



**В. Н. ТОПОРОВ**

**Поэтика Достоевского  
и архаические схемы мифологического мышления  
(«Преступление и наказание»)**

<Фрагмент>

<...>

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 романы Достоевского 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

---

\* 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» («Петербург<ские> сновид<ения>»).

действия как театрального, постоянное употребление в этих случаях таких слов, как *театр, сцена, кулисы, декорация, антракт, публика, роль* и т. д.). Не останавливаясь здесь на этом вопросе, все-таки стоит указать на два рода фактов, на которые не обращалось достаточного внимания: 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)\*.

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, тенденция к фактическому превращению (оказионально) в имя собственное таких ключевых слов, как *диван, каморка, дверь, порог, лестница, двор, ворота, улица, острова* и под. (ср. их участие в процессе симеозиса, 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 (*Капернаум\*\**, *Митрей*

---

\* Речь идет здесь прежде всего о том, что автор сознательно вводит в ремарку описания 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 существенно более сложных конфигураций (ср. употребление глаголов типа «смотреть» «взглядывать» и т. д. в роли операторов свертывания целых сцен).

\*\* Помимо библейских ассоциаций ср. Капернаум у Бальзака.

и Миколай\*, Пульхерия Александровна\*\*, Лизавета Ивановна\*\*\* и др.); символические (ср. Миколка во сне и Миколка — добровольная жертва); семантические и фонетические и под.

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

Еще более четко актуализируется внутренняя форма и семантика фамилии Заметов: заметил; заметливы... заметил... *видел*; заметил... заметил, ср. многие другие примеры, где *Заметов видел, смотрел, наблюдал*, и даже *знал*, не говоря о более внешних мотивировках: «Заметова?... Зачем?; А зачем Заметов..., Зачем... Зачем... Заметов? Зачем..., Заметов... замешательством Заметова; Заметова... Экзамен...; Заметов... газет... газеты... Заметову...». Как и в мифологических текстах, во многих местах «Преступления и наказания» 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<sup>6\*</sup>. Несомненно, что такие операции с именами принадлежат к наиболее ярким свидетельствам мифопоэтической и карнавальной техники *bricolage*'а в индивидуальном художественном творчестве. <...>

\* Ср. дядю Митяя и дядю Миняя 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.: Бел А. Личные имена у Достоевского // Сборник в чест на Л. Милетич. София, 1933. С. 425.

\*\*\*\* 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.

<sup>6\*</sup> 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»); Соню (Софью Семеновну) дважды называют Софьей Ивановной и т.п.

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 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 (дроби), 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 два: «в *двух* шагах... по *двум* ступенькам... *двумя* поленами... *обе* руки <...>; Через *две* минуты... *две* ложки, *две* тарелки... бутылочки *две*... *две* бутылки <...>; о *двух* концах... *второй*-то конец... во-*вторых*, ... во-*вторых*... *Второе* дело... <...>; *оба* знали... *два* месяца... У них *обоих*... *оба*... *двух* малюток. *Оба*... *двух* спасенных... *две* недели <...>; 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 1000, 100, 1000, 100, 1000, 10, 1000 <...>.

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 *семи*членен (6 частей и эпилог), первые

две части состоят из *семи* глав каждая. Роковое событие, отнесенное ко времени после семи часов, было predeterminedено 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... самолично... — и самоварчик поставим... с места... незаметно... сменилось ужасом... ровно в *семь* часов... как приговоренный к смерти... всем существом...» <...>. Тема *семи* подчеркнута в эпилоге, особенно в самом конце его, но уже не как предвестие 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 Свидригайловым с Марфой Петровной, о чем *семь* раз упоминает Свидригайлов <...>\*. Значимость *семи* обнаруживается еще не раз в «Преступлении и наказании»: «Недели (= *семь*) через *три* на *седьмую* версту, милости просим! Я, кажется, сам *там* буду...» <...> — думает Раскольников 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 «Преступлении и наказании» во всем том, что связано с повторяемостью сюжетных ходов. Максимальная сакральность *четырёх* 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 Раскольникова «— 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 и *четвертого* этажа; ср. дом старухи <...> — дважды <...>; дом Козеля <...>; дом Раскольникова <...>; дом. Во дворе которого были

\* 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 приблизительности: 9, 57, 90, 173, 293, 414.



спрятаны вещи <...>, — кстати, *четыре* футляра; дом, где помещалась контора, в *четверти* версты от Раскольниковова <...>, — трижды, ср. *четвертую* по порядку комнату, куда пришел Раскольников <...> [ср. ахматовское: *а в глубине четвертого двора...*], и разговор о *четырёх*месячной неуплате долга <...>. 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* 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.



\* 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 забытья) 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.