

**«Муха летала, она видела! Разве этак возможно?»
Проблема всеведения автора и мифопоэтический эффект
в романе Достоевского «Преступление и Наказание»**

VLADIMIR ZAKHAROV, *Petrozavodsk State University*
vnz01@yandex.ru

Received: July 30, 2017.

Accepted: October 17, 2017.

АННОТАЦИЯ

Достоевский собирался писать роман в форме исповеди, но позже по этическим причинам отказался от формы повествования от первого лица (*Ich-Erzählung*). Новая форма повествования от лица автора возникла спонтанно. Достоевский сначала лишь заменил в рукописи форму личного местоимения *Я* на *Он*. Повествование от автора сохранило многие особенности повествования от первого лица героя. Изменение формы повествования стало предметом рефлексии писателя в рабочих тетрадях к роману. Его самокритика является ключом к концепции романа. Автор обрел дар всеведения. Всё знает Бог – смертному этого не дано. Перемена субъекта повествования имела неожиданный эффект. Тайное, что скрыто от других, предстало наяву. В романе происходит актуализация архаических форм сознания, сакрализация тем, идей, слов, диалогов, мотивов, времени и пространства. Сакральное соединяет мифическое и этическое. Одно не отрицает другое. И то, и другое религиозно. Мифическое выражает нравственный закон. Текст обретает знание и сознание, бытие становится *со-бытием* и событием. В ключевых эпизодах проявляется поэтический анимизм (одушевление предметов и явлений). Поэзия рождает миф. Автор творит мир, создает поэтическое представление о мире и человеке. В романе Достоевский создал и оригинальную форму повествования от автора как «всеведущего существа». Позже этот тип повествования был развит в романе «Идиот», в рассказе «Вечный муж», в «Дневнике Писателя». В других романах Достоевский предпочитал, чтобы у автора было не полное, а ограниченное знание, чтобы у него было право, как он говорил, «угадывать и... ошибаться». В 1866 году Достоевский открыл новую концепцию романа как жанра, который вошел в мировую литературу как русский роман.

Ключевые слова: Достоевский, автор, повествователь, всеведение, герой, миф, архетип, повествование, курсив, русский роман, Лев Толстой.

**“The fly was flying, she saw! Is this possible?”
The Problem of Omniscience of the Author and Mythopoetic Effect in
Dostoevsky’s Novel “Crime and Punishment”**

ABSTRACT

Dostoevsky was about to write a novel in the form of a confession, but later due to moral reasons he refused the form of the first person narrative (*Ich-Erzählung*). A new form of narrative appeared spontaneously on behalf of the author. At first, Dostoevsky just replaced in the manuscript the form of the personal pronoun *I* on *He*. The narration from the author preserved many features of the narration from the first person of the hero. The change in the form of the narrative became the subject of the writer’s reflection in his notes for the novel. His self-criticism is a key to the concept of the novel. The author has acquired the gift of omniscience. God knows everything — this is not given to the mortal. The change in the subject of the narrative had an unexpected effect. Esoteric, which is hidden from others, appeared in real life. The actualization of archaic forms of consciousness and the sacralization of themes, ideas, words, dialogues, motives, time and space takes place in the novel. Sacred connects the mythical and the ethical aspects. One does not reject the other. Both are religious. The mythical expresses the moral law. The text acquires knowledge and consciousness, being becomes an event and a co-being. Poetic animism (the animation of objects and phenomena) is manifested in key episodes. Poetry gives birth to a myth. The author creates the world, creates a poetic idea of the world and man. In the novel, Dostoevsky created the original narrative form “from the

author” as an “omniscient being”. Later this type of narration was developed in the novel “The Idiot”, in the tale “The Eternal Husband”, in the “Diary of the Writer”. In other novels, Dostoevsky preferred that the author should have not complete but limited knowledge, so that he had the right, as he said, “to guess and ... to be mistaken”. In 1866, Dostoevsky discovered a new concept of the novel as a genre that entered the World literature as a Russian novel.

Keywords: Dostoevsky, the author, narrator, omniscience, hero, myth, archetype, narration, italic, Leo Tolstoy, Russian novel.

