



**В. Н. ТОПОРОВ**

## **Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления**

(«Преступление и наказание»)

Речь пойдет о ряде особенностей в структуре произведений Достоевского, которые играют исключительную роль в построении художественных текстов, во-первых, и находят наиболее точное соответствие в текстах и схемах мифопоэтической традиции, во-вторых. Естественно, что придется ограничиться изложением части общих соображений в краткой форме (подробнее см. «Петербургский текст русской литературы»). Предпочтение отдано «Преступлению и наказанию» \* ввиду того, что последующие романы обнаруживают сильное усложнение тех структур, которые выступают в «Преступлении и наказании» в более чистом виде, выведение ряда схем из подсознания и дальнейшую их трансформацию. Такие же произведения, как «Белые ночи», «Двойник», «Хозяйка», «Записки из подполья», «Вечный муж», и др. дают меньшие возможности для заключений хотя бы ввиду своего объема.

Универсальные мифопоэтические схемы реализуются полнее всего в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некоей *основной* задачи (сверхзадачи), от

---

\* *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание. М., 1970 («Литературные памятники»). Нередко текст цитируется лишь с целью указания на соответствующее место «Преступления и наказания» и идентификации с ним. Используются сокращения: «Пр. и наказ.» — «Преступление и наказание», Раск. — Раскольников, Свидр. — Свидригайлов, Порф. — Порфирий Петрович, Кат. Ив. — Катерина Ивановна, Раз. — Разумихин.

которого зависит все остальное. Необходимость решения этой задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному, предсказуемому («видимому»), космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое («невидимое»), хаотическое состояние. Решение задачи мыслится как *испытание-поединок* двух противоборствующих сил, как *нахождение* ответа на основной вопрос существования. Напряжение борьбы таково, что любой член бинарных оппозиций, определяющих семантику данного универсума, становится двусмысленным, амбивалентным; его по замыслу окончательная («последняя») интерпретация может определиться лишь в зависимости от той точки зрения, которая понимается как окончательная. В условиях предельной драматизации конфликта выкристаллизовывается *функция* (или функции) как таковая. Она становится самодовлеющей и определяющей. Все, что попадает в ее поле, утрачивает свою субстанциональную природу, лишается прежних оценочных критериев и перестраивается изнутри таким образом, чтобы соответствовать данной функции. В этих условиях границы между членами противопоставлений, между героем и его антагонистом, означаемым и означающим, именем собственным и именем нарицательным могут становиться призрачными. Непрерывность и гомогенность пространства и времени уничтожается, они становятся дискретными, и разным их отрезкам приписывается различная ценность. Решение задачи может происходить лишь в сакральном *центре* пространства (оно максимально семиотично; «вдруг стало видимо далеко во все концы света», — говорится о нем), противостоящем профаническому пространству, и в сакральной *временной* точке, на рубеже двух разных состояний, когда профаническая длительность снимается и время останавливается. То же происходит и в языке. Появляются слова и высказывания, претендующие на то, чтобы быть последней инстанцией, определять все остальное, подчиняя его себе. Слово в этих условиях выходит за пределы языка, сливается с мыслью и действием, актуализирует свои внеязыковые потенции.

Схемы такого рода отражаются и в архаичных космологических текстах и в карнавале, и в ряде произведений художественной литературы, включая и романы Достоевского, о чем писал в своей основоположной книге М. М. Бахтин. Здесь нет возможности говорить в деталях о том, почему эти схемы всплыли в творчестве Достоевского, и каким образом он применил архаические ходы мифопоэтического мышления для решения новых задач. Важно подчеркнуть лишь то, что использование подобных схем

позволило автору *кратчайшим* образом записать весь огромный объем плана содержания (аспект экономии), во-первых, и предельно *расширить* романное пространство, увеличив его *мерность* и возможности сочетания элементов внутри этого пространства (теоретико-информационный аспект), во-вторых. Такой выигрыш не мог быть получен без существенной перестройки самой структуры романного пространства, причем эти изменения, с точки зрения авторов и читателей классического романа неполифонического типа, рассматривались как жертва, как потеря чего-то весьма существенного из уже завоеванного русским романом (ср. оценку Достоевского в критической литературе прошлого века).

Борьба за расширение художественного пространства в истории европейского искусства знает и другие типологически близкие примеры, в некоторой степени могущие прояснить суть преобразований в области романа, осуществленных Достоевским. М. М. Бахтин пронизательно указал, почему Достоевский обратился к авантурному сюжету и какими сторонами его герой связан с этим сюжетом. Действительно, в классическом романе XIX века герой и сюжет на некотором уровне сводимы один к другому. Между ними та же взаимозависимость и несвобода, как между любой совокупностью элементов, образующих парадигму, и синтагматической цепью этих же элементов в тексте.

Достоевский сумел найти в авантурном романе такую структуру, которая была предельно независимой от героя, и, следовательно, открывала массу дополнительных возможностей для столкновения героя с элементами сюжета (вплоть до решения сознательно-экспериментальных задач). Впрочем, и с авантурным сюжетом соотносим не каждый герой. Для того чтобы соответствовать такому сюжету, герой (при всей его сложности, не сопоставимой со сложностью героя авантурного романа) должен быть дан незавершенным, недовоплощенным, не выводимым из сюжета полностью, способным, как и слово, к новым продолжениям.

Не случайно, что герои Достоевского чаще всего находятся на полпути между добром и злом; обычно они доведены лишь до уровня слабо детерминированной модели, поведение которой в местах перекрещения с новым сюжетным ходом с трудом поддается предсказанию (да и то вероятностному: «Все, что хочешь, может случиться...»). Такой тип героя не только соответствовал представлениям писателя о свободе воли, о роли выбора своей судьбы, но и служил для расширения романного пространства. Той же цели служат отношения, в которые романист ставит сво-

их героев. Полифоничность романов делает их героев носителями самостоятельных, неслиянных голосов. И все-таки, у них есть некое объединяющее их ядро.

