

Università degli Studi di Trieste
Scuola Superiore di Lingue Moderne
per Interpreti e Traduttori

SLAVICA TERGESTINA

2

Studia russica

Edited by

Mila Nortman
Laura Rossi
Ivan Verč

EDIZIONI LINT TRIESTE
1994

Scuola Superiore di Lingue Moderne
per Interpreti e Traduttori
Università degli Studi di Trieste
Via B. D'Alviano, 15/1
34144 Trieste (Italy)
Tel. 040 / 771598 – 764581 – 6767141 – 6767142
Fax 040 / 775052
Email: BALBI.SSLMIT@UNIV.TRIESTE.IT

Prima edizione: Trieste 1994

© 1994 by Università degli Studi di Trieste
Edizioni LINT Trieste S.r.l.
Via di Romagna, 30 - 34134 Trieste C.P. 501
Tel. 040/360396-360421 - Fax 040/361354
Stampato in Italia - Printed in Italy
È vietata la riproduzione anche parziale
in qualunque modo e luogo

CONTENTS

- 5 Introductory note
Ivan Verč (Trieste)
- 7 Об одной фонической секвенции в *Каменном госте*
Пушкина
Zoltán Hermann (Budapest)
- 21 К поэтике и семантике *Тамани* Лермонтова
Zsófia Szilágyi (Budapest)
- 33 Человек в футляре – футляр в человеке (анализ рассказа
А.П. Чехова)
Lőrinc Szeredás (Budapest)
- 55 Библейские элементы в рассказе Ф.М. Достоевского
Кроткая в свете *Второго Послания к Коринфянам*
Tünde Szabó (Budapest)
- 71 О смысле предметности у Анны Ахматовой (анализ
стихотворения *Вечером*)
Anna Menyhért (Budapest)
- 91 К вопросу о соотношении эпистолярной и
художественной прозы в России в последней четверти
XVIII века
Laura Rossi (Trieste)

- 117 Структурно-типологическое сравнение русской народной сказки с советской
Anna Scesa (Trieste)
- 137 Об изображении Рая в русских средневековых текстах
Martina Kafol (Trieste)
- 161 Древнерусская легенда о невидимом граде Китеже (история, успех, библиография)
Elena Biasci Motasova (Trieste)
- 197 Некоторые аспекты изображения будущего в творчестве Ф.М. Достоевского в свете литературной традиции *Города* и *Сада*
Ivan Verč (Trieste)

INTRODUCTORY NOTE

The geographical area of central Europe has a long and fertile tradition of Slav studies. This tradition has remained basically intact in its major scientific achievements, but has suffered considerably as a result of the frequently unfortunate vicissitudes of history. What has perhaps been missing is real contact among researchers, the exchange of opinions and knowledge that transforms scientific research into personal relationships based on friendship and mutual esteem. It is not that these relationships were altogether lacking, but they were established only after a long academic journey restricted to domestic university environments which made it impossible for young researchers to look to their neighbouring countries for the counterparts and future friend to which they were ideally bound by a common interest, an identical doubt or a similar basic approach.

The Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori of the University of Trieste sees itself as a young and modern university environment. It is for this reason that the series of Slav studies *Slavica tergestina* has a primary, but not exclusive, role of publishing the work of young scholars from the countries to which Trieste is naturally bound by a common history as well as by geography. The first miscellaneous collection includes contributions from young researchers in the Universities of Budapest and Trieste and is the result of years of personal cooperation between the Russian specialists of the two universities who have together decided to do the simplest possible thing: to meet and to introduce the young scholars of both universities, their ways of tackling problems, their different fields of interest and their different methods of scientific investigation. Many of the contributions are from scholars who are making their debut, with the limitations, the qualities, but above all the enthusiasm, of a "maiden voyage". It is in this direction that we would like to continue, extending our field first to Slovene, Croatian and Serbian studies and trusting in the cooperation of neighbouring Italian and foreign universities who believe in the young strength of Slav studies.

Our special thanks go to Árpád Kovács of the Rolando Eötvös University of Budapest, who coordinated the contributions from the young Hungarian researchers, Mila Nortman for revising the Russian texts, Laura Rossi for her work on the bibliographies of the individual articles, Maurizio Viezzi for revising the English texts, Mark Brady for English translations and Alberto Severi for his technical assistance.

Ivan Verč
University of Trieste

ОБ ОДНОЙ ФОНИЧЕСКОЙ СЕКВЕНЦИИ В *КАМЕННОМ ГОСТЕ* ПУШКИНА?^{*}

Золтан Херманн

Каменный гость А.С. Пушкина и другие „донжуановские“ произведения аналогичны не только по мотивной, тематической структуре (Frenzel 1988: 156-161). Ещё не отмечались исследователями поэтические секвенции, звуковые ряды, из которых строится на известном уровне семантическая структура *Каменного гостя* Пушкина. Б.В. Томашевский в своей текстологической практике¹ пользовался методами, освещающими так называемые фонические секвенции. Валерий Брюсов в своей статье *Звукопись Пушкина* (Брюсов 1970: 229-247) тоже рассматривал пушкинскую поэзию с этой, по существу, стилистической точки зрения.

Следует исходить из той общелингвистической предпосылки, что различие между возможными и действительными реализациями звуковых рядов характерно для данного языка. Иначе говоря, в данном языке существуют только определённые типы комбинаций языковых знаков, в частности фонем (Trnka 1936: 57-62; Mathesius 1931: 148-152). Напротив, в поэтическом тексте могут появляться и другие типы фонических/графических комбинаций, поэтическая структура произведений строится из таких рядов, которые уничтожают грамматические, синтаксические границы текста.

Более того, Якобсон и Томашевский (Томашевский 1982: 331-346) заметили, что русское стихосложение с XIX века основывается на фонических явлениях русского языка.

Мы попытаемся проиллюстрировать, что именно эти фонические-поэтические секвенции соединяют, образуют и определяют конструкцию разных уровней текста *Каменного*

* Доклад был прочитан на 4-ом пушкинском коллоквиуме, Будапешт, 23-24 сентября 1993 г.

¹ Текст *Каменного гостя* цитируется по академическому изданию (Пушкин 1978). Текст проверен и примечания составлены Б.В. Томашевским (Пушкин 1978: 316-350).

гостя – начиная с фонических и метрических структур вплоть до самого тематического комплекса.

В центре литературной темы *Дон Жуана* и в центре параллельных по мотивной структуре фольклорных сюжетов стоит семантическая аналогия: *голова* – *статуя* (Tubach 1969, индекс AaTh 470A).

Русское слово *голова* и испанское *calavera* имеют индоевропейское происхождение. Внутренний фонически одинаковый звуковой ряд *-лов-* = *-lav-* является основным поэтическим элементом как в русских былинах, так и в испанских романсах. Рыцарь испанского романса (Said Armesto 1968: 29-47) *cavalero* и оскорблённый им череп *calavera* – не что иное, как фоно-секвенциальная оппозиция того же самого звукового ряда, где оппозиция состоит из трансформации звуковой последовательности/секвенции *-lav-/-val-*. Секвенциальная трансформация (палиндрома данного звукосочетания) в этом смысле тесно связана с оппозицией *живой* – *мёртвый*² (живой „кавалер” и мёртвая „голова”).

