очень близко к пониманию судьбы Раскольникова, представленной Достоевским в письме Каткову, а также общей историософии писателя, изложенной им в текстовом черновике «Социализм и христианство».

Проникновенное молчание

Решающую роль на пути героя из грешного состояния в мир живых автор отводит одной из важнейших форм НВК — молчанию. Мы имеем в виду неофициальное признание Раскольникова в убийстве Разумихину и Соне.

«В коридоре было темно; они стояли возле лампы. С минуту они смотрели друг на друга молча. Разумихин всю жизнь помнил эту минуту. Горевший и пристальный взгляд Раскольникова как будто усиливался с каждым мгновением, проникал в его душу, в сознание. Вдруг Разумихин вздрогнул. Что-то странное как будто прошло между ними... Какая-то идея проскользнула, как будто намек; что-то ужасное, безобразное и вдруг понятное с обеих сторон... Разумихин побледнел как мертвец.

Понимаешь теперь? - сказал вдруг Раскольников с болезненно искривившимся лицом (Достоевский, 1982: 5/304).»

А общение с Соней выглядит так:

«Прошла еще ужасная минута. Оба всё глядели друг на друга.

- Так не можешь угадать-то? - спросил он вдруг, с тем ощущением, как бы бросался вниз с колокольни.

- Н-нет, - чуть слышно прошептала Соня.

- Погляди-ка хорошенько.

И как только он сказал это, опять одно прежнее, знакомое ощущение оледенило вдруг его душу: он смотрел на нее и вдруг, в ее лице, как бы увидел лицо Лизаветы. Он ярко запомнил выражение лица Лизаветы, когда он приближался к ней тогда с топором, а она отходила от него к стене, выставив вперед руку, с совершенно детским испугом в лице [...]. Почти то же самое случилось теперь и с Соней: так же бессильно, с тем же испугом, смотрела она на него несколько времени и вдруг, выставив вперед левую руку, слегка, чуть-чуть, уперлась ему пальцами в грудь и медленно стала подниматься с кровати, всё более и более от него отстраняясь, и всё неподвижнее становился ее взгляд на него. Ужас ее вдруг сообщился и ему: точно такой же испуг показался и в его лице, точно так же и он стал смотреть на нее, и почти даже с тою же детскою улыбкой.

- Угадала? - прошептал он наконец.

- Господи! - вырвался ужасный вопль из груди ее.

Бессильно упала она на постель, лицом в подушки (Достоевский, 1982: 5/398-399).»

Здесь мы имеем дело с бессловесным возобновлением утерянной способности общаться. По аналогии с бахтинским «проникновенным диалогом» этот тип общения можно назвать «проникновенной тишиной». Заметим, однако, что в сравнении с «проникновенным диалогом», имеющим свойство превращаться в так называемый «диалог искушения» (наиболее ярким примером такого диалога, пожалуй, является трагичный разговор Ивана с Алешей), проникновенная тишина является состоянием, в котором каждый из участников способен принимать/понимать другого как «ты», проникнуть в его глубинную суть, но одновременно остаться самим собою, не подчиниться другому и не слиться с ним. Прибегая к теологической терминологии, мы можем сказать, что проникновенная тишина — это своеобразная форма *перихоресиса*. Добавим сразу, что в отличие от тринитарного перихоресиса, где Лица Троицы взаимопроникаются без смешения, слияния и изменения, в процессе так называемого человеческого перихоресиса его участники могут меняться к лучшему. Как я старалась показать в другом месте (Zabukovec, 2014), зачатки такого перихоресиса мы найдем уже в «Бедных людях» (Варенька и студент Покровский), а наиболее развитую и богатую форму его автор изобразит в своем последнем романе, где противоположность между проникновенной и непроникновенной коммуникацией превращается в один из главных мотивов романа.