Если в романах Толстого автор находится *над* героями, скрепляет их своей последней и всеведущей волей, то в романах Достоевского автор *внутри* героев в том смысле, что разные герои решают (положительно, отрицательно или каким бы то ни было другим способом) *одну и ту же задачу*, все они намагничены в *одну* сторону, взяты в ракурсе истории *единой* души, во-первых, и в прагматической связи с автором, интериоризирующим себя в текст, во-вторых \*. Следуя сказанному, можно предположить, что в каких бы отношениях между собой ни были герои романов Достоевского (вплоть до контрапунктических), для приведения героя и сюжета в соответствие необходимы некоторые дополнительные условия. *Одно* из них — выбор такого ракурса в изображении героя, который обеспечивает его максимальную мобильность в случае новых сюжетных ходов. Герой берется в таком состоянии, которое оправдывает заранее его вхождение в любые конфигурации сюжета. Не случайно, что герои многих произведений Достоевского описываются как люди не вполне здоровые, часто теряющие память и неспособные к контактам. Ср. в «Пр. и наказ.»:

---

\* Проблема двойничества у Достоевского — лишь частный случай расщепления героя, так или иначе связанного с автором. Герой часто не кончается там, где перестает употребляться его обозначение. То, что мы выделяем Раск. и Свидр., Ставрогина и его двойников, Голядкина 1-го и Голядкина 2-го, строго говоря, дань привычке (в частности, к ипостасности). Герои Достоевского таким образом располагаются в некоем признаковом пространстве, что два соседних обладают рядом общих признаков; принцип же расположения зависит от функциональной установки. Любым двум героям может быть сопоставлено сходное описание, если их функции в данном узле схемы совпадают. Так, напр., объясняется совпадение в характеристиках Раск., даваемых ему не только Свидр., но Раз. и др. Расщепление *das Selbst*<sup>1</sup> на части с целью дальнейшего синтеза в плане нравственной регенерации сопоставимо в ряде отношений с общей схемой любого жертвоприношения с той же прагматикой. Психотерапевтическая сторона в обращении к такой схеме настолько очевидна, что ею можно хотя бы отчасти объяснить возможность восприятия романов Достоевского как сценария, который может «проигрываться» читателями, бродящими по местам, где разворачивается действие романов. То, что они в этом отношении уникальны в русской литературе (ср. Н. П. Андиферов<sup>2</sup>), бесспорно. И дело, конечно, не только в их «топографичности». Достоевский так организовал романное пространство, что сделал возможным вовлечение читателя в действие, лежащее уже за пределами художественной литературы.

«...но с некоторого времени он был в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию. Он до того углубился в себя и уединился от всех..., ...Он не знал, куда деться от тоски своей. Он, шел... как пьяный, не замечая прохожих... и опомнился в следующей улице... шел, не замечая дороги, шепча про себя и даже говоря вслух с собою... Многие принимали его за пьяного», и т. д. \*

Эти постоянные упоминания о болезни все время перебиваются указаниями на резкий переход к противоположному состоянию. Ср.: «он глядел уже веселее, как будто внезапно освободясь от какого-то ужасного бремени... но теперь его вдруг что-то потянуло к людям. Что-то совершилось в нем как бы новое... Но ему вдруг стало дышать как бы легче. Он почувствовал, что уже сбросил с себя это страшное бремя... и на душе его стало вдруг легко и мирно... он тихо и спокойно смотрел на Неву... он даже не ощущал в себе усталости... Свобода, свобода!» и т. д.

Сходные описания болезненного состояния героя легко найти и в других произведениях Достоевского (Ордынов, Голядкин, Мечтатель, Иван Петрович, князь Мышкин, Вельчанинов и др.) Следует подчеркнуть, что в описаниях болезни у Достоевского наблюдается поразительное единообразие — вплоть до перенесения из текста в текст целых блоков.

*Другое* условие, необходимое для приведения в соответствие героя и сюжета, — исключительно сильная дискретизация романного пространства. Все оно как бы состоит из большого количества корпускул или их конфигураций (это относится к локальному, временному, причинно-следственному, оценочному, поведенческому и др. планам), переход между которыми характеризуется максимальным возрастанием энтропии. В этих условиях затруднены какие-либо предсказания. Неожиданность не просто возможна; как правило, эта возможность всегда реализуется. Контраст между двумя синтагматически смежными участками тем более резок, что у Достоевского есть тенденция к минимализации времени перехода (в это мгновение... внезапно... вдруг... неожиданно... и т. д.); время получает необыкновенную скорость, счет идет только на мгновения, чтобы потом исчезнуть вовсе, отложившись в структурных признаках пространства-сце-

---

\* Ср.: обморочное (или близкое к нему) состояние Раск. в конторе (дважды), у Порф.: высказывания Свидр., Порф., Раз. о его болезни. Ср. употребление в «Пр. и наказ.» слов: мономан, ипохондрик, лихорадка, жар, дрожь, машинально, механически, и под. в связи с Раск.

ны. Отсюда — впечатление судорожности, неравномерности, издерганности основных элементов романной структуры, заставляющее вспомнить ранние кинематографические опыты. Употребление слова «вдруг» в «Пр. и наказ.» имеет самое непосредственное отношение к тому, о чем сейчас идет речь. «Вдруг» на 417 страницах романа употребляется около 560 раз. Если вычтеть довольно значительные по объему отрывки, где оно употребляется очень редко или вовсе не употребляется (первый приход Раск. к старухе, первая половина рассказа Мармеладова — предыстория, письмо матери, встреча с матерью и сестрой, приготовление Раск. к встрече с ними, первая встреча с Порф., вторая половина первой встречи с Свидр., сцена в номерах Бакалеева после ухода Лужина, размышления Лужина, финал поминок, сцена с участием Кат. Ив. на набережной, последний разговор с Порф., последняя встреча с Свидр., встреча Свидр. с Дуней, вечер до прихода в гостиницу, выход из гостиницы, эпилог), то удельный вес «вдруг» возрастет еще больше. При этом максимальная частота употребления приходится на сюжетные шаги, совпадающие с *переходами*, и на описание смены душевных состояний. В русской литературе нет примера текстов, которые, хотя бы отдаленно, приближались к «Пр. и наказ.» по насыщенности их этим словом. В романе неоднократно встречаются отрывки (прежде всего — отмеченные содержательно) длиной в несколько страниц, где «вдруг» выступает с обязательностью некоего классификатора ситуации, что можно сравнить с принудительным употреблением некоторых грамматических элементов (типа артикля). Характерно также и то, что одиночное употребление «вдруг» — явление довольно редкое; «вдруг» организует не отдельные фразы, а целые совокупности их, образующие содержательные единства. Следует также заметить, что в «Пр. и наказ.» наблюдается тенденция предельно сближать друг с другом «вдруг» (в пределах одной или двух смежных фраз), несмотря на кажущуюся избыточность такого употребления\*. Несколько примеров более обширных последовательностей, организованных с помощью «вдруг»: он вдруг очнулся... вдруг как громом в него ударило.. вскричал он вдруг... вдруг припомнился ему... Вдруг он вздрогнул... теперь явилась вдруг не мечтой... и он вдруг сам осознал это... Ему вдруг захотелось...; вдруг голова его как бы закружилась... и вдруг вся осела к полу... Ему вдруг

---

\* Ср.: «...но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более... и что все вдруг решено окончательно. Вдруг он ясно услышал..., он... вдруг вскочил..» и т. д.

опять захотелось... как вдруг другая тревожная мысль ударила ему в голову и т. д.