В архетипичных фольклорных сюжетах пушкинской трагедии – испанские романсы о безбожном рыцаре и русская былина о смерти Василия Буслаевича – изучаемые секвенции играют основную текстопорождающую и стихообразующую роль. В былине о смерти Буслаевича данная секвенция нередко является обязательным повторяющимся звукосочетанием былинного стиха.³ В *Каменном госте* Лепорелло даже вульгаризирует тематически корневую секвенцию:

2 Очевидна параллель пражской мифологемы о рабби Лёве, который вдохнул жизнь в Голем с помощью чтения молитвы и уничтожил жизнь глиняного человека обратным чтением той же молитвы. Исследования пражской лингвистической школы по фоническим комбинациям ведут традицию от средневековых текстологических методов талмудистов.

3 Хотя А.П. Евгеньева в своей работе (Евгеньева 1963) и писала о роли повтора некоторых грамматических единиц внутри былинного стиха, она, однако, не отметила, что в каждом стихе былин обязательно повторяется какая-нибудь фоническая секвенция (а не только грамматический элемент). Если внутри стихового ряда отсутствует повтор, то данный стих повторяется полностью или в варианте. Этот стихообразующий приём является одним из любимых в поэтической инструментовке Пушкина, особенно в маленьких трагедиях. Такая закономерность в стихообразовании

С Доной Анной
 Вы гоВОриЛи? может быть, она
 СказаЛА Вам дВА Ласкового слОВа
 Или её благосЛОВИЛИ Вы.

В тексте *Каменного гостя*⁴ – наряду с другими типами⁵ секвенции – доминирующей является именно секвенция -вал-, -лав-. Она повторяется в параллельных семантических структурах *Каменного гостя* и былины о Буслаевиче. В библиотеке Пушкина находился сборник Кирши Данилова (Модзалевский 1988). Мы цитируем былину по этому сборнику (*Древние российские стихотворения* 1958: 116-125, 364-369).

Былина о смерти богатыря начинается следующими строками:

Под сЛАВным ВЕЛиким Новым-городом,
 По сЛАВному озеру по Ильмену
 ПЛАВает – попЛАВает сер селезень,
 ...
 ПЛАВает – попЛАВает черВЛЕН корАБЛЬ.
 (*Древние российские стихотворения* 1958: 116-117).

Само имя героя строится из изучаемых секвенциальных элементов: ВАсиЛий БусЛАеВич. Оппозиция секвенции имени героя (вспомним оппозицию *живой – мёртвый* в романсе) развёртывается в сюжете былины: „пуста голова” говорит Буслаевичу – сначала по пути в Иерусалим-град, потом, когда герой возвращается из Иерусалима:

у Пушкина подтверждает связь между пушкинской поэзией и народным творчеством.

- 4 См. в *Приложении* каталог изучаемых секвенций *Каменного гостя*.
 5 В семантическом центре произведения находятся и другие секвенции. Так, например, типы секвенции -мол-: в третьей сцене „молчит”, „молва”, „умоляю” и т. д., где разговор между Доном Гуаном и Доной Анной ведётся перед *молчащей* статуей. Или -гол-: „из треугольной ранки”, „головы мне не...” и т. д., -ан- в именах Дона Гуана, Доны Анны и т. д.

Ты к чему меня гоЛОВу побрасоваешь?
 Я, молодец, не хуже тебя был,
 Умею я, молодец, ВОЛяться ...

И дальше:

Где лежит пуста гоЛОВа,
 Пуста гоЛОВа молодецкая,
 И лежать будет гоЛОВе ВАСИЛЬеВой!
 (*Древние российские стихотворения* 1958: 119, 123-124)

Следовательно, не только в секвенциальном плане, но и в данном циклически повторяющемся сюжете („Я, молодец, не хуже тебя был!“) герой и его противник являются той же самой фигурой, то есть фонически уравниваемой.

Двойники и противники героя Пушкина (Дон Гуана) носят имена, в которых повторяется секвенция *-льв -*, *-лав -*. В первой сцене – Дона Анна де-Сольва, во второй – Лаура, в третьей – псевдоним Дон Гуана: Диего де-Кальвадо, в четвёртой – Дон Альвар. (Лепорелло, Дон Карлос, гости Лауры, упомянутые „бедная Инеза“, „гитана“, „король“, „кавалер“, „сторожа“, „мать Доны Анны“ и сам командор-статуя отправляют нас к другим секвенциям.)

Во второй сцене двойником Дон Гуана/поэта является Лаура/актриса, исполнительница стихотворений Дон Гуана. Имя Лауры повторяется как в тексте трагедии, так и в ремарках более сорока раз. Имя Лауры, с одной стороны, коннотирует семантику Монаха из первой сцены и Лже-Монаха/Дон Гуана из третьей. *Монастырь* (I, 40) = *лавра* (в фонически параллельной форме „лавром“, II, 70). *Лавра* по своей этимологии означает „гроб“ (Zolnai 1983: 448). В этом смысле комнату Лауры можно отождествить с гробом Дон Карлоса, убитого Дон Гуаном. С другой стороны, слово *лавр* („... ночь лимоном и ЛАВром пахнет...“, II, 69-70) здесь является символом триумфа поэта. (Попутно заметим, что Бокаччо охотно рассуждает о лавре поэта в своей книге о жизни Данте!) (Воссассио 1986: 99-102). Лаура не только актриса, но и муза Дон Гуана – вспомним о музе и об адресате стихотворений Петрарки.

Гости называют Лауру волшебницей: „Благодарим, ВОЛшебница. Ты сердце чаруешь нам.” (II, 16-17). А потом говорят: „Какие звуки! Сколько в них души! А чьи СЛОВА, ЛАУра?” (II, 21-22). Внимание – текст говорит о себе!

Следующая секвенция организует, например, текст разговора Лауры с гостями:

Как разВИЛа её! ...
 ... Да, мне удаВАЛось
 Сегодня каждое движенье, СЛОВО.
 Я ВОЛЬНО предаВАЛась вдохновенью,
 СЛОВА Лились, как будто их рождала
 Не память рабская, но сердце... (II, 4-9)

В анаграмматической структуре процитированного отрывка содержится звучание имени Дон Гуана: *вдохновенью*.

Остановимся на прощании гостей: „*Лаура останАВЛИВает Дон Карлоса*”. Ремарка отправляет нас к последней ремарке всего текста: „*ПроВАЛИВаются*”. Эта же секвенция маркирует тему гибели Дон Карлоса во второй и смерти Дон Гуана в четвёртой сцене.

В третьей сцене Дон Гуан отшельником смиренным „пустится в разговоры” с Доной Анной и, упраздняя своё инкогнито, назовёт себя *Диего де-Кальвадо* (III, 115). Фамилия *Кальвадо* представляет собой секвенциальную и семантическую аналогию испанского слова *calavera* и русской *головы*.

Также латинское *calvus* значит „голова”, „череп”. *Calvaria* и *голгофа* (гора голов), которая является заимствованием из греческого, напоминают символические знаки евангелий. *Голова/камень* играют ограничивающую роль.⁶ В былине о смерти Василия Буслаевича *пуста голова* и *камень* лежат на середине дороги в Иерусалим, а в испанских романсах на дороге (*camino*)⁷ в собор (*iglesia*).