Достоевский безмерен, и сколько бы интерпретаций ни было, они не исчерпают смысл его творчества. О романе «Преступление и Наказание» за сто пятьдесят лет написано столь много, что ни один человек не в состоянии исчислить все суждения о романе – в любом случае будут лакуны.

Значительна роль романа «Преступление и Наказание» в литературном процессе. Его публикация, единовременная с романом Л. Толстого «Тысяча восемьсот пятый год» (первым томом будущей «Войны и Мира»), открыла новую страницу в истории жанра в русской и мировой литературе.

Как известно, Достоевский сначала задумал повесть «Пьяненькие», затем увлекся исповедью убийцы, позже эти замыслы были интегрированы в романе, который и был опубликован в журнале «Русский Вестник» за 1866 год (двенадцатый декабрьский номер вышел с задержкой 14 февраля 1867 года).

Первые главы рукописной редакции были написаны от лица героя. Повествование от автора возникло спонтанно. Достоевский всего лишь заменил форму личного местоимения *я* на *он*, сохранив в тексте все особенности исповедального стиля.

У Достоевского были свои причины отказа от формы повествования от лица героя: «Перерыть все вопросы в этом романе. Но сюжет таков. *Рассказ от себя*, а не от него. Если же исповедь, то уж слишком *до последней крайности*, надо все уяснять. Чтоб каждое мгновение рассказа все было ясно.

<...> Исповедью в иных пунктах будет не целомудренно и трудно себе представить для чего написано» (здесь и далее рабочие тетради Достоевского цитируется по рукописи: РГАЛИ. 212.1.3, 107).

Писатель отказался от формы исповеди по этическим причинам. Он не хотел, чтобы читатель видел мир глазами убийцы. Это мешало исполнению его творческой задачи.

Замена формы повествования *Ich-Erzählung* на *Er-Erzählung* стала предметом рефлексии в подготовительных материалах к роману. Это был сознательный выбор писателя, который не просто дал задание самому себе, но и разработал оригинальную концепцию автора и авторского повествования. Достоевский стремился совместить «полную откровенность, вполне серьезную до наивности», с представлением автора «существом всеведущим и не погрешающим», «как бы невидимым, но всеведущим».

«Предположить нужно автора существом *всеведущим* и *не погрешающим*, выставляющим всем на вид одного из членов нового поколения» (РГАЛИ. 212.1.3, 107).

«Рассказ от имени автора, как бы невидимого<,> но всеведущего существа<,> none оставляя его не <так в рукописи. – В.З.> на минуту, даже с словами: “и до того все это нечаянно сделалось”. —» (РГАЛИ. 212.1.3, 109).

Форма повествования от автора требовала, на взгляд писателя, одновременно и серьезную проницательность, и «много наивности и откровенности».

Кто всеведущ и вездесущ?

В монотеистических религиях всё знает Бог.

Лермонтов наделил даром «всеведенья» своего пророка, но это поэзия, а не богословие.

В советских и постсоветских академических собраниях сочинениях Лермонтова, в отличие от дореволюционных изданий, искажено написание сакральной лексики: современная текстология по-прежнему демонстрирует «воинствующий атеизм», поэтому цитирую его стихотворение «Пророк» по первой публикации:

С тех пор как Вечный Судия
Мне дал всеведение пророка,
В очах людей читаю я
Страницы злобы и порока. (Лермонтов, 1844).

Смертному не дано знать всё.

Так, критикуя некорректный с юридической точки зрения вопрос, на который должны дать ответ присяжные заседатели, Достоевский писал:

«...на вопрос так поставленный, ответить утвердительно можно лишь имея сверхъестественное божеское всеведение» (Достоевский, 2004, 11; 104).

Обычно читатель исходит из того, что писатель знает о герое всё или почти всё. Автор придумал героям характеры и судьбы, дал им имена и речь. Он сотворил свой художественный мир, сочинил свой миф (в аристотелевском значении этой категории поэтики). И вместе с тем есть авторы, для которых, как для Достоевского, выдуманные герои – тайна, их характеры непредсказуемы, но логика замысла диктует их поступки. Таковы общие поэтические установки Достоевского.