Чтобы подчеркнуть важность этого типа общения в жизни героев, а также разницу между ними, автор подробно описывает сцену, когда о тайне Раскольникова узнает

Свидригайлов. Герой, которого многие считают двойником Раскольникова, в пустой, промежуточной комнате стоит у двери и скрытно слушает беседу убийцы и Сони. Узнав тайну Раскольникова, Свидригайлов этим ведением тут же злоупотребляет: в беседе с ним выговаривает его же слова, но с измененной интонацией:

«Э-эх! Человек недоверчивый! - засмеялся Свидригайлов. - Ведь я сказал, что эти деньги у меня лишние. Ну, а просто, по человечеству, не допускаете, что ль? Ведь не 'вошь' же была она (он ткнул пальцем в тот угол, где была усопшая), как какая-нибудь старушонка процентщица. Ну, согласитесь, ну 'Лужину ли, в самом деле, жить и делать мерзости, или ей умирать?' И не помоги я, так ведь 'Полечка, например, туда же, по той же дороге пойдет...' Он проговорил это с видом какого-то *подмигивающего*, веселого плутовства, не спуская глаз с Раскольникова. Раскольников побледнел и похолодел, слыша свои собственные выражения, сказанные Соне. Он быстро отшатнулся и дико посмотрел на Свидригайлова (Достоевский, 1982: 5/423-424; курсив автора).»

Интонацию Свидригайлова сопровождает своеобразная мимика. Подмигивание причисляется к группе стилистически окрашенных фамильярных жестов (Крейдлин, 2004: 96,98), его часто сопровождает усмешка — так как и в этом случае («веселое плутовство»). Свидригайлов, прекрасно понимающий ценностный тупик, в который попал Раскольников, всячески старается подчеркнуть их похожесть, своеобразную родственность: «Ну, не сказал ли я, что между нами есть какая-то точка общая, а?», «Ну, не правду я сказал, что мы одного поля ягоды?», «Мне все время кажется, что у вас есть что-то к моему подходящее.» (Достоевский, 1982: 5/277, 280, 283). Процесс приближения Свидригайловым на этой точке считается законченным: «Ведь я сказал, что мы сойдемся, предсказал вам это, - ну вот и сошлись.» (Достоевский, 1982: 5/424) Но Свидригайлов сходится с Раскольниковым лишь внешне, но никак не внутренне — духовно герои совсем разные, что и подтверждают их противоположные романские судьбы.

Теология словесного образа

Постепенная духовная перемена героя заканчивается в эпилоге. На это указывает большое число невербальных элементов: сон героя и его болезнь, отношение к нему каторжных, широко понимаемая хронемика (время Великого поста), но прежде всего «словесная икона», о которой в своем известном исследовании пишет Т. Касаткина (2004: 223-301). Этот повествовательный прием заслуживает особого внимания, так как выполняет несколько функций как на уровне повествуемого, так и на уровне изображенного мира, т. е. на уровне текста как целого.

Икона как невербальный элемент художественного текста состоит из описаний автором различных невербальных уровней и деталей, таких как лица, жесты, позы, цвета, одежда и фон происходящего. Эти элементы, отдельно взятые, могут быть носителями самостоятельного смысла (так, например, зеленый цвет появляется уже в самом начале романа и имеет явно символическое значение), но здесь они творят языковую икону и тем самым получают дополнительную смысловую нагрузку.

Встреча Раскольникова с Соней происходит после того, как они оба заболели и

выздоровели. «Вдруг после него очутилась Соня. Она подошла едва слышно и села с ним рядом. [...] На ней был ее бедный, старый бурнус и зеленый платок. Лицо ее еще носило признаки болезни, похудело, побледнело, осунулось. Она приветливо и радостно улыбнулась ему, но, по обыкновению, робко протянула ему руку.

Она всегда протягивала ему свою руку робко, иногда даже не подавала совсем, как бы боялась, что он оттолкнет ее. Он всегда как бы с отвращением брал ее руку, всегда точно с досадой встречал ее, иногда упорно молчал во все время ее посещения. [...] Но теперь их руки не разнимались; он мельком и быстро взглянул на нее, ничего не выговорил и опустил свои глаза в землю (Достоевский, 1982: 5/531-532).»