6 Известны иконографические мотивы умирающего Христа, кровь которого смывает Адамов череп, где голова стоит на границе Ветхого и Нового Завета.

7 Слово *camino* – в испанских романсах „*caminaba Don Galan*” – происходит от вульгарно-латинского *cumminus* – „шаг” (*Diccionario Critico Etimologico* 1974). Ср. (*стучат*) во второй сцене, 78

Псевдоним Дон Гуана в пушкинской трагедии заключает в себе указание на агиографические сюжеты о святом Иакове (по-испански *Diego*), в частности, о *Золотой легенде* Якобуса де Вораджине (Jacobus de Voragine 1990: 198-163, 310-315). В легенде о святом Иакове контаминируются следующие элементы: имя Дон Карлоса, голова, гроб, камень, дорога в Иерусалим и монах.

Святого Иакова казнили мечом (*Деяния* 12.2). Сравни в *Каменном госте*: „... гоЛОВЫ мне не отрубят...” (I, 19), „Ты прямо в сердце ткнул...” (II, 95) или „Наткнулся мне на шпагу он и замер...” (III, 20). Здесь речь идёт о дуэли Дон Гуана и Командора (Цявловская 1983: 420).

В легенде труп апостола на корабле крутился по морю, лодку прибило к берегу Испании, где один из камней превратился в гроб и принял в себя мёртвого. Несколько столетий спустя Карлу Великому, воюющему с маврами, приснился святой Иаков и показывал царю место забвенного гроба. (Кстати сказать, Дон Карлос носит имя Карла Великого.) Карл Великий основал на том месте монастырь (ср.: монах) для паломников, который называется *Santiago de Compostella*, (*Santiago* = *San Diego*). В испанском языке Млечный Путь – то есть небесный образ дороги в Иерусалим – именуется *Camino de Santiago*.

За псевдонимом Дона Гуана кроется секвенциальный источник сюжета маленькой трагедии. Глагол *calvar* означает „обманывать”, „изменять”. (Ср.: II, 121-122: „А сколько раз ты изменяла мне в моём отсутствии...”, – спрашивает Дон Гуан у Лауры, или IV, 109-110: Дон Гуан говорит Доне Анне: „Когда б я вас обманывать хотел, признался ль я, сказал ли это имя...”). Атрибут Дона Гуана – „развратитель”, „безбожник” – не подтверждается текстом. Хотя персонаж Дона Гуана связывается с чёртом (дьяВОЛ, демон) и с мотивом искушения (ср.: *Антоньев монастырь* в первой сцене), у мёртвого командора божественный характер: „Мы были бедны, Дон Альвар богат...” (IV, 16), даже имя *Альвар* в арабском языке означает „набожный”, „бла-

стих. В опере Моцарта Лепорелло, охваченный ужасом, поёт о шагах статуи: ta-ta-ta-ta.

гочестивый”, в трагедии Дон Гуан умирает безгрешным. Дона Анна отпускает герою грехи: „И я поверю, чтоб Дон Гуан ВЛЮбился в первый раз, чтоб не искАЛ Во мне он жертвы новой!” (IV, 106-108). Секвенциальная структура имени „небесной” Доны Анны означает „три раза блаженная”! Она означает только способность прощения, отпущения грехов: „... отвечайте, в чём предо мной виновны вы?” (IV, 52).

Фамилия Доны Анны (*de Solva*) заключает в себе латинский корень глагола *solvere* (Finaly 1884). Глагол в разных выражениях снова указывает на сюжетные элементы *Каменного гостя*. Например, *solvo iniuriam magnis poenis* = „подвергнут наказанию”, сравни с только что процитированным высказыванием Доны Анны. *In solitum* = „в качестве платы” – „мы были бедны...”. *Solvo* = „извиниться”, „проститься” – Дона Анна: „я разВЛЕкЛА Вас в ваших помышленьях – простите”, Дон Гуан: „Я просить прощения должен у вас, сеньора.” (III, 24-26). *Hiems solvitur* = „снег тает” – Лаура: „А далеко на севере... Быть может, небо тучами покрыто, холодный дождь идёт и ветер дует.” (II, 73-75). *Solvi morte* = „умирает” – бедная Инеза, Дон Карлос, Дон Гуан и командор являются мёртвыми, умирающими персонажами в трагедии.

Персонажи, которые выступают в четвёртой сцене (Дон Гуан = Диего де КальВадо, Дона Анна де СоЛЬВа, командор = статуя = Дон АЛЬВар) связываются по секвенциальным структурам своих имён с литературным мотивом „муж на свадьбе своей вдовы”.

Современный петербургский исследователь Багно отличает *Каменного гостя* от других донжуановских произведений мировой литературы тем, что только пушкинская трагедия контаминирует мотивы *оскорбление черепа* и *муж на свадьбе своей вдовы* (Багно 1990: 283-291).

Дон Гуан звал „пресЛАВную статую” в гости к его вдове, стать на страже в дверях. „Статуя кивает гоЛОВОй в знак согласия” – написано в ремарке (III, 149). В мотивной структуре *статуя* играет роль *шафера* (в народных говорах *шафер* = „гость”) или *сторожа* (*Словарь русских народных говоров* 1979). Ср.: Дона Анна: „Но как же отсюда выйти вам, неоСТОРОЖный!” (IV, 117-118).

Статуя убивает в Доне Гуане другого: Кальвадо.

Имена проваливающихся персонажей сливаются в испанском глаголе: *calvar* = *Кальвадо* = *Альвар*.

Секвенции, которые инкорпорируются ремаркой *проВАЛиваются*, исчезают из текста и исчерпывают его – текст оканчивается.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Каталог изучаемых секвенций Каменного гостя

Слова и выражения, стоящие в скобках, относятся к ремаркам. Римские цифры обозначают порядок сцен, а арабские – порядок стихов. Слова, отмеченные звёздочкой, относятся к разным типам фонических секвенций:

-лов-

- I: головы 19;
- II: слово 6, Слова 8, слова* 22;
- III: в голову 9, слово 89, человек 90, (Лепорелло входит) 116, слова* 122, благословили* 122, человек 130, Пожаловать 135, 145, (головой) 149.

-лав-

- I: слава 35,84, обратила, Взойдём 119-120;
- II: лавром 70;
- III: булавке 21, развлекла вас* 24, для вас 63, Преславная 143;
- IV: приняла вас 1, вонзила в 71.

-лив-

- I: Сидели вы 24, Езжали вы 41, ухаживали вы* 48;
- II: (останавливает)* 44, Счастливцев 48, вышли вон 118;
- III: изливаться 27, счастлив 43, 118, 120, 126, благословили 123;
- IV: счастливца 9, Счастливцев 17, знали вы 31, могли вы 59, (проваливаются)* 139.

-льв-

- I: Де Сольва 76;
II: Де Кальвадо 115;
IV: Альвару 15, Альвар 16, 32, 33.

-льв-

- I: куклы восковые 37.