«Преступление и Наказание» не единственный роман Достоевского, в котором автор – «всеведующее существо». Позже этот тип повествования был развит в романе «Идиот», в рассказе «Вечный муж», в «Дневнике Писателя». В других романах Достоевский предпочитал, чтобы у автора было не полное, а ограниченное знание, чтобы у него было право, как он говорил, «угадывать и... ошибаться» (Достоевский, 2004, 10; 412).

Что получилось, когда этот дар всеведения, хоть и не в полном объеме, обрел автор, ранее предпочитавший от этого права отказываться?

Примером проявления всеведения может служить эпизод накануне третьего сна Раскольникова, когда ни с того, ни с сего появился «человек *из-под земли*», мещанин, заподозривший в Раскольникове убийцу, сказавший ему в лицо: «Ты убивец» (Достоевский, 2004, 7; 189).

Герой в смятении задает себе вопрос:

«Кто он? Кто этот вышедший из-под земли человек? (Откуда рождаются эти образы?! – В.З.) Где был он и что видел? Он видел всё, это несомненно. Где ж он тогда стоял и откуда смотрел? Почему он только теперь выходит из-под полу? (Еще один хтонический образ. – В.З.) И как мог он видеть, — разве это возможно?..».

И герой отвечает на этот и другие вопросы:

«Гм... — продолжал Раскольников, холодея и вздрагивая, — а футляр, который нашел Николай за дверью: разве это тоже возможно? Улики? Стотысячную черточку просмотришь, — вот и улика в пирамиду египетскую!» (Достоевский, 2004, 7; 190).

Мещанин ничего не видел, он даже не свидетель, но Раскольников не сомневается в том, что «человек из-под земли» знает.

То, что потрясло героя, эмпирически возможно, но этого не было. Мир меняется вокруг Раскольникова. Перефразируя Аристотеля, одновременно вероятное невозможно и невозможное вероятно. Ср.: «Προαρεῖσθαί τε δὲ ἄδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δύνατὰ ἀπίθανα» (Aristotelis, 1911, 1460a11).

Достоевский высказал донельзя фантастическую мысль:

«Муха летала, она видела! Разве этак возможно? Она перескажет!» (Достоевский, 2004, 7; 190)

Происходит деконструкция метафоры: переносное значение становится прямым. Словам возвращается буквальный смысл: кровь кричит, муха видела, «человек из-под земли» знает. Метафора претворяется, в словах проявляется начальный смысл, сущность сбывается.

Еще люди не знают, кто убил, но знает Раскольников, и он незримо отделен от других своим преступлением. Он стоит на людной улице, а вокруг никого: «... всё было глухо и мертво, как камни, по которым он ступал, для него мертво, для него одного...» (Достоевский, 2004, 7; 123). Он хочет обнять бросившихся к нему мать и сестру, но не может: руки висят, как плети. Его и родных разделила кровь жертв. Убийца падает в обморок, теряет сознание.

Раскольников скрывает в себе и таит то, что ведает Бог, чему свидетель природа, против чего он прегрешил.

В этом сне Раскольникова мертвая старуха смеется над убийцей, и все, кто до времени прятался в ее прихожей и спальне, выходят и смеются над ним; от них не убежать, ноги прирастают к полу — они тоже *знают*.

Сон — тот же миф. Во сне всё реально, даже если человек понимает, что видит сон. Во снах Раскольников проживает мучительный процесс изживания своей идеи.

Этой особенностью снов охотно пользуются многие писатели, удовлетворяя свою потребность в мифе и в мифотворчестве.

В романе происходит актуализация архаических форм сознания (Топоров, 1995, 193-258), отмечена, в частности, осложненность архетипической семантикой мотива воды (Меднис, 2011), возрождается своего рода поэтический анимизм, одушевление предметов и явлений.

Поэзия рождает миф. Слова знают, они живут. Текст обретает знание и сознание, бытие становится *со-бытием* и событием. Автор творит мир, создает целостное представление о мире и человеке. То, что автор выдумал и представляет, то и было, так и есть.