Сходные функции в оценочном плане выполняет слово «*странный*» (часто — странно, странное дело, около 150 раз); в общих чертах распределение его в тексте совпадает с тем, что говорилось о «вдруг». Введением этого слова создается атмосфера неожиданности, обманутого ожидания, неопределенности в отношении развития элементов романной структуры на следующем шаге\*. И здесь, как и в случае с «вдруг», наблюдается тенденция к концентрации «странный», «странно», хотя, разумеется, в меньшей степени. Ср.: «видеть некоторую как бы странность... Странная мысль наклеивалась в его голове... показалось... как-то странным... из странности... как это было странно...; но, странное дело... не испытывал подобного странного и ужасного ощущения... странная мысль пришла ему вдруг»... и т. д.\*\*

Еще одна сфера, в которой сюжетные ходы скрещиваются с героем романа, — отмеченные точки пространственно-временного континуума. Как и в космологической схеме мифопоэтических традиций, пространство и время не просто рамка (или пассивный фон), внутри которой разворачивается действие; они активны и, следовательно, определяют поведение героя, и в этом смысле сопоставимы в известной степени с сюжетом. Среди этих пространственно-временных элементов особое место у Достоевского занимает час *заката* солнца (то же, как известно, характерно и для мифопоэтической традиции, где ежедневный закат солнца соотносится с ежегодным его уходом; конец дня и лета (года), малого и большого цикла, граница ночи и зимы — вот та временная точка, где силы хаоса, неопределенности, непредсказуемости начинают получать преобладание\*\*\*. Закат у Достоев-

\* Не удивительно, что «вдруг» и «странно» обладают высоким коэффициентом совместной встречаемости.

\*\* Характерно, что со словами «странно», «странный» очень часто сочетаются классификаторы неопределенности: как-то, что-то, какой-то и под., которые, впрочем, исключительно широко употребляются у Достоевского и в других случаях.

\*\*\* Ср.: «Я мало-помалу и постепенно, с самого наступления сумерек, стал впадать в то состояние души... которое я называю *мистическим ужасом*. Это — самая тяжелая, мучительная боязнь чего-то, чего я сам определить не могу, чего-то непостижимого и несуществующего в порядке вещей, но что непременно, может быть, сию, минуту, осуществится, как бы в насмешку всем доводам разума, придет ко мне и станет передо мною как неотразимый факт, ужасный, безобразный и неумолимый»... («Униж. и оскорбл.». 1. X). [Здесь и далее автор



ского не только знак рокового часа, когда совершаются или замышляются решающие действия, но и стихия, влияющая на героя: «Он бродил без цели. *Солнце заходило*. Какая-то особенная тоска начала сказываться ему в последнее время... от нее веяло чем-то постоянным, вечным, предчувствовались безысходные годы этой холодной, мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то вечность на “аршине пространства”. В вечерний час это ощущение обыкновенно еще сильней начало его мучить. — Вот с такими-то глупейшими, чисто физическими немощами, зависящими очень часто от какого-нибудь *заката солнца*, и удержишься сделать глупость!» \* В этом смысле вечерний закатный час вечен, вневременен; он не членим, как не членим сакральный центр среди профанического пространства, он и есть та чистая схема мифомышления, которая постоянно воспроизводится в художественном и религиозном сознании как некий образец \*\*. *Другой* источник, создающий атмосферу неопределенности, непредсказуемости, фантастичности — Петербург Достоевского, в котором, как в России и в русском языке, «все возможно» \*\*\*. Здесь не удастся говорить об этом образе, но достаточно напомнить — в общем плане — его *фантасмагоричность* \*\*\*\*, а в более част-

---

использует сокращения: «Униж. и оскорбл.» — «Униженные и оскорбленные»; «Зап. из подп.» — «Записки из подполья». — *Прим. ред.*]

\* Ср. еще в «Пр. и наказ.»: «Небольшая комната... была в эту минуту освещена заходящим солнцем». «И тогда, стало быть, так же будет солнце светить!», (ср.: «Неужели уж столько может для них значить один какой-нибудь луч солнца?..» или: «Я заметил, что подобные сомнения... приходили к нему все чаще в сумерки... В сумерки... старик... становился как-то особенно нервен, впечатлителен и мнителен...» («Униж. и оскорбл.». 1. V); «...он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца... Свобода, свобода! (шанс на спасение, на решительный поворот к лучшему); ...Было часов восемь, солнце заходило...» и т. п.

\*\* Подробнее и в ином плане о символическом значении заката см.: *Дурылин С. Н.* Об одном символе у Достоевского // Достоевский. М., 1928. С. 163—198.

\*\*\* «И чего-чего в ефтом Питере нет!»

\*\*\*\* Ср.: «имеющего сугубое несчастье обитать в Петербурге, *самом отвлеченном и умышленном* городе на всем земном шаре» («Зап. из подп.». 1. I); «Есть в Петербурге довольно странные уголки... в этих углах... выживается как будто совсем другая жизнь... такая, которая может быть в *тридесятom неведомом царстве*, а не у нас... — вот эта-то жизнь и есть смесь чего-то чисто *фантастического*, горячо идеального и вместе с тем... тускло-прозаичного и обыкновенного, чтоб



ном — его влияние на героя: «Я убежден, что в Петербурге много народу, ходя, говорят сами с собой. Это город полусумасшедших... Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге...»

Пространство Петербурга организуется основной оппозицией *срединный* (внутренний) и *периферийный* (внешний), с одной стороны, и серией градуальных оппозиций, характеризующих путь между местами наиболее полной реализации признаков срединный-периферийный, с другой. Актуализация этих оппозиций достигается *пространственными передвижениями* героя. Следует, впрочем, заметить, что этим передвижениям обычно сопоставляются перемены в нравственном состоянии героя (ср. то же в мифопоэтических текстах): моменты просветления, надежды, освобождения наступают по выходе из дома \*. Противопоставление срединный-периферийный (в нравственном плане: максимальная несвобода — максимальная свобода) четче всего реализуется в образах *места* в городе, где живет Раск. (переулки около Сенной и канавы), его дома, каморки, диваны (концентрическая структура с возрастанием отрицательного значения по мере приближения к центру), с одной стороны, и широких городских пространств (панорама Невы, иногда — сады, площади) и островов (загородные места), с другой стороны. «Пр. и наказ.» начинается с описания этой *середины*, которое воспроизводится в весьма сходных, а часто и совершенно тождественных выражениях. Именно здесь созрели планы Раск. и он сам, Свидр., Порф. (мо-

---

не сказать: до невероятности пошлого...» «Бел<ые> ночи». (Ночь вторая); «Но, мимоходом, однако, замечу, что считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре, — чуть ли не самым *фантастическим* в мире... Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город, подымется с туманом и исчезнет как дым...» («Подрост<ок>» и др.); «Фантастический» (и однокоренные слова) встречается в «Пр. и наказ.» около 30 раз. Наиболее характерные употребления — в применении к Раск.: «как он *фантастичен*... сердце имеет фантастическое... мне и понравились вы *фантастичностью*... дело покончить иначе, фантастическим образом...» и т. д.

\* Ср.: из дома старухи (первое посещение); после сна на Петровском острове; при выходе со двора, где были спрятаны вещи, на улицу в направлении к площади; при выходе из дома после визита Лужина; после смерти Мармеладова; после второй встречи с Порф. и, наконец, действительное возрождение произошло в предельном удалении от дома. И, наоборот, страдания достигают своего предела, как правило, при нахождении внутри дома.