-вол-

- I: самовольно 16;
II: вольно 7, волшебница 16, Извольте 87, изволь 89, дьявол 92;
III: вольно 27, Позвольте 146;
IV: воли 23, волшебством 26, воле 48.

-вал-

- I: кавалер 10, ухаживали* 48, хвалы 81, видывал 99, покрывалом 107, повалил 115;
II: удавалось 5, предавалась 7, Слова лились 8, слова Лаура* 22;
III: два ласкового* 122;
IV: звал 135, (Проваливаются)* 139.

-вел-

- I: помертвельных 52;
II: велю 27;
III: овдовела 103;
IV: Велела 15, овдовел 34, вели 88, 88.

-вил-

- I: явился 17, оставила 22, нравились 32;
II: развила 4, понравился 46, явился 115;
IV: явился 132.

-выл-

- III: Вы лёгкою 67.

-лва-

- I: Молва* 79;
IV: Молва* 92.

-лве-

I: находил в её* 51.

-вла-, -вля-

I: являться* 65;

III: власы 38.

-вле-

III: предуготовленья* 10, представлен* 14, развлека* 24,
увлѣк 83, развлекали 108;

IV: отвлечь 67.

-вли-

II: (останавливает)* 44.

-влю-

IV: влюблённой 33, влюбился 107.

-олв-

I: Молва* 79;

III: безмолвно 42, безмолвии 81;

IV: Молва* 92.

-алв-

IV: отдал Всѣ 21-22, Кинжал вонзила 71, кинжал вот 72.

-илв-

I: находил в* 51.

-овл-

III: предуготовленья* 10.

-авл-, -явл-

I: являться* 65;

II: (останавливает)* 44;

III: представлен 14.

-ивл-

III: дивлюсь 42.

-лог-

Ш: милого 63.

-лег-

Ш: убил его 32.

-лау-

Г: Лауру 64,

Ш: (Лауры) в заглавии сцены;

(Лаура) 5, 14, 22, 23, 26, 30, 33, 37, 41, 43, 44, 44, 49, 49,
53, 65, 78, 79, 80, 80, 85, 89, 94, 98, 102, 109, 113, 119,
123;

Лаура 1, 22*, 29, 35, 41, 44, 52, 78, 81, 82, 90, 106, 119;

Лауры 108;

(о) Лауре 103.

Слово *являться* в первом издании *Каменного гостя* (Пушкин 1841: 22-68) пишется в форме *явиться* (I, 65). Весьма показательно, что реконструированный текст Томашевского приближается к секвенциально-семантическому центру маленькой трагедии.

ЛИТЕРАТУРА

Багно, В.Э.

1990

К вопросу о контаминации легенд об оскорблении черепа и о „бабьем насмешнике”, „Res philologica”, 1990: 283-291.

Брюсов, В.Я.

1970

Мой Пушкин, München 1970.

Slavica tergestina 2 (1994)

Древние российские стихотворения

1958 *Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым*, М.-Л. 1958.

Евгеньева, А.П.

1963 *Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII-XX веков*, М.-Л. 1963.

Модзалевский, Б.Л.

1988 *Библиотека Пушкина. Библиографическое описание*, М. 1988 (факсимильное изд.).

Пушкин, А.С.

1841 *Сочинения*, СПб. 1841: IX: 22-68.

1978 *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Л. 1978: V.

Словарь русских народных говоров

1979 *Словарь русских народных говоров*, глав. ред.: Ф.П. Филин, Л. 1979: VIII.

Томашевский, Б.В.

1982 *Стих и ритм*, в: *Поэтика*, сост.: Д. Кирай и А. Ковач, Budapest 1982.

Цявловская, Т.Г.

1983 *Рисунки Пушкина*, М. 1983.

Воссассио, G.

1986 *Dante élete* [Жизнь Данте, на венгерском языке], Bukarest 1986.

Diccionario Crítico Etimológico

1974 *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid 1974.

Finály, H.

1884 *A latin nyelv szótára* [Словарь латинского языка], Budapest 1884.

Frenzel, E.

1988 *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1988.

Jacobus de Voragine

1990 *Legenda Aurea* [на венгерском языке], Budapest 1990.

Mathesius, V.

1931 *Zum Problem der Belastungs- und Kombinationsfähigkeit der Phoneme*, „Travaux du Cercle Linguistique de Prague”, 1931: IV: 148-152.

Said Armesto, V.

1968 *La Leyenda de Don Juan y Convidado de Piedra*, Madrid 1968.

Trnka, B.

1936 *General Laws of Phonemic Combinations*, „Travaux du Cercle Linguistique de Prague”, 1936: VI: 57-62.

Tubach, F.C.

1969 *Index Exemplorum: A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki 1969.

Zolnay, V.

1983 *A művészetek eredete* [Происхождение искусства], Budapest 1983.

Slavica tergestina 2 (1994)

ABSTRACT

This paper examines the role of the *-val-/-lav-* phonological sequences which create the semantic centre of the Don Juan theme in world literature and parallel folk texts, and concentrates on the *Stone Guest* by Pushkin. The phonological equivalence of the Spanish *cavallera/cavallero*, and *Buslaevic/golova/valjatisja* in the Russian *bylina* is the most important line generating semantic and dramaturgic constructions. The sequential structure of the text accomplishes the motif of punishment/forgiveness in the relations of the three main characters (Don Juan=Diego de Calvado, Dona Anna de Solva, Don Alvar) and in the author's final instruction the sequences collapse (*provalivajutsja*).

К ПОЭТИКЕ И СЕМАНТИКЕ ТАМАНИ ЛЕРМОНТОВА *

Жофия Силади

Данная работа содержит попытку раскрыть мотивную структуру и мифологические архисемы главы *Тамань* в *Герое нашего времени*. В центре анализа стоит сам лермонтовский текст, рассматриваемый, в первую очередь, не на тематическом, а на семантическом и фонетическом уровнях.

В данном анализе термин *мотив* употребляется в том значении, в котором его употребляют Ю.М. Лотман и В.Н. Топоров. По их мнению, мотивы реализуются в тексте не на тематическом или идейном, а на семантическом уровне.

До недавнего времени роман Лермонтова не исследовался при помощи этого метода, хотя некоторые другие произведения русской литературы его оправдывают (Афанасьев 1986 аб, Пропп 1986, Иванов-Топоров 1965, Дрозда 1985, Жолковский 1992). С помощью других методов удалось очень мало выяснить об этой главе романа. На амстердамской лермонтовской конференции в 1992-ом году (материал которой нам не был известен во время написания этой работы) уже исследовали роман Лермонтова при помощи подобного метода. Однако и в работах Гансена-Лёве и Эндрю (Hansen-Löve 1992, Andrew 1992) не обратили внимания на мифологические параллели и семы текста, развёртывание которых является основной темой нашей работы.

Глава *Тамань* рассматривается нами как целостное единство. Выяснение функции мотивов *Тамани* в понимании романа, и образа Печорина в частности, является темой особого исследования.

Сегодня уже трудно согласиться с мнениями (Эйхенбаум 1962, Томашевский 1941), согласно которым *Тамань* не является органической частью романа Лермонтова.

* Вариант этой работы был прочитан на венгерском языке на 21-ой конференции Студенческих национальных обществ Венгрии в апреле 1993 г.