Поэтическое представление, укорененное в предании, — одновременно и миф, и вымысел, и реальность. В предании актуальны и архаика, и новые формы сознания.

В романе происходит сакрализация тем и идей в диалогах героев, сакрализация слов, времени и пространства.

Герои романа живут и в эмпирическом, и в сакральном хронотопе. Их романная жизнь протекает во времени суток, расчислена по часам и минутам, соотносена с вечным календарем – христианскими праздниками, названиями проспектов, ведущих к храму, образами соборов, церквей, часовен, колокольным звоном в воскресные дни.

Роман начинается в начале июля в преддверии празднования обретения Казанской иконы Богоматери (Тихомиров, 2016, 118). Основные события происходят в Казанской части Санкт-Петербурга, получившей название от Казанского кафедрального собора, построенного в 1801-1811 годах и освященного в честь Казанской иконы Божией Матери. Эта же икона висит в спальне матери Раскольникова, и он знает, что она молится перед ней.

Случайны эти совпадения или нет?

Очевидно, не случайны, как не случайны чтение о воскресении Лазаря из Евангелия, которое убиенная Лизавета подарила Соне, исцеление Раскольникова на Святой (пасхальной) неделе, знаки будущей судьбы, намеченные в эпилоге: обращение героя к тому самому Евангелию, наконец обещанное воскресение Раскольникова и Сони.

Сакральное соединяет мифическое и этическое. Одно не отрицает другое. И то и другое религиозно.

Считается, что миф существует вне этики. Пересмотр этого общепринятого постулата предложен С.М. Толстой: этическая проблематика присутствует в славянской мифологии и традиционной народной культуре, народная «этика» исходит из представлений о норме и ее нарушении, о наказании за преступление и искуплении греха, которые нередко строже, чем церковная епитимия; последствия преступления и наказание «определяет, соблюдает, поддерживают и восстанавливает в случае нарушения сама природа» (Толстая 2000, 378).

И мифическое, и этическое следуют Закону.

Сказано: не убий. Убив старуху и Лизавету, Раскольников убивает себя, убивает в себе прежнего человека. Он преступил Закон – и Божий, и человеческий, прегрешил пред жизнью, людьми, нарушил заповедь и Ветхого, и Нового Завета.

Всё против Раскольникова: его отвергает земля, кровь кричит, но манит и готова поглотить вода. Его лишь на мгновение опередила бросившаяся с моста женщина-самоубийца.

Уже в момент преступления Раскольников убеждается, что убийство бессовестно, теория «крови *по совести*» несостоятельна. Он всё рассчитал и был уверен, что убить «старушонку-процентщицу» – «сорок грехов простят» (Достоевский, 2004, 7, 358). Лизавета, казалось бы, случайно оказалась на месте преступления, но не случайно Достоевский свел лицом к лицу убийцу и свидетеля: убьет или не убьет; по теории убить не должен – не по совести, но он убил, как убил бы каждого, кто встал бы у него на пути: Коха, Пестрякова, любого... Он и на Соню после своего признания в преступлении смотрел ненавистным взглядом убийцы.

В повествовании возникают понятия-табу (Захаров, 1978, 22-25; Захаров 1978, 21; см также: Meerson, 1998). Достоевский выделяет их курсивом. Это слова, которые нельзя произнести, о которых и подумать страшно.

Когда-то табу рождал ужас.

Тот же мистический ужас испытывает и Раскольников. Вместо табуированных существительных он использует местоимения и благозвучные прилагательные, расширяя их синонимические и антонимические ряды: убийство становится *этим, тем, вчерашним*; *проба* оказывается экспериментом преступника: «визитом с намерением окончательно осмотреть место» (Достоевский, 2004, 7; 53), *заклад* – муляжом: «деревянной дощечкой с металлическою полоской» (Достоевский, 2004, 7; 367), *дело* – преступлением, каторга – *свободой*: «теперь, уже в остроге, на свободе» (Достоевский, 2004, 7; 373).