жет быть, и мать)\* так или иначе отмечают зависимость этих планов от конкретного образа «середины»\*\*. Вне дома «середины» характеризуется жарой, пылью, вонью, духотой, шумом, скученностью. Примеры обильны и, как во многих других случаях у Достоевского, предельно стандартизованы; речь идет о заготовленных клише, переходящих со страницы на страницу. Ср. такие типичные ситуации, как: «...В чрезвычайно жаркое время... На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу...»; «Зелень и свежесть понравились сначала его усталым глазам, привыкшим к городской пыли, известке и к громадным, теснящим и давящим домам... тут не было ни духоты, ни вони...; на грязных и вонючих дворах... толпилось...; как-то особенно склонен жить и селиться именно в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь, и всякая гадость...; На улице опять жара стояла невыносимая...» и т. д.

*Шум и хохот* (нередко — пенье) подчеркиваются особенно часто (гораздо более сотни раз), причем, они обычно нарочито бесстыдны, провоцирующие, зловещи, часто связаны с толпой или с тем, что есть в человеке от толпы\*\*\*. Толпа же (публика кучки,

\* Ср.: «— Какая у тебя дурная квартира, Родя, точно гроб... Я уверена, что ты наполовину от квартиры стал такой меланхолик». — «Квартира? Да, квартира много способствовала... я об этом тоже думал...»

\*\* К языковому кодированию образа ср.: «близость Сенной... население, скученное в этих *серединовых* петербургских улицах и переулках»... Пребывание в *середине* комнаты отмечено и чаще всего связано с пассивным восприятием (слушать, смотреть), произвольным появлением недобрых мыслей или вообще со сферой отрицательного. Ср.: «В раздумье стал он *среди* комнаты. Мучительная темная мысль поднималась в нем... Он стоял *среди* комнаты и в мучительном недоумении осматривался кругом...». Ср. также моменты забывтья, депрессии в связи с *серединой* моста: критические моменты (*середины* комнаты — Соня, Лизавета и т. п.). Напротив, *хождение* по комнате, (напр., от двери или печи до окна, или из угла в угол) чаще всего связано с активным началом — мысли, эмоции (особенно — волнение) и т. п., предполагающие последующее действие. Ср.: о Раск., о Дуне, о Кат. Ив., о Порф. (он обычно бегают, кружит и даже — в передаче мечанина — сигает), о Лебезятникове, об Амалии Ивановне и т. д.

\*\*\* Лишь несколько примеров. Ср. первый сон Раск.: «Там всегда была такая толпа. Так орали, хохотали, ругались так безобразно и сипло пели... дрались... становится очень шумно... выходят с криками, с

гурьба, группа, народ и т. д.) и заполняет это срединное пространство *вне* дома, а иногда — окружает площадку-сцену *внутри* дома (разные обозначения ее встречаются в «Пр. и наказ.» более сотни раз). И в ней главное — не только количество и форма организации (хаотичность), но и ее оценка в нравственном отношении. Когда речь идет о *середине внутри* дома, на первое место выступают указания на ограниченность пространства, его неправильную форму, убожество, некоторые цветовые характеристики и под. Ср. о комнате Раск.: «С ненавистью посмотрел он на свою каморку. Это была крошечная клетушка... имевшая самый жалкий вид со своими *желтенькими*, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко...; в этой *желтой* каморке, похожей на шкаф или сундук...; где на грязных *желтых* обоях... Он оглядел эти *желтоватые*, обшарканные обои...» и др. (ср. выше: комната — гроб); о комнате Свидр. в гостинице: «Это была клетушка до того маленькая, что даже почти не под рост Свидр. Постель очень грязная, простой крашенный стол и стул занимали почти все пространство. Стены имели вид как бы сколоченных из досок с обшарканными обоями, до того уже пыльными и изодранными, что цвет их (*желтый*) угадать еще можно было, но... одна часть стены и потолка была срезана накось, как обыкновенно в мансардах, но тут над этим косяком шла лестница...»; о комнате Сони: «Это была большая комната, но чрезвычайно низкая... Сонина комната походила как будто на сарай, имела вид весьма неправильного четырехугольника, и это придавало ей что-то уродливое. Стена... перерезывала комнату как-то вкось, отчего один угол, ужасно острый, убегал куда-то вглубь... другой же угол был уж слишком безобразно тупой... *Желтоватые*, обшмыганные, и истасканные обои почернели... здесь было сыро и угарно... Бедность была видимая...» и т. п. Некоторые из этих характеристик имеют и более широкое распространение \*. Но самая главная черта *середины внутри* дома, бесспорно, ее спертость, скученность, обуженность. В этом локусе эта черта выражена предельно ярко. Обычно она трактуется как *духота* и как *теснота-узость*. Душно всюду: у Раск., старухи, в номере гостиницы, в конторе, в рас-

---

песнями... хохочут в толпе... все лезут в Миколкину телегу с хохотом и остротами... в толпе тоже смеются, да и впрямь, как не смеяться...; смех в телеге и в толпе удваивается...» и т. д.

\* Ср., например, желтый цвет обоев у старухи (как и желтая мебель, желтые рамки), желтая мебель у Порф., желтая вода в желтом стакане в конторе..., бледно-желтое лицо у Раск. и Кат. Ив.

пивочной, в трактире, где встретились Свидр. и Раск. \* Указания на тесноту-узость идут бок о бок с указанием на *духоту и тоску*. Ср.: «лестница была темная и узкая..., лестница была узенькая, крутая, и в помоях..., гость полез через узкое пространство...» (о комнате Раск.);... «и на такой узенькой площадке... А знаешь ли, Соня, что ...тесные комнаты душу и ум теснят \*\*, вырываются из его стесненной груди... но грудь ему теснит и теснит...» и т. п.

Уже из этих примеров с очевидностью восстанавливается этимологическая связь *тесноты с тоской* \*\*\* (нередко встречаются по соседству друг с другом). Ср. в этой же связи мотив *тошноты*. Подобно указанному отношению, в тексте «Пр. и наказ.» проясняется и другая этимологическая связь: «узкий» (см. выше) и «ужас» \*\*\*\*. И в этом смысле роман Достоевского сближается с мифопоэтическими текстами, изобилующими этимологической игрой\*\*\*\*\*. «Угол» (в «Пр. и наказ.» около сотни раз) также входит в игру, что нетрудно было бы показать на примерах. Если вспомнить, что все эти слова восходят в конечном счете к тому же индоевропейскому корню, который отразился в вед. *amhas*, обозначающем остаток хаотической *узости*, тупика, отсутствии благ и в структуре макрокосма, и в душе человека и противопоставлено *ugu loka* — *широкому* миру, торжеству космического над хаотическим, — то окажется, что указанные фрагменты романа в силу своей архетипичности могут трактоваться как отдаленное продолжение индоевропейской мифопоэтической традиции. Главный ведийский ритуал (как, впрочем, и в других традициях)<sup>3</sup> состоял в инсценировке того, как главный актер-герой своими деяниями-жертвой делал возможным этот переход от *am-*

\* Ср.: «Было душно... в комнате было душно... ему стало душно и тесно» и т. д.