Прежде всего следует сослаться на сигнал автора, который указывает на то, что недостаточно читать эту главу только на уровне тематического и сюжетного содержания, потому что в таком случае история становится непонятной: „И не смешно ли было бы жаловаться начальству, что слепой мальчик меня обокрал, а восемнадцатилетняя девушка чуть не утопила?” (Лермонтов 1990: 509).

Надо искать другие исходные точки, кроме тематики, при анализе *Тамани*. Имя Печорина является одной из них. (Необходимо сразу заметить, что имя Печорина в этой главе ни разу не встречается.) Имя героя в литературном произведении рождается в результате сознательного выбора автора. В нашем случае в тексте указывается на *двойной выбор* – рассказчик пишет в предисловии к журналу Печорина: „Я переименовал все собственные имена” (Лермонтов 1990: 498).

Между именем *Печорин* и словом *печатать* существует фонетическая связь. В романе появляется не только герой, но и его текст (журнал Печорина включает в себе и главу *Тамань*), смерть Печорина соотносится с появлением текста. Известие о смерти Печорина важно лишь с точки зрения публикации текста: „Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки...” (Лермонтов 1990: 498, *курсив мой*, Ж.С.).

Имя *Печорин* этимологически связано со словами *печь* и *печора*. Слово *печора* значит „пещера” и заодно является названием реки (Печора), а вариант *печорка* значит „лодка”. Таким образом, между именем *Печорин* и словом *лодка* возникает семантическая связь. О слове *печора* в словаре Фасмера пишется следующее: „родственно *печь*, то есть первонач. подобная печи” (Фасмер 1986: III: 256). Название реки *Печора* сложилось метонимически: „Северная Печора была названа так из-за обилия пещер в своём нижнем течении” (*там же*).

Кроме этих этимологических связей, в имени Печорина наблюдаются и фонетические связи с ключевыми словами текста: *печальный*, *печать*, *печатать*.

В главе *Тамань* текст как целое характеризует Печорина: у каждого героя (а не только у рассказчика) есть устойчивый атрибут или эпитет, который этимологически, фоне-

тически или семантически связан с именем героя. Старуха и слепой связываются с *печью*, Янко с *лодкой*, а героиня с прилагательным *печальный*.

Но имя Печорина интересно не только с этой точки зрения; в нём скрываются бинарные оппозиции, которые реализуются благодаря мифологическим семам. История, не мотивированная на уровне содержания, становится понятной только на мифологическом уровне. В главе *Тамань* персонажи, духи низшего уровня славянской мифологии, борются друг с другом.

В имени *Печорин* скрываются две бинарные оппозиции (Иванов, Топоров 1965: 163-180). Первая из них *огонь/вода*: огонь обнаруживает себя в форме слова *печь*, а вода – в форме названия реки *Печора*. Другой оппозицией является *свой/чужой*: обе стороны оппозиции связаны со словом *печора* – только с разными значениями этого слова. *Свой* мир связан со значением пещеры „пещера”, а *чужой* – с названием реки Печора. Рассказчик связан только с одной из сторон этих оппозиций (огонь, свой), другую сторону представляют Янко и девушка (вода, чужой).

Слепой не принадлежит ни к одной из сторон оппозиции: специфической чертой этого героя является покинутость, лишённость. Он характеризует самого себя в романе следующими двумя словами: „Сирота, убогой” (Лермонтов 1990: 500). Здесь важно не только значение слова *сирота*, известное в современном русском языке как „лишённый родителей”, но и первоначальное значение словоформы: из словаря Фасмера выясняется, что первоначально слово имело значение „лишённый” вообще (Фасмер 1986: III: 627). Эпитет *убогой* указывает на лишённость относительно Бога, а *слепой* – относительно зрения.

Каждый герой главы *Тамань* воспроизводит роль какого-нибудь языческого персонажа, слепого, например, можно отождествить с чёртом. Рассказчик сам вызывает чёрта, когда говорит: „Веди меня куда-нибудь, разбойник, хоть к *чёрту*, только к месту!” (Лермонтов 1990: 499, *курсив мой*, Ж.С.). Когда роман Лермонтова вышел в свет, слово *чёрт* для верующих людей было ещё „... более или менее табуировано, его боятся и избегают произносить, веря, что этим можно вызвать чёрта из преисподней.” (Токарев 1957: 107). Именно поэтому в русском языке существует

более 80 синонимов и эвфемизмов для слова *чёрт* (Токарев 1957: 105). Слово *чёрт* встречается только в тексте рассказчика. Те герои, у которых нет явно выраженной параллели (казак рассказчика, десятник, черноморский урядник), и сам слепой мальчик употребляют синонимы слова *чёрт*: бес (бис), нечистый, недобрый.

Слепой сам говорит о себе, что он чёрт; на вопрос рассказчика он отвечает: „А *бис* его знает” (Лермонтов 1990: 500). И только после этого даётся ответ. Слепой знает то, что может знать только чёрт.

Слепой способен предвидеть будущее: он лишён внешнего зрения, но у него особенно развито зрение внутреннее. О дочери хозяина он говорит: „... утикла за море с татаринном.” (Лермонтов 1990: 500). В конце главы девушка (которая в тексте один раз отождествляется с дочерью хозяйки: „кто она, коли не дочь”) (Лермонтов 1990: 500) действительно „тикает” за море с Янко, который носит татарскую баранью шапку. Значит, в конце главы происходит то, о чём слепой говорит в начале.

Хотя слепой способен предвидеть будущее, рассказчик не понимает его слов, у них *разрыв в коммуникации*. Знаки диалога несут разное содержание для участвующих в беседе. Рассказчик и слепой даже говорят *не на одном языке*: рассказчик говорит „чисто” по-русски, а слепой на малороссийском наречии, „нечисто”.

Согласно славянским поверьям, персонажами низшего уровня славянской мифологии становились те ангелы, которым надоело хвалить Бога, и поэтому они были низвергнуты с неба на землю. Каждый из них стал духом именно той стихии (или территории), на которую он упал. Бес, напротив, не является хозяином никакой стихии (в отличие от домового, водяного или лешего), лишившись Бога, он не получил ничего взамен.

На глаза¹ слепого мальчика надо обратить особое внимание. В главе *Тамань* белый цвет является одним из тех мотивов, которые стоят в центре произведения; эта белизна отражается в глазах слепого: „Я засветил серную спичку и поднёс её к носу мальчика: она озарила два белые глаза.” (Лермонтов 1990: 500).

1 О мотиве *глаза* см. ещё: Виноградов 1941: 587.

„Белый цвет есть цвет существ, потерявших телесность.” (Пропп 1986: 175). Таким образом, он является цветом смерти и невидимости; из этого следует, что особое значение имеет тот факт, что глаза слепого характеризуются именно словом *белый*. Но белый цвет появляется не только в связи со слепым, дом хозяйки тоже белый („белые стены моего нового жилища”) (Лермонтов 1990: 499), белая – один из эпитетов безымянной героини („белая фигура”) (Лермонтов 1990: 501), Янко уходит за море на лодке с белым парусом.