Язык и «эстетика» противятся называть предметы и явления своими именами. Вместо них являются эвфемизмы, намеки, местоимения, наречия. Курсив выделяет ключевые понятия, объясняющие сущность теории героя: *новое слово, оригинально, по совести* (Захаров, 1979, 23-24; Захаров 1985, 147-148). Таким образом преступник уясняет свою теорию «крови *по совести*», оправдывает идею, в которой сосредоточен его опыт размышлений, кому что разрешается.

В рабочих тетрадях к роману есть слова:

«Есть один закон — закон нравствен<ый>» (РГАЛИ. 212.1.3, 117).

Достоевский не включил этот афоризм в текст романа, но предельно ясно сформулировал одну из его ключевых идей.

Этому нравственному закону следует речь автора и его героев. Ему противился и им побежден Раскольников.

Раскаялся ли Раскольников?

На этот вопрос в тексте романа можно вычитать противоположные ответы.

Те, кто недочитывают эпилог до конца, ограничиваются словами:

«И хотя бы судьба послала ему раскаяние – жгучее раскаяние, разбивающее сердце, отгоняющее сон, такое раскаяние, от ужасных мук которого мерещится петля и омут! О, он бы обрадовался ему! Муки и слезы – ведь это тоже жизнь. Но он не раскаивался в своем преступлении» (Достоевский, 2004, 7; 373).

Но не этими словами завершаются судьба героя и роман.

В начале острожного срока Раскольников остается при своей идее и заблуждениях, которые уже не кажутся ему заблуждениями. Прежде чем отказаться от идеи, а точнее изжить ее, он утвердился в ней, утвердился – чтобы отказаться.

Казалось бы, он во всем признался, взял на себя вину, но его «чистосердечное признание» – всего лишь юридический термин, формальное следственное действие и грубое объяснение того, что происходит с Раскольниковым.

Напомню:

«...на окончательные вопросы: что именно могло склонить его к смертоубийству и что побудило его совершить грабеж, он отвечал весьма ясно, с самою грубою точностью, что причиной всему было его скверное положение, его нищета и беспомощность, желание упрочить первые шаги своей жизненной карьеры с помощью по крайней мере трех тысяч рублей, которые он рассчитывал найти у убитой. Решился же он на убийство вследствие своего легкомысленного и малодушного характера, раздраженного, сверх того, лишениями и неудачами. На вопросы же что именно побудило его явиться с повинною, прямо отвечал, что чистосердечное раскаяние. Всё это было почти уже грубо...» (Достоевский, 2004, 7; 368).

Чистосердечное признание еще не есть раскаяние.

Раскольников многоречив в суждениях об идее, но молчит о другом.

О чем молчит Раскольников?

То, что он не вспоминает Лизавету, не факт, что он забыл о ней. Он помнит ее.

Можно понимать раскаяние как бурную истерическую реакцию и ждать от героя стенаний, биения кулаками в грудь и т. п. Для Достоевского важны не слова, а поступки и изменение героя.

В завершении романа после упорства в прежних преступных и нераскаянных заблуждениях, апокалипсических снов, болезни и исцеления происходит тревожная встреча Раскольникова с Соней:

«Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени. В первое мгновение она ужасно испугалась, и всё лицо ее помертвело. Она вскочила с места и, задрожав, смотрела на него. Но тотчас же, в тот же миг она всё поняла. В глазах ее засветилось бесконечное счастье; она поняла, и для нее уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит ее, и что настала же наконец эта минута...

Они хотели было говорить, но не могли. Слезы стояли в их глазах. Они оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь. Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» (Достоевский, 2004, 7; 377).

Достоевский не показывает процесс, а дает результат: всё происходит *вдруг*. Собственно, таким образом и предстает «полное воскресение в новую жизнь» («их воскресила любовь»). Это и есть коренное изменение сознания – *μετάνοια* (μετάνοια по-гречески), *покаяние* по-русски.