Касаткина, исходя из описаний невербальных элементов сцены, весьма убедительно показывает, что этот образ напоминает икону Споручница грешных. В романе Соня выступает прототипом Богоматери, а Раскольников — Христа. Протянутая рука Богоматери-Сони — это выражение Ее благодатной любви к грешному человечеству, а конкретно здесь — к Раскольникову, это и призыв, и указание на возможность спасения. Раскольников принимает протянутую ему руку, т. е. как бы впускает в свое сердце любовь и благодать, что имеет немедленный эффект: герой окончательно духовно меняется. *Метанойя* материализуется в его поведении: герой иконе как бы поклоняется, опускаясь на колени и плача. *Метанойя*, *покаяние*, означающая не столько раскаяние, т. е. сожаление по поводу совершенного поступка, сколько перемену ума, «глубинное понимание» (Ware, 1994: 10), влечет за собой также изменение восприятия действительности: «Все, даже преступление его, даже приговор и ссылка, казались ему теперь, в первом порыве, каким-то внешним, странным, как бы даже и не с ним случившимся фактом.» (Достоевский, 1982: 5/533) Итак, под влиянием встречи с Абсолютом, «умирает» старый человек и рождается «новый». Его перемена влияет также на межличностные отношения: каторжные, которые раньше сторонились его, раз даже называли его безбожником, теперь смотрят на него иначе и даже «отвечают ему ласково» (Достоевский, 1982: 5/532).

Вернемся к функции и значению этого образа для поэтики Достоевского. Творение романских икон является своеобразным авторским приемом. Творя икону, он, во-первых, на уровне повествуемого мира изображает взаимоотношения между героями, их духовное состояние, антиципирует их перемену и предсказывает их дальнейшую судьбу. Далее, автор, принимая роль иконописца, тем самым превращает читателя в человека, смотрящего на икону, находящегося перед православным образом. Как протянутая рука Сони является приглашением Раскольникова к участию в переменных человека божественных энергиях (Благодать), так и прием Достоевского приглашает читателя идти в том же направлении.

Отметим сразу, что этот прием не придуман Достоевским. Его можно найти в текстах старорусских богословов, например у Кирилла Туровского, чьи тексты переполнены т. н. словесными иконами. Богословское мышление средневековых православных писателей было синтетичным: слово и образ в них нераздельно связаны между собой, что способствует стиранию границ между словесностью и другими видами творчества, а также между различными словесными жанрами, о чем подробно пишет польский богослов Вацлав Хрыньевич (Hryniewicz, 1993). Главная задача такой «теологии словесного образа» - это апелляция, обращение к человеческой воле и

чувствам, а не побуждение интеллектуальной рефлексии на религиозные темы.

С этой точки зрения весьма интересны хорошо известные отрицательные оценки эпилога «Преступления и наказания», данные, например, Бахтиным и Мочульским. Первый упрекает автора в «условной монологичности» (Бахтин, 2002: 105), а второй — в «благочестивой лжи» и «туманности обещаний» о духовном воскресении героя (Мочульский, 1995: 373). В связи с этим, кажется, необходимо задать себе вопрос: откуда взялась эта монологичность или туманность на чисто нарративном уровне текста?

В течение всего романа, как уже сказано, Раскольников, находясь в грешном состоянии духа, интуитивно чувствует ложь своих убеждений, предчувствует крах своей идеи. Именно благодаря этому предчувствию возможно его перерождение: «Он с мучением задавал себе этот вопрос и не мог понять, что уж и тогда, когда стоял над рекой, может быть, предчувствовал в себе и в убеждениях своих глубокую ложь. Он не понимал, что это предчувствие могло быть предвестником будущего перелома в жизни его, будущего воскресения его, будущего нового взгляда на жизнь (Достоевский, 1982: 5/527).» Иными словами, в течение романа герой благодаря *предчувствиям* движется по направлению к истине, а в эпилоге инициатива этих двух актеров, героя и Абсолюта, как бы меняется — Абсолют, которого Раскольников раньше только предчувствовал, самораскрывается для героя (и читателя) в иконе, чем и заканчивается его духовная перемена.

Заметим, однако, что бахтинский упрек в монологизме эпилогов в каком-то смысле справедлив. Автор «Преступления и наказания» «настойчиво защищает христианскую картину мира» (Przybylski, 2010: 215) и в этом смысле он действительно монологичен. Но именно из-за бескомпромиссного осуществления своего замысла он, парадоксально, должен от этого монологизма отказаться. Этого от него требует сам замысел: как иконописец при писании иконы, так и автор, творя словесную икону, подчиняется законам Иного, следовательно, должен самоуничижиться (*kenosis*), отречься от своей всеведущей позиции и погрузиться в мистическое неведение. *В иконе говорит уже не автор, но через него как бы говорит Истина, Абсолют.*