Встретившись со слепым мальчиком, рассказчик попадает в невидимый мир, он лишается зрения точно так же, как герой в русских волшебных сказках у бабы-яги (Пропп 1986: 71-75). (В русских волшебных сказках часто говорится об ослепительности белого цвета. Ср. Пропп 1986: 175.) В *Тамани* только слепой мальчик видит и предвидит действительно всё, рассказчик не видит даже приближающейся к нему лодки.

Очевидна мифологическая параллель и в случае героини *Тамани*: в тексте не раз встречается слово *русалка*. Вера в русалок на славянской территории гораздо древнее самого слова *русалка*. Слово заимствовано из старо-греческого языка (Фасмер 1986: III: 520), но кроме этого научного толкования, существуют и другие. В нашем анализе необходимо обратить внимание и на народно-этимологические толкования: текст, по общим своим закономерностям, может реализовать все эти варианты.

Слово *русалка* связывали со словом *русло* и с прилагательным *русый*. Название *русалка* по всей Руси распространилось довольно поздно.² Распространение ускорилось, видимо, благодаря литературным произведениям. Во время выхода в свет произведений о русалках – таких как *Утопленник* и *Русалка* Пушкина, *Вечера на хуторе близ Диканьки* Гоголя, *Русалка*, *Мицери*, *Морская царевна* Лермонтова – народ ещё верил в эти мифологические существа и называл их по-разному. То, что все эти писатели из всех синонимов выбрали именно *русалку* (их выбор мог быть продиктован как раз этимологическими и фонетическими связями слова), могло повлиять и на повседневное употребление.

2 Синонимы слова *русалка*: купалка, водяница, лоскотуха.

В тексте *Тамани* активизируются довольно многие элементы народных верований о русалках.³ По поверьям, у русалок длинные, распущенные волосы („с распущенными косами”), зелёные или русые („длинные русые волосы”), бледное лицо („лицо её было покрыто тусклой бледностью”), гибкий стан („гибкость её стана”), высокая грудь („высокую грудь”), они очень ловки („заметил, что уступаю моему противнику в ловкости”), своим пением могут увлечь мужчин в воду („что-то похожее на пение поразило мой слух”), громко хохочут („громко хохотала”) (Лермонтов 1990: 504-508).

О происхождении русалок существует несколько поверий. Чаще всего говорится, что „русалками становятся некрещённые и мертворождённые дети” (Токарев 1957: 93) или молодые утопленницы. Русалка в *Тамани*, скорее всего, была некрещённой девушкой, у неё нет имени (которое получают при крещении): „А как тебя зовут, моя певунья? – Кто крестил, тот знает. – А кто крестил? – Почему я знаю.” (Лермонтов 1990: 506, *курсив мой*, Ж.С.).

В тексте вместо имени девушки встречаются различные варианты (что можно сказать и о слепом), её называют по-разному, читателю и исследователю трудно найти самое характерное для неё название. Русалка, ундина – соответствуют её мифологической роли; называют её и метонимическим методом: женский голосок, женский свежий голосок, лёгкий шорох платья и шагов, и с помощью литературной параллели: нашёл Гётеву Миньону, и прибегают к сравнениям: с птицей, которая, согласно поверьям, представляет „душу умершего” (Пропп 1986: 208), с кошкой, которая является элементом язычества (Афанасьев 1986 б: 75).

Не только русалка, но и водяной принадлежит воде, именно он является воплощением стихии воды. Роль водяного в *Тамани* исполняет Янко. Между словами *водяной* и *Янко* имеется и фонетическая связь: звукосочетание *ян*. Янко, собственно, единственный герой в романе, имя которого мы знаем. Оппозиция между Янко (у которого есть имя) и девушкой (у которой никакого собственного имени

3 О поверьях, связанных с русалками см.: Померанцева 1975: 68-91, Токарев 1957: 87-93, *Мифы народов мира* 1987: II: 390, Забылин 1990: 57-66.

нет) объясняется тем, что в славянских поверьях русалок всегда много, они живут вместе, в группе, а водяной обычно один, он связан также с легендой о морском царе.

В поверьях прибрежных жителей (город Тамань расположен на берегу моря) „царство... мёртвых представляется не за лесами и горами и не под землёй, а за горизонтом” (Пропп 1986: 208). Душа мёртвого ездит туда на лодке, точно так же, как Янко и девушка в конце главы.

Девушка-русалка и Янко-водяной относятся к воде и к чужому миру в бинарных оппозициях огонь/вода, свой/чужой. В главе встречаются все четыре основных стихии мироздания: огонь, вода, земля и воздух. Огонь и земля связаны с домом: огонь появляется как разновидность *печи*, а о земле говорится следующее: „луч его играл по земляному полу хаты” (Лермонтов 1990: 501). Вода и воздух связаны с другой стороной оппозиции и, таким образом, с русалкой и водяным. Ветер и буря связываются с Янко: „Янко не боится бури” и „мне везде дорога, где только ветер дует и море шумит” (Лермонтов 1990: 501, 508).

По славянским поверьям, водяной вызывает бурю, итак, становится понятным, почему Янко, в роли водяного, не боится бури. У слова *ветер* есть значение „буря” (в латышском и литовском языках) и „воздух” (в ирландском) (Фасмер 1986: I: 306).

Другую сторону оппозиции свой/чужой представляет основной элемент „своего” мира – дом. Рассказчик, приехавший в Тамань, берёт на себя роль *домового*. Домовой – дух, хозяин дома, который защищает жителей и домашних животных от чужих. Домовой часто ищет для себя дом, ведь он принадлежит самому дому, а не его жителям: „при переезде в новый дом надлежало совершить особый ритуал, чтобы уговорить домового переехать вместе с хозяевами” (*Мифы народов мира* 1987: I: 391). Те дома, в которых уже есть домовый, для других домовых являются занятыми.

Рассказчик в *Тамани* сразу после своего приезда начинает искать себе дом, причём, как домовый, он ищет такой дом, в котором нет хозяина. (*Хозяин* является одним из часто встречающихся названий домового.) На беззащитность дома указывается тем, что мир дома не отграничен от чужого мира: „В разбитое стекло врывался морской ветер” (Лермонтов 1990: 501, *курсив мой*, Ж.С.).

(Синтагматическая структура словосочетания *морской ветер* содержит обе стихии чужого мира: и воду, и воздух.)

Домовой всегда тесно связан с очагом, с печью. Роль печи в тексте *Тамани* важна одновременно с двух точек зрения. С одной стороны тут активизируется связь между словом *печь* и именем *Печорин*, с другой – печь появляется как знак язычества.

Печь в русской избе имела особое место, она находилась в заднем углу, который был особенно почётным. „Огонь очага прогоняет нечистую силу холода и мрака, а потому перед этим родовым пенатом производилось религиозное *очищение*, освобождающее от враждебных влияний *тёмной силы*.” (Афанасьев 1986 б: 68).

Славянскую избу Афанасьев считает языческим храмом, это представление появляется и в тексте *Тамани*. В доме абсолютно отсутствуют знаки христианской веры: „На стене ни одного образа – дурной знак” (Лермонтов 1990: 500-501). Напротив, божество „языческого храма”, печь, встречается в главе несколько раз.