\*\* Ср.: «Я заметил, что в тесной квартире даже и мыслям тесно». («Униж. и оскорбл.». 1. I).

\*\*\* Ср.: «не знал, куда деться от тоски...; Он так устал от... этой сосредоточенной тоски...; Давным-давно как зародилась в нем вся эта теперешняя тоска..., бродил в тоске и тревоге...; Соня стояла в страшной тоске...» и т. д.

\*\*\*\* «Ужас», «ужасный» и под. отмечены в «Пр. и наказ.» около полутораста раз.

\*\*\*\*\* Ср.: «...таинственного ужаса..., узкий длинный переулок..., узкие ворота... о своем... угле... потрясенного ужасом... («Хоз<яйка>». 1. I) и др. Ср. сходную игру со словами того же корня (eng-Angst) у Рильке.

has k uru loka. Типологически то же делает и герой «Пр. и наказ.»\*.

Образу косной, хаосу причастной середины соответствует целый ряд диагностически безошибочных особенностей языка описания этой середины. Не имея возможности говорить здесь о этом подробнее, достаточно указать лишь некоторые ключевые характеристики — резкое сужение словаря, сводимого к чисто локальному; синтагматическое сближение семантически близких слов; кардинальные изменения в статистическом распределении слов, приводящие к увеличению «напряженности» слова (актуализация соотношения означающего и означаемого; создание условий, облегчающих процесс символизации; частичное стирание границ между именем собственным и нарицательным; тенденция к этимологизации и признанию обусловленности значения внутренней формой слова и его звуковой структурой и т. п.); стандартизация метаязыковых описаний и т. д. Тем самым язык описания середины как бы получает структуру, соотносимую по своему устройству со структурой всего романного пространства. Действительно, в обстановке обуженности, спертости, духоты (напр., в каморке) слова предельно сжаты, косноязычны, лишены перспектив; естественные связи между ними затруднены, зато им навязывается логика дурной смежности, случайности, избыточ-

\* Одна из устойчивых у Достоевского вариаций темы узости и ужаса воплощается в образе человека в углу между шкафом и дверью (стеной, окном). Наиболее известен пример из «Бесов» («Вправо от двери стоял шкаф. С правой стороны этого шкапа, в углу, образованном стеною и шкапом, стоял Кириллов, и стоял ужасно странно, неподвижно, вытянувшись, протянув руки по швам... и плотно прижавшись к стене, к самому углу»), для которого была указана параллель из «Le dernier jour d'un condamné» (см.: *Виноградов В. В.* Эволюция русского натурализма. Л., 1929. С. 143, 147). Однако та же ситуация неоднократно встречается и в других произведениях писателя (ср.: «Вдруг он увидел ее в углу, между шкапом и окном, она стояла там, как будто спрятавшись, ни жива, ни мертва... в ужасном смущении...» («Униж. и оскорбл.». I. XV), в частности, в «Пр. и наказ.»: («В самую эту минуту в углу, между маленьким шкафом и окном, он разглядел как будто висящий на стене салоп...; а на стуле в уголку сидит старушонка, вся скрючившись и наклонив голову... он испугался... Сердце его стеснилось...»). Этот образ стал отмеченным в русской литературе (Белый, Ахматова и др.). Другой пример из той же сферы — духота ограниченного пространства, вызывающая дурноту героя (трижды у Раск.); ср. также образ переполненного жильцами дома — Ноев ковчег («Пр. и наказ.»; «Униж. и оскорбл.». I. I; «Бедные» люди», первое письмо). Ср. еще архетипический образ скорлупы, а также мотив насекомых, гадов и под. (ср. в «Пр. и наказ.» — вошь, паук, муха, мышь, крыса и т. д.).

ной повторяемости, всего того, что определяет поведение косной массы. В этих условиях получает преобладание оттенков некоей на недоброе ориентированной и суетной косвенности (подмигивающая интонация \*, поддразнивание \*\*, подсматривание, подозрение \*\*\*, подслушивание, ср. значение *под-* во всех этих случаях). Существенно, что в «Пр. и наказ.» подслушивание (слушание), как нечто более косвенное и косное преобладает над подсматриванием (смотрением). Не случайно, что все основное именно *услышано* (непосредственно или через молву, слухи) \*\*\*\*, а не *увидено*. Не случайно, что обычно герои романа слушают «что», а смотрят «как» (об этом см. ниже) \*\*\*\*\*. Из глаголов говорения в этом оценочно-смысловом поле выделяется «шептать» более 60 раз) 6\*.

Как только герой Достоевского покидает эту дурную середину и устремляется во вне (на периферию), описанные выше особенности языка исчезают. Между прочим, меняется характер клише и их частота 7\*. Сама периферия снабжена признаками, про-

\* Ср. помимо общей стихии: «...продолжал он, подмигивая Заметову... и как бы ему подмигнув... побожился бы, что он ему подмигнул, черт знает для чего... (употребление «как бы», косвенных наклонений, разных способов запинания, кажимости, ухода от ясности и т. п. в этом смысле весьма симптоматично); ...обратился с нахально вызывающей усмешкой...; Подмигнул мне давеча Порф., аль нет?» и др.

\*\* Ср.: «...несмотря на все поддразнивающие монологи...; «Так мучил он себя... и поддразнивал этими вопросами...».

\*\*\* Ср.: «...я стал подозревать, что...; я стал подозревать...; Свидр, стал ему очень подозрителен...; он... что-то подозревает..., вы очень боитесь и меня подозреваете...» и др.

\*\*\*\* Ср. хотя бы такие важные моменты, как то, что Раск. услышал разговор офицера со студентом о старухе, разговор Лизаветы с мещанами, что Свидр. подслушивал разговор Раск. с Соней (и даже происходящее в соседнем номере) и т. п.

\*\*\*\*\* К образу «низа» ср. любопытную деталь: герой «Пр. и наказ.» описывается часто как прислушивающийся *вниз* на лестницу, на двор и т. п. и глядящий *в землю, вниз* и др.

6\* Ср. хотя бы: «...шел, не замечая дороги, шепча про себя и даже говоря вслух с собою...; Вдруг он весь вздрогнул от ужаса: — Боже мой, — шептал он в отчаянии...; говоря опять шепотом, так что тот даже вздрогнул...; шептала она..., чуть не в отчаянии; прошептал... продолжал... полушепотом» и т. д.

7\* Тем не менее, сам выход *вовне* из середины принадлежит к частым у писателя композиционным клише (ср. в «Пр. и наказ.», «Бел<ых> ночах», «Вечн<ом> муже» и т. п.), монтируемым с помощью фрагментов, где повторяются лишь ключевые элементы (зелень, река, прохлада, теплота, воздух, ветерок, солнце, свет, цветы, простор и т. д.), окруженные сферой довольно сильного варьирования.