Раскольников еще не догадывается, что «новая жизнь не даром же ему достается, что ее надо еще дорого купить, заплатить за нее великим, будущим подвигом...» (Достоевский, 2004, 7; 378), но читатель предостережен от иллюзий. На этом пути автор подсказывает герою и читателю верное направление судьбы:

«Под подушкой его лежало Евангелие. Он взял его машинально. Эта книга принадлежала ей, была та самая, из которой она читала ему о воскресении Лазаря. В начале каторги он думал, что она замучит его религией, будет заговаривать о Евангелии и навязывать ему книги. Но к величайшему его удивлению она ни разу не заговаривала об этом, ни разу даже не предложила ему Евангелия. Он сам попросил его у ней незадолго до своей болезни, и она молча принесла ему книгу. До сих пор он ее и не раскрывал.

Он не раскрыл ее и теперь, но одна мысль промелькнула в нем: “разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Ее чувства, ее стремления, по крайней мере...”» (Достоевский, 2004, 7; 377-378).

Раскольников еще не исполнил то, чего хотел бы от него автор, но модальность будущего выражена в тексте определенно, иного не дано.

В адрес Достоевского подчас звучит упрек, что он не написал продолжение романа «Преступление и Наказание»:

«Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека,

история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, — но теперешний рассказ наш окончен» (Достоевский, 2004, 7; 378).

Автор никому ничего не обещал: продолжение возможно («могло бы составить тему»), но роман «окончен».

Впрочем, на самом деле Достоевский развил заявленную в последнем абзаце тему «Преступления и Наказания» во всех последовавших романах — от «Идиота» до «Братьев Карамазовых». Эти романы и стали своего рода «Божественной комедией» Достоевского, романами о перерождении и обновлении, переходе из одного состояния в другое, о восстановлении человека в человеке – его воскрешении.

Мог ли Достоевский написать роман о семейном счастье и несчастьях Раскольниковых?

Недоучившийся студент и недавний каторжник не имел никаких перспектив на государственной службе. Он мог давать частные уроки, учить купеческих дочек, как Горянчиков. О злосчастии его послекаторжной жизни Достоевский рассказал во введении к «Запискам из Мертвого Дома». Раскольников вполне мог бы служить в конторе у заводчиков или купцов – например, у Разумихина. Мог пойти в земцы, помогать ближним, как Соня. Писатель мог бы написать о драме личных отношений, конфликте гендерных, социальных и иных интересов, коллизиях понимания и непонимания во взаимоотношениях героев. Конечно, мог, если бы захотел, но, чтобы написать такой роман, Достоевский должен был стать Толстым. Достоевского же увлекали другие творческие замыслы.

В марте 1866 года подписчики журнала «Русский Вестник» получили февральский номер, в котором под одной обложкой впервые оказались два великих русских писателя – Лев Толстой и Федор Достоевский. Они не были знакомы лично, но воображаемых литературных встреч в их жизни было много. Оба внимательно следили за успехами друг друга.

Достоевский завершил свой роман в течение года, Толстой – четыре года спустя после публикации первых глав. В 1866 году сам автор не знал, как он назовет свой роман. «Три поры», «Тысяча восемьсот пятый год», «Всё хорошо, что хорошо кончается» – эти варианты предшествовали окончательному выбору: лишь в конце декабря 1866 – начале января 1867 года роман обрел знакомое заглавие «Война и Мир», и не подсказана ли эта метафизическая антиномия названием романа Достоевского?

В своем интересе к наполеоновской теме Достоевский не мог не обратить внимания на спор о Наполеоне в салоне Анны Павловны Шерер. Виконт Мортемар рассказал анекдот о Наполеоне и герцоге Энгийенском, который не убил Наполеона, когда тот был в беспомощном состоянии, Наполеон же не оценил благородство противника и позже казнил его (Толстой, 1930, 16). Пьер оправдывает это убийство «государственной необходимостью» (Толстой, 1930, 23). О тех же проблемах в романе Достоевского спорят Раскольников, Порфирий Петрович, Разумихин, Соня, Свидригайлов.

В марте 1866 года ничто не предвещало, что публикацией разрозненных глав двух романов началась новая эпоха в русской и мировой литературе.