Представители двух сторон бинарной оппозиции встречаются и даже борются друг с другом три раза. При этих встречах стороны оппозиции представлены домовым (рассказчиком) и русалкой (девушкой).

Первая из этих встреч происходит на рубеже двух миров: в дверях, вторая – на территории домового, в доме, а третья – в мире русалки, на воде. В доме противоположные стороны вступают в контакт через поцелуй. Этот поцелуй характеризуется двумя эпитетами: „влажный” и „огненный”, первый эпитет представляет мир воды, второй – мир огня.

Самая важная, решительная их встреча происходит на воде. Обе стороны, участвующие в борьбе, обладают сверхъестественной силой. Рассказчику даёт силу „бешенство” – это слово родственно *бесу* (Токарев 1957: 110). О силе девушки говорится: „сверхъестественным усилием повалила меня” (Лермонтов 1990: 508).

Русалка берёт свою силу от воды – „её волосы касались воды, минута была решительная” (Лермонтов 1990: 507) – и только до тех пор способна бороться, пока полностью не погружается в воду, то есть пока она и её противник находятся в той же самой среде. Рассказчик-домовой, узнав

об этом, побеждает её: „я мгновенно сбросил её в волны” (Лермонтов 1990: 508).

Из текста главы выясняется, что на протяжении событий рассказчик совсем не спит, то есть вся история происходит, как будто во сне, вместо сна. Этим объясняется и то, почему текст является таким символическим, – эта символичность очень характерна для сна.

Мы надеемся, что вскрытие мотивной структуры и мифологических архисем будет способствовать более дифференцированному описанию и интерпретации *Тамани* и в какой-то мере поможет объяснить слова восхищения Чехова по поводу этого шедевра русской прозы (цитируем по: Andrew 1992: 449): „Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова. Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах, – по предложениям, по частям предложения... так бы учился писать.”

ЛИТЕРАТУРА

- Афанасьев, А.Н.
1986а *Дедушка-домовой*, в: Афанасьев, А.Н., *Народ-художник. Миф. Фольклор. Литература*, М. 1986: 33-48.
- 1986б *Религиозно-языческое значение избы славянина*, в: Афанасьев, А.Н., *Народ-художник. Миф. Фольклор. Литература*, М. 1986: 63-76.
- Виноградов, В.В.
1941 *Стиль прозы Лермонтова*, „Литературное наследство”, М. 1941: XLIII-XLIV: 517-628.

- Дрозда, М.
1985 *Повествовательная структура Героя нашего времени*, „Wiener Slawistischer Almanach”, 1985: XV: 5-34.
- Жолковский, А.
1992 *Семиотика Тамани*, в: *Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана*, Тарту 1992: 248-256.
- Забылин, М. (сост.)
1990 *Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия*, М. 1990 [репринтное воспроизведение издания 1880 г.].
- Иванов, Вяч.Вс. и Топоров, В.Н.
1965 *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, М. 1965.
- Лермонтов, М.Ю.
1990 *Сочинения*, М. 1990: II
- Мифы народов мира*
1987 *Мифы народов мира*, ред.: С.А. Токарев, М. 1987: I-II.
- Померанцева, Е.В.
1975 *Мифологические персонажи в русском фольклоре*, М. 1975.
- Пропп, В.Я.
1986 *Исторические корни волшебной сказки*, Л. 1986.

- Токарев, С. А.
1957 *Религиозные верования восточнославянских народов XIX – начала XX века*, М.-Л. 1957.
- Томашевский, Б.В.
1941 *Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция*, „Литературное наследство”, М. 1941: XLIII-XLIV: 469-517.
- Фасмер, М.
1986 *Этимологический словарь русского языка*, М. 1986: I-IV.
- Эйхенбаум, Б.М.
1962 Герой нашего времени, в: *История русского романа*, ред.: Г.М. Фридендер, М.-Л. 1962: 277-323.
- Andrew, J.
1992 „*The blind will see*”: *Narrative and Gender in Taman*, „Russian Literature”, 1992: XXXI: 491-544.
- Hansen-Löve, A.
1992 *Pečorin als Frau und Pferd und Anderes zu Lermontovs Geroj našego vremeni*, “Russian Literature”, 1992: XXXI: 449-476.

ABSTRACT

This paper examines a chapter of Lermontov's novel which has rarely been discussed so far, and concentrates on the semantic and phonetic levels of the text.

The starting point of the analysis is Pechorin's name and its phonetic, semantic and ethymological links. Pechorin's name includes two binary oppositions (fire-water, one's own world-alien world), which are realized through the mythological background in the text. In the mythological cast the blind boy plays the role of the evil, the girl the role of *rusalka* and the narrator the role of the *domovoj*.

The text of each chapter in the novel is constructed in the same way, therefore the analysis of *Taman'* can give a clue to the interpretation of the novel as a whole.

ЧЕЛОВЕК В ФУТЛЯРЕ – ФУТЛЯР В ЧЕЛОВЕКЕ (АНАЛИЗ РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА)

Лёриң Середаш

Целью настоящей работы является анализ понятия „футляр”, связей между героями рассказа и изменения повествовательного стиля рассказчика. В анализе разделяются нарративные планы, исследуются стилистическая особенность, этимология и ассоциативное поле отдельных слов. Во второй части работы изучается вопрос интертекстуальной связи чеховского рассказа с мифами: существование параллелей между текстом рассказа и мифом и как они становятся частью текста.

В основе анализа лежит мифопоэтический метод, позволяющий подтвердить значение сюжетного уровня произведения на уровне языковом. Оба эти уровня несут одну и ту же функцию.

1.0. ХАРАКТЕРЫ В РАССКАЗЕ

1.1.0. Футляр

Объяснить понятие „футляр” пытается рассказчик, учитель Буркин. Его толкование расширяет слушатель рассказчика Иван Иваныч по ходу сюжета. Из повествования Чехова выясняется, что он придаёт „футляру” ещё более широкое значение.

По мнению Буркина, цель футляра состоит в том, чтобы защищать Беликова „от внешних влияний” (43).¹ Внешних влияний человеку, конечно, не избежать, во всяком случае до смерти. Лицо Беликова в гробу „кроткое, приятное, даже весёлое” (52). Буркин объясняет это тем, что „он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет” (*там же*). Но если изучить сущность

1 Все цитаты взяты из: Чехов 1986.

„футляра” подробно, такое толкование становится неприемлемым.

1.1.1. Слои футляра

Можно различить три слоя футляра. Все три являются определённой формой защиты от внешних влияний. Каждому слою соответствует определённая форма влияния, таким образом, и действительность разделяется на три слоя.

Наружный слой футляра бросается в глаза даже самому поверхностному наблюдателю: одежда Беликова. Когда он выходит (глагол „выходить-выйти” играет важную роль в языковом оформлении текста) из своей комнаты, которую рассказчик называет „ящиком”, то есть своего рода футляром, он нуждается в другом футляре: в калошах, в тёплом пальто на вате, в тёмных очках.

К наружному слою футляра относится группа наименее агрессивных внешних влияний, например: „в закрытые двери стучался ветер, в печке гудело” (45). Здесь мы, возможно, имеем дело только с визуализацией „футлярности”, то есть бытия в футляре Беликова.² Чуждость Беликова вызывает недовольство в жителях города, как вообще всё нестандартное вызывает недовольство в массах.