тивоположными тем, которые описывают *середину*\*. Здесь достаточно указать только на один из таких признаков — *простор, широту*. Именно в этих условиях и приходит освобождение: «День опять был ясный и теплый... стал глядеть на широкую и пустынную реку. С высокого берега открывалась широкая окрестность... Там, в облитой солнцем необозримой степи... Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних... мысль его переходила в грезы, в созерцание... подле него очутилась Соня... Слезы стояли в их глазах... уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь. И воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого...» (исполнилось то, что раньше казалось неосуществимым: «Взор и мысли просили простору»)\*\*.

Как было сказано выше, середина и периферия соединяются *путем*, который проделывает герой. В «Пр. и наказ.» этот путь сугубо семиотичен, он задан почти с такой же обязательностью как путь героя в сказке («отлучка») или предписание в заговоре, не говоря о текстах, посвященных «перегринациям». В «Пр. и наказ.» этот путь (на острова) проделывается, как и в мифопоэтических схемах, трижды\*\*\* — 2 раза Раск., 1 — Свидр. (заменившим в этом случае Раск., для которого почти до конца сохранилась возможность третьего и последнего путешествия)\*\*\*\* и

\* Но есть и другая *середина* — место покаяния и исповеди. Ср.: «дошел до середины площади... он вдруг вспомнил слова Сони: “Пойди на перекресток, поклонись народу, поцелуй землю...”». Он стал на колени среди площади...».

\*\* Видимо, не случайно подчеркнуто, что комната Сони большая («это была большая комната... затерявшийся в пустоте...») Ср. о комнате Свидр.: «две довольно просторные комнаты... как-то между двумя почти необитаемыми квартирами... почти пустые»). Ср.: *п р а с п р о с т р а н и т ь* Летний сад на все Марсово поле...» или: «...комната моя становилась как будто просторнее как будто она все более и более *п р а с ш и р я л а с ь*» («Униж. и оскорбл.». 1. X). Характерно, что слово *п р о с т о р* также восходит к архаичным способам выражения члена оппозиции противоположного *у з о с т ь* — \*(pro) ster-/stor-; \*eng'h-/\*ong'h-.

\*\*\* Ср. о Соне: «Ей три дороги, думал он...»

\*\*\*\* Ср. и дальнейшую игру параллелизма: кусты, под которыми спал на Петровском острове Раск. и видел сон, приоткрывший ему надежду на спасение; куст (там же), под которым Свидр. собирался найти спасение в смерти (и в этом случае надежда была обманута). Низкий вариант спасения промелькнул в мыслях Раск. о сокрытии вещей под кустом на островах (также несостоявшийся замысел); ср. сцену Раск. с Поленькой и Свидр., с девочкой (во сне) и т. д.



каждый раз в надежде на спасение (ср. три прихода Раск. к старухе). Для Свидр. это путь на тот свет, в чужое царство, в Америку \*. Путь из дома описывается по тому же принципу, что и в заговорах (из избы дверьми, со двора воротами, в чистое поле, к синему морю...): дверь — площадка — лестница (этажи) — двор — ворота — переулок — лица (— площадь — Нева — острова) \*\*. Достаточно полные описания выхода или входа приводятся в «Пр. и наказ.» около 20 раз, причем, несколько раз эти описания исключительно подробны, несмотря на предельную их стандартизацию (ср. первый выход Раск., приход к старухе, выход на убийство, второй приход к старухе, выход от старухи, приход в контору, последний приход в дом старухи, приход домой перед встречей со Свидр.). Все участки пути (особенно в пределах дома и двора) воспроизводятся многократно, причем легко заметить, что с наибольшей детализацией описываются решающие выходы героя из дома, те приходы, которые не могут принести спасения (к старухе, в контору) \*\*\* и первый приход к Соне. Потребность в фиксации пространственных границ, начала и конца, Достоевский также разделяет с архаическими текстами. При этом он нигде не позволяет этим мотивам превратиться в исключительно композиционный или орнаментальный прием. Особенно существенно, что Достоевский всегда старается указывать — *открыта* (отворена, отперта) или *закрыта* (затворена, заперта) дверь (более полутора раза, при этом слово «дверь» упоминается около 200 раз). Весьма важно, что Достоевский старается совместить подобные указания границ дома и начала конца действия с границами глав (ср. начала и концы глав).

\* И здесь Раск. предвосхищает Свидр. («Лучше совсем бежать... далеко... в Америку...»), который использует слово «Америка» сначала для обозначения заграницы, а потом — того света, смерти, двух вариантов ложного спасения.

\*\* В схеме обратного пути (или входа) ср.: звонок, замок, запор, крючок, ключ, щель или помещения по ту сторону двери — прихожая, сени, коридор, комнаты, *последняя* из которых *тесная*.

\*\*\* Это ложные выходы, не приводящие к периферии, блуждание в середине, в кривом пространстве. Ср. о Раск.: «одумался, вспомнив, что *идти больше некуда*», в связи со словами Мармеладова: «И вот, зная вперед, что не даст, вы все-таки отправляетесь в путь и... для чего же ходить?.. а коли не к кому, коли *идти больше некуда*... понимаете ли вы... что значит, когда уже *некуда больше идти*?» Строго говоря, отсутствие выхода есть структурная особенность самой середины и преодолеть ее в одиночку человек не может. Истинный выход (распрямление) указан лишь в эпилоге.

При всей несравненной сложности романов Достоевского оказывается, что в них легко выделяются некоторые заведомо общие схемы (от которых автор, в отличие от большинства его современников, не хотел отказываться), наборы элементарных предикатов, локально-топографических и временных классификаторов, которые могут быть заданы списком, набор метаязыковых операторов и, наконец, огромное число семантически (часто — символически) отмеченных кусков текста, которые могут появляться в разных частях одного или нескольких произведений (повторения, удвоения, «рифмы ситуаций», параллельные ходы и т. п.). В этом смысле его романы аналогичны мифопоэтическим текстам. Если роман Достоевского записать таким образом, что все эквивалентные (или повторяющиеся) мотивы будут расположены в вертикальной колонке (сверху вниз), а мотивы, образующие синтагматическую цепь, — в ряд (слева направо), — то, как и в случае с мифом (или ритуалом), чтение по ряду соответствовало бы рассказыванию романа, а чтение по колонке — его пониманию. С этим связано стремление Достоевского к обеспечению такого расслоения романной структуры, чтобы облегчить синтезирование ее элементов как в диахроническом, так и в синхроническом аспектах. Отсюда — многочисленные приемы драматургической техники, помогающие четко отделить сцену от не-сцены (обилие режиссерских, по существу, ремарок, пропуск глаголов говорения, введение масок, марионеток\*, изображение описываемого действия как театрального, постоянное употребление в этих случаях таких слов, как театр, сцена, кулисы, декорация, антракт, публика, роль и т. д.). Необходимо указать на два рода фактов: во-первых, на распределение романного времени с явной тенденцией синхронизировать романное и действительное время для ключевых сцен, и, во-вторых, на стремление ввести в ремарки значительную часть неметаязыкового содержания (при значительной стандартизации самих ремарок)\*\*.