В «Преступлении и Наказании» Достоевский открыл новую концепцию известного

жанра. Его роман образует «новое слово»: новые герои, новые типы, новые характеры, новые идеи, парадоксальные диалоги, сюжетно-композиционный параллелизм, безмерный объем содержания, в котором все события пребывают в развитии и в становлении. Эти особенности русского романа и романа Достоевского описаны в специальных исследованиях (Бахтин, 2012, 608-643; Бахтин, 2002, 7-202; Захаров, 1985, 3-51, 113-170, 206-208).

Знаменательно и то, что в новом романе Достоевский создал и оригинальную форму повествования от автора «всеведущего существа». В решении творческих задач писатель менее всего ставил задачу всё исчислить и разделить. В его романе нет «чистых» форм повествования, но есть доминанты и тенденции. В их противоречивой динамике автор выстраивает своеобразную иерархию мифического, эстетического, этического, поэтического и сакрального уровней романа, которые имеют одно целеполагание: *не убий*. К этому каждый день призывают людей миллионы священников, учителей, ученых, политиков. Если бы Достоевский лишь проповедовал эту идею, он был бы благонамерен, но зауряден, но в том, как в романе сказано и показано, почему необходимо следовать и жить по этой заповеди, Достоевский оригинален и гениален.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №16-18-10034, ИРЛИ РАН)

This research has been financed (или: sponsored) by Russian Science Foundation (RSF), Project № 16-84-10034, IRLI RAN

REFERENCES

- Aristotelis (1911). *De arte poetica liber* / ed. I. Bywater. Oxonii.
- Meerson, O. (1998) *Dostoevsky's Taboos*. Studies of the Harriman Institute, Columbia University. Dresden: Dresden University Press.
- Бахтин, М. М. (2002) *Собрание сочинений. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского (1963). Работы 1960-х-1970-х гг.* Москва: Языки славянских культур.
- Бахтин, М. М. (2012). *Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930-1961 гг.)*. Москва: Языки славянских культур.
- Достоевский, Ф. М. (2004). *Полное собрание сочинений. Т. 7*. Москва: Воскресенье.
- Достоевский, Ф. М. (2004). *Полное собрание сочинений. Т. 10*. Москва: Воскресенье.
- Достоевский, Ф. М. (2004). *Полное собрание сочинений. Т. 11*. Москва: Воскресенье.
- Захаров, В. Н. (1978). *Проблемы изучения Достоевского*. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет.
- Захаров, В. Н. (1979). Слово и курсив в «Преступлении и наказании». *Русская речь, № 4*, 21-27.
- Захаров, В. Н. (1985). *Система жанров Достоевского: Типология и поэтика*. Ленинград: Изд. Ленинградского государственного университета.
- Захаров, В. Н. (2012). *Проблемы исторической поэтики: Этнологические аспекты*. Москва: Индрик.
- Захаров, В. Н. (2013). *Имя автора – Достоевский*. Очерк творчества. Москва: Индрик.

- Лермонтов, М. Ю. (1844). Пророк. *Отечественные записки*, 1844, т. 32, № 2, отд. I, 197.
- Меднис, Н. Е. (2011). Мотив воды в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». В: Меднис, Н. Е. (Ред.), *Поэтика и семиотика русской литературы*. Москва: Языки славянской культуры, 187-196.
- РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Фонд 212. Опись 1. Единица хранения 3. *Достоевский, Ф. М. Тетрадь 1864-1866. Рукопись*.
- Толстая С. М. (2000). Преступление и наказание в свете мифологии. В: *Логический анализ языка: Языки этики* (с. 373-379). Москва: Языки русской культуры.
- Толстой, Л.Н. (1930) *Полное собрание сочинений: В 90 томах. Т. 9*. Москва-Ленинград: Государственное издательство.
- Топоров, В.Н. (1995). О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание»). В: В.Н. Топоров (Ред.), *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического*. Москва: Издательская группа «Прогресс»-«Культура».
- Тихомиров Б.Н. (2016). «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. Издание 2-е, исправленное и дополненное, Серебряный век, Санкт-Петербург.