При помощи среднего слоя своего футляра, своими словами и поступками, как говорит Буркин, „своими чисто футлярными соображениями... вздохами, нытьём” (44), Беликов только расширяет пропасть между собой и другими.

Слой действительности, который относится к среднему слою футляра (угроза со стороны людей), в рассказе не реализуется: Афанасий, повар Беликова, не зарезал его, воры к нему не забрались, хотя он этого всего боится.

На первый взгляд кажется странным, что Беликов боится именно Афанасия, своего слуги „нетрезвого и полоум-

2 Стоит подчеркнуть разницу между оригинальным русским названием рассказа и его венгерским переводом *A tokbabíjt ember*, который дословно значит „человек, влезший в футляр”, как будто человек сам ответствен за то, что он в футляре, – значение, о котором в русском названии ничего не говорится.

ного” (45), но обратим внимание на то, что повар „бормотал... глубоким вздохом”, а Беликов боится как раз этого: „слышались вздохи из кухни” (*там же*). Другую его боязнь, „как бы не забрались воры”, можно понять в том смысле, что забраться можно не только в дом, но и в футляр.

Внутренний слой футляра – склад ума Беликова. „Для него были ясны только циркуляры и газетные статьи, в которых запрещалось что-нибудь. (...) В разрешении же и позволении скрывался для него всегда элемент сомнительный, что-то недосказанное и смутное.” (43). Коллеги считают нестерпимыми и другие его привычки.

Активный слой внешних влияний, относящийся к внутреннему слою футляра, вполне вычитывается из повествования Буркина, хотя сам он, очевидно, не осознаёт его. Буркин говорит, что „действительность раздражала его...”. Корень слова „действительность” означает „ход, работу, активность, влияние, эффективность”.³ Таким образом, Беликова, можно сказать, раздражает не просто окружающий его мир, а то, как этот мир действует. О том, как мир действует, Буркин даёт информацию лишь вскользь, например, в статьях запрещают или могут запретить плотскую любовь. Рассказчик об этом совершенно забывает, когда рассказывает, с полным непониманием, о том, какое тяжёлое впечатление произвела на Беликова карикатура о нём и Вареньке.

1.1.2. Связь Беликова с действительностью

Конечно, запрещать плотскую любовь нелепо. Очевидно, никто, кроме Беликова, не воспринимает этого всерьёз. То, что Беликов, единственный, подчиняется этому запрету, можно мотивировать его непомерной чувствительностью. Эта непомерная чувствительность как болезненная реакция приводит иногда к абсурдным результатам. Причина болезненной чувствительности, как это видно из рассказа, кроет-

³ См. слова: действенно, действенность, действенный, действие, действительно, действительный, действовать, действующий (*Русско-венгерский словарь* 1986).

ся в том, что страхи человека, чувствительного от природы, постепенно оправдываются, обостряя таким образом его чувствительность до болезненной степени.

Мир, то есть действительность, страшит Беликова именно из-за его непомерной чувствительности, и, в силу этого страха, он воспринимает смешные запреты всерьёз. Защищаясь от страшного для него мира, Беликов делает основным принципом своей жизни осторожность. В его речи часто встречается слово *осторожность* и однокоренное с ним *предостережь*.

Излюбленное выражение Беликова: „как бы чего не вышло, как бы не дошло до начальства”. (Подчеркнём „дошло”- „вышло”.) Опасность ожидается со стороны начальства, которое, действительно, в конечном счёте принимает решения, ведущие к гибели Беликова: Коваленко назначают в городскую гимназию, сватовство – идея директорши. Итак, страх Беликова перед начальством оправдывается.

Страх перед начальством не совсем лишён основания, ведь, если бы бояться было нечего, то и коллеги Беликова не боялись бы его докладов.

Из осторожности Беликова вытекает, что он разделяет свою жизнь на обязанности и запреты, обязанности свои он выполняет, а всего запретного избегает.

Речевой стиль его точен до нелепости, очевидно, чтобы нельзя было истолковать превратно его слова. Например: „Если вы говорите со мной таким тоном, то я не могу продолжать. И прошу вас никогда так не выражаться в моём присутствии о начальниках. Вы должны с уважением относиться к властям.” (51).

Жизнь Беликова определяется угрозами со стороны внешнего мира; говоря с тремя неслучайными персонажами о своих обязанностях, он употребляет слова-ссылки на внешние побуждения: *нужно*, *вынужден*, *должен*, *необходимо* и *долг*. Таким образом, употребление им слова-ссылки на внутреннее побуждение *надо* можно оценивать как бунт, тем более, что он два раза из трёх употребляет его, отказываясь от женитьбы. Этот бунт тоже содействует его гибели, ещё раз оправдывая обоснованность его всегдашней осторожности.

Таков мир в глазах Беликова, который защищается с помощью своего футляра.

Для Беликова не существует резких и рациональных границ между вышеупомянутыми слоями футляра. Имеются примеры тому, что слои внешних влияний и слои футляра не всегда соответствуют друг другу.

1.1.3. Разные оценки футляра

Буркин, Иван Иванович и сам Чехов толкуют понятие „футляр” на разных глубинах и на разных уровнях текста.

Толкование Буркина – самое банальное. Из его рассказа ясно, что смысла футляра он не понимает, видит только поверхностные его проявления и футлярность, „бытие-в-футляре” Беликова считает акцией, а не реакцией. Поэтому он и неверно осмысляет весёлое выражение Беликова в гробу: „точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет” (52). Если бы он понимал, что цель футляра это защита от внешних влияний, то ему было бы ясно, что мёртвый уже не нуждается в защите, и не в этом, а в чём-то другом причина его весёлого выражения. Например, в том, что, освобождённый от необходимости защищаться, человек этот весел от природы и, если бы не необходимость защищаться, мог бы быть таким и при жизни.

Слушатель рассказа Буркина, Иван Иванович, проникает глубже, он осознаёт, что честного человека, уважаемого Беликовым *антропоса*, то есть идеального человека, общество заставляет примиряться и защищаться: „сносить обиды, унижения” (54). И только взамен человеку даются элементарные условия жизни: пища, кров, возможность заработка. Мысль Ивана Ивановича можно продолжить: для того, чтобы мир не удушил антропоса в человеке, человеку приходится скрывать живущего в нём антропоса в футляре.

В повествовании Чехова своего рода „футлярностью” является и то, что охотники, не закончив мысли, ложатся спать; подтверждает это глагол *укрыться*. Этот глагол, или другой с основой *-крыть-*, употребляет и Буркин в связи с Беликовым.

Идейная кульминация в рассказе – пейзаж, тоже относящийся к повествованию автора. Описывается идиллический ландшафт, окрестности деревни ночью. Тишину ландшафта писатель ассоциирует с тишиной души: „кажется, (...) что зла уже нет на земле и всё благополучно” (53). Здесь снова употребляется глагол *укрыться*, подтверждая формально, что, по мнению автора, и такое состояние духа является бытием-в-футляре, формой укрытия от действительности, по которой тоскует каждый человек, не только в рассказе, но и в жизни.

Итак, на мой взгляд, Чехов не