\* Ср.: «Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу и передергивая какие-то нитки, пружины, и куколки эти двигались, а он хохотал и все хохотал» («Петербургские сновидения»).

\*\* Речь идет здесь прежде всего о том, что автор сознательно вводит в ремарку описание душевного состояния героев, которые традиционно трактовались как самостоятельные и самодовлеющие. Осуществляя эту операцию, писатель не только добивается огромной экономии, но и, перераспределяя элементы структуры по разным уровням, увеличивает число рангов, создает возможности для конструирования

Одна из существенных особенностей мифопоэтических текстов состоит в возможности изменения границ между именем собственным и нарицательным вплоть до перехода одного в другое. Структура подобных текстов такова, что допускает в синхронической плоскости конфигурации, которые обычно возникают лишь в диахроническом ряду. Причина этому (если говорить в самом общем виде) — в негомогенности текстового пространства и подчеркнутой функциональности. Романы Достоевского в этом отношении представляют особый интерес. Границы между сферами имени собственного и апеллятива ослабляются: ср., с одной стороны, необычный факт апеллятивизации собственного имени, известного лишь из данного текста и, строго говоря, введенного до данного момента повествования лишь косвенно — рассказ Мармеладова, письмо матери — («Сонечка... вечная Сонечка...»; «Эй вы, Свидригайлов!»; «Тяжелы Свидригайловы...» и др.) и, с другой стороны, фактическое превращение (оказиональное) в имя собственное таких ключевых слов, как диван, каморка, дверь, порог, лестница, двор, ворота, улица, острова и под. (ср. их участие в процессе сиемезиса, символизм и мифологизм, статистическую отмеченность и под.). В этих условиях имена собственные приобретают многообразные мотивировки — автобиографические (Чебаров < Бочаров, Душкин < Пушкин, Вахрушин < Бахрушин, Ресслих < Рейслер, Шиль), выводящие читателя или самого автора за пределы романа (прагматический аспект, имеющий целью проверку связи с внетекстовой реальностью); культурно-исторические (Капернаулов \*, Митрей и Миколой \*\*, Пульхерия Александровна \*\*\*, Лизавета Ивановна \*\*\*\* и др.); символические (ср. Миколка во сне и Миколка — добровольная жертва); семантические и фонетические и под. Два при-

---

ния существенно более сложных конфигураций (ср. употребление глаголов типа «смотреть» «взглядывать» и т. д. в роли операторов свертывания целых сцен).

\* Помимо библейских ассоциаций ср. Капернауум у Бальзака.

\*\* Ср. дядю Митя и дядю Миня у Гоголя.

\*\*\* Ср. Пульхерию Ивановну у Гоголя. Вообще в «Пр. и наказ.» достаточно большое количество указаний на Гоголя, хотя они лучше завуалированы, чем в ранних повестях.

\*\*\*\* Ср. Лизавету Ивановну в «Пиковой даме». Указывалось уже, что предпочтение имени Лиза у Достоевского («Слабое сердце», «Зап. из подп.», «Идиот», «Бесы», «Подрост<ок>») так или иначе связано с образом пушкинской Лизы и далее с карамзинской бедной Лизой. См.: *Бем А. Личные имена у Достоевского // Сборник в чест на Л. Милетич. София, 1933. С. 425.*

мера мотивировок последних двух видов. Внутренняя форма фамилии *Разумихин* (кстати, он, конечно, соотнесен и с Раск.) \*, подчеркивается постоянно и многообразно: Лужин, ошибаясь, называет Разумихина *Рассудкиным*. Свидр. говорит: «Я слышал что-то о каком-то господине Разумихине. Он малый, говорят, *рассудительный*, что и фамилия его показывает...») и др.

Еще более четко актуализируется внутренняя форма и семантика фамилии Заметова: заметил..., заметливы..., заметил... (ср. многие др. примеры, где Заметов *видел, смотрел, наблюдал*, и даже знал, не говоря о более внешних мотивировках (частоте з). Не менее интересны случаи, когда фамилия отсутствует, но глагол остается: *...заметил* письмоводитель, с любопытством *вглядываясь...*; *заметил* письмоводитель, прислушивавшийся со своего места) и т. д.

Как и в мифологических текстах, во многих местах «Пр. и наказ.» имена (в частности Разумихина и особенно Заметова) оказываются настолько мотивированными \*\*, что при передаче на другой язык подлежат переводу. При всем этом структура имени у Достоевского лишь самым внешним образом может быть сопоставлена с именами в традиции классицизма \*\*\*. Несомненно, что такие операции с именами принадлежат к наиболее ярким свидетельствам мифопоэтической и карнавальской техники *bricolage*'а в индивидуальном художественном творчестве.

То же относится и к использованию чисел у Достоевского. Прежде всего их огромное количество (около двух тысяч употреблений, включая и местоименно-артиклевые случаи), резко преобладает «один — первый» (более 700 раз), «два» — более 300, «три» — около 200, «пять» и «десять» — по 70 раз, четыре — около 50 раз, «шесть», «семь» и «восемь» — примерно, по 30—35 раз, «девять» — около 10 раз (данные, касающиеся других чисел, менее интересны). Общее количество употреблений столь велико (во всяком случае в русском классическом романе нет

\* См. об этой фамилии: *Альтман М. С.* Имена и прототипы литературных героев Достоевского // Уч. зап. Тульск. пед. ин-та. Вып. 8. 1958. С. 134 и сл.

\*\* Разумеется, подобные примеры встречаются и при других именах. Ср.: Раскольников... из раскольников...; Родион... родименький и т. д.

\*\*\* Ср. еще одну особенность имен у Достоевского: их некоторую умышленность, произвольность, эфемерность, расплывчатость их границ. Ср. Иван Петрович и Петр Иванович; Родион Романович Раскольников; Амалия Ивановна, она же Людвиговна и Федоровна; Настасья Никифоровна... — («А ведь я Петрова, а не Никифорова»); Сою (Софью Семеновну) дважды называют Софьей Ивановной и т. п.