Подведем итоги. Изображение и понимание НВК в «Преступлении и наказании» соответствуют антропологическо-аскетической науке восточных отцов церкви. Человек является духовно-телесным единством, его духовное состояние сопоставлено с предметным миром романа. В состоянии духовной смерти человек не в состоянии общаться, единственная возможная коммуникация — это автокоммуникация в форме снов или «зеркальных взаимодействий». Важным элементом, сохраняющим героя от гибели, являются *предчувствия* истины. Невербальное общение играет также первостепенную роль на пути героя к духовному воскресению — восстановление общения осуществляется вовсе не вербальным путем, а, напротив, формой молчания, названного в наших рассуждениях «проникновенной тишиной». Эсхатологический мотив эпилога (словесная икона) свидетельствует о том, что вместе с духовной переменной человека меняются также его поведение и восприятие действительности. Демонстрацией этого факта на коммуникативно-нарративном уровне является измененный способ повествования, который нельзя назвать ни монологическим, ни

полифоническим. Заимствуя термин из сферы теологии, мы назовем его *синергическим*. Достоевский-иконописец в эпилоге уже не творит репрезентацию, не отражает действительность и не творит «из ничего», а открывает то, что уже есть, но является невидимым. Этим «христическим мимесис», как М. Ямпольский (2007) означает прием открывания существующей, но невидимой действительности, и который возможен благодаря существующей связи между видимым и невидимым, автор хотел повлиять на читателя — не с целью изменить его убеждения, а с целью куда более амбициозной: переменить его ум.

REFERENCES

- Forstner D. (1990). *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa: PAX.
- Hryniewicz W. (1993). *Staroruska teologia paschalna: w świetle pism św. Cyryla Turowskiego*. Warszawa: Verbum Wydaw. Księży Werbistów.
- Jackson L. (1984). *The Experience of Time in Crime and Punishment*. Columbus, OH: Slavica.
- Korte, B. (1997). *Body Language in Literature*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.
- Kuc L. (1997). *Krótki traktat o teologii komunikacji*. Leszno koło Błonia: Lumen.
- Poyatos, F. (1983). *New Perspectives in Nonverbal Communication: Studies in Cultural Anthropology, Social Psychology, Linguistics, Literature, and Semiotics*. New York: Pergamon Press.
- Poyatos, F. (Ed.) (1988) *Literary Anthropology. Toward a New Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Poyatos, F. (1994). *La comunicación no verbal I, II, III*. Madrid: Biblioteca Española de Lingüística y Filología Istmo.
- Przybylski R. (2010). *Dostojewski i «przeklęte problemy»*. Warszawa: Sic!
- Ware K. *Prawosławne rozumienie pokajania*. Białystok: Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce.
- Zabukovec U. (2014). *Neverbalni Dostojevski*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Бахтин М. (2002). *Собрание сочинений, т. 6*. Москва: Русские словари; Языки славянской культуры.
- Ветловская В. (2007). «Хождение души по мытарствам» в «Преступлении и наказании» (Статья вторая). *Достоевский. Материалы и исследования* 18. С. 143-161.
- Достоевский, Ф.М. (1982). *Собрание сочинений в двенадцати томах*. Т. 5 (*Преступление и наказание*). Москва: «Правда».
- Евагрий Понтийский (2002). *О помыслах*. В: *У истоков культуры святости. Памятники древнецерковной аскетической и монашеской письменности* (с. 387-477). Москва: Паломник. Retrieved from: <http://www.hesychasm.ru/library/evagri/txt8.htm>
- Касаткина Т. (2003). «Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»». *Вопросы литературы*, 1, 176-208.
- Касаткина, Т. (2004). *О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве*

- Ф.М. Достоевского*. Москва: ИМЛИ РАН.
- Ковач, А. (2008). *Поэтика Достоевского*. Москва: Водолей Publishers.
- Крейдлин, Г. (2004). *Невербальная семиотика. Язык тела и естественный язык*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Левин, Ю. (1998). Кзеркало как потенциальный семиотический объект. *Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XVII*. Ученые записки Тартуского Гос. университета, вып. 831, 6-24.
- Лотман, Ю.М. (2000). *Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ.
- Максим Исповедник (1992). *Главы о любви*. В *Добротолюбие, т. 3*. Свято-Троицкая Сергиева Лавра.
- Мочульский, К. (1995). *Гоголь. Соловьев. Достоевский*. Москва: Республика.
- Ямпольский, М. (2007). *Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре*. Москва: Новое литературное обозрение.