ничего, сколько-нибудь напоминающего эту картину), что нередко возникает впечатление о принудительном характере употребления числовых показателей в целом ряде случаев. Иногда густота чисел столь велика, что текст выглядит как какой-нибудь счетный документ или пародия на него, часто на страницу приходится по 10 и более чисел, а иногда и 15—20. Разнообразие в использовании чисел очень велико; подчеркивается их случайный, меркантильно-профанический, неэстетический аспект (дробь), сугубая «количественность» и т. д. В этом смысле Достоевский десакрализует, дегармонизирует архаичные представления об элементах числового ряда таким же образом, как это сделал Рабле (см. об этом у М. М. Бахтина). Различие, однако, в том, что Рабле профанирует число, доводя его до абсурдной точности, и связывая его с низкой темой (260 418 человек, потонувших в моче), а Достоевский достигает сходных целей безразлично-равнодушным, часто монотонным употреблением чисел Ср.: 1—9 раз (106—107), 18 раз (118—121), 17 раз (347—349) 13 раз (367—368) и т. д. Интереснее (хотя и короче) последовательности с числом 2: в двух шагах... по двум ступенькам... двумя поленами... обе руки; через две минуты... две ложки, две тарелки... бутылочки две... две бутылки; оба знали... два месяца... у них у обоих... оба... двух малюток... Оба... двух спасенных... две недели; в двух шагах... второй дом... при втором повороте... в двух шагах... две улицы... второго этажа... двое работников... оба молодые парни и др. Реже игра идет на числе три: ...да в третий... три раза... крикнул третий... через три дома... шагах в тридцати. Из других случаев ср.: второй этаж... оба видят... на двадцати... столиках... в двадцать глотков... два-три дня... два раза... с двадцати шагов... два раза... второе... и нередкие последовательности неопределенно больших (но «круглых») чисел от 10 до 100 000 000). Вместе с тем в ряде случаев ярко обнаруживаются и мифопоэтические концепции числа (с подчеркиванием его «качественных» свойств, символизмом, обыгрыванием плана выражения и т. п.). Прежде всего речь идет о *семи*. Сам роман семичленен (6 частей и эпилог), первые две части состоят из семи глав каждая. Роковое событие, отнесенное ко времени после семи часов, было предопределено и пережито еще накануне, когда последним, все решившим импульсом, было услышанное и отозвавшееся всюду, где возможно, семь: «Приходите-тко завтра, часу в *семом*-с... Посмотрю я на вас совсем-то... мой совет... и сестрица *сами*... — В *семом* часу... *самол*ично... — И *самовар*чик поставим;... *С* места... незаметно... *смени*лось ужасом... в *семь*... ровно в *семь* часов... как приговоренный к *смерти*... *всем* существом...» Тема «семи» подчеркнута в эпило-

ге, особенно в самом конце его, но уже не как предвестье гибели, а как указание пути к спасению: «Им оставалось еще семь лет, а до тех пор столько нестерпимой муки и столько бесконечного счастья!.. Семь лет, только семь лет!.. В начале своего счастья, в иные мгновенья, они оба готовы были смотреть на эти *семь* лет, как на *семь* дней»... И эти «*семь* лет, словно *семь* ослепительных дней», непохожи до полной противоположности на *семь* лет, прожитых Свидр. с Марфой Петровной, о чем семь раз упоминает Свидр. \* Значимость семи обнаруживается еще не раз: «Недели (= семь) через *три* на *седьмую* версту, милости просим! Я, кажется, сам там буду...» — думает Раск. о предстоящем. Это расстояние перекликается с другим — он даже знал, сколько шагов от ворот его дома: ровно *семьсот тридцать* (700 + 30), — хотя оба пути разнонаправлены. Числа, составляющие семь в архаичных схемах (три и четыре)\*\* отмечены и у Достоевского. О роли «трех» отчасти говорилось — особенно очевидна она в «Пр. и наказ.» во всем том, что связано с повторяемостью сюжетных ходов. Максимальная сакральность «четырех» обнаруживается в ритуальном клише («Стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю... поклонись всему свету на все четыре стороны и скажи всем...»), а также в сцене чтения притчи о Лазаре, сыгравшей столь важную роль в будущем возрождении Раск. «— Не там смотрите... в *четвертом* Евангелии... “Господи! Уже смердят, ибо *четыре* дни, как он во гробе”. Она энергично ударила на слово *четыре*». Поразительно устойчив образ *четырёхэтажных* домов (старухи, Раск., Козеля, конторы и т. д.), ср. особое значение *четвертой* по порядку комнаты (последней), куда пришел Раск. Эта четырехчленная вертикальная структура семантически приурочена к мотивам узости, ужаса, насилия, нищеты и тем самым противопоставлена четырехчленной горизонтальной структуре (на все четыре стороны), связываемой с идеей простора, доброй воли, спасения. Этот второй, сакральный аспект чисел, противопоставленных профаническим числам, годным лишь для «низкой жизни», снова возвращает нас к архаическим схемам мифомышления, и, в частности, к практике ритуальных измерений

\* Ср.: «Целые семь лет... крепился... во все наши семь лет...; Семь лет из деревни не выезжал... все семь лет каждую неделю (= семь) сам заводил; семь лет прожил в деревне; после семи-то лет так и набросился; Да ведь и:..., Варенц семь лет с мужем прожила, двух детей бросила, разом отрезала... «Я осознала, что с вами не могу быть счастлива».

\*\* Ср.: «три четыре» как способ обозначения малой приближенности: 9, 57, 90, 173, 293, 414.

основных параметров мира. И у Достоевского число введено в мир и определяет не только размеры, но и высшую суть его. Для приближения к ней, проникновения в нее необходима *полнота жизни* \*. Образ этой жизненной полноты человеку, охваченному отчаянием, является через *воспоминание, память*, которые противостоят темной и косной стихии забвения \*\*. Жизнь и память, так понимаемые, составляют высшие ценности и для Достоевского, и для мифологического сознания.

1973



\* Ср.: «Эй, жизнью не брезгайте!.. Много ее впереди еще будет... Отдайтесь жизни прямо, не рассуждая» и др. Кстати, фразеология со словом «жизнь» весьма показательна и в ряде случаев обнаруживает схождения с мифопоэтическими клише. Ср.: «Есть жизнь? Разве я сейчас не жил? Не умерла еще моя жизнь... Живите и много живите...» и др.

\*\* Тема воспоминания (детства) с повторением сходных мотивов (отец, могилка, молитва) выступает в «Пр. и наказ.» трижды, играя весьма важную роль в романе, — в письме матери, в первом сне и в последнем разговоре с матерью. — Вспомни, милый, как еще в детстве своем, при жизни твоего отца, ты лепетал молитвы свои... и как мы были счастливы!; Приснилось ему его детство... гуляет... со своим отцом... религиозно и почтительно крестился над могилкой, кланялся ей и целовал ее; Родя, вот ты теперь такой же, как был маленький, так же приходил... еще когда мы с отцом жили... Сколько раз мы, обнявшись с тобой вот так, как теперь, на могилке его плакали. (Характерны отождествления — *теперь, как тогда.*)

Эти три сна — как три знака основных ходов романа. Ср. их симметричность, а также то, что в сцене сна ощущение облегчения вынесено за его пределы (и на душе его стало легко и мирно); ср., наконец, то, что одинаковые воспоминания производят разный эффект. И в других случаях воспоминания (обычно после забвения) определяют поступки Раск.: «Вдруг припомнился ему вчерашний вопрос Мармеладова, — ибо надо, чтобы всякому человеку...; даже не помня, где он находится... Он вдруг вспомнил слова Сони...» и др. (ср. последующие действия). Ср. сходную роль детских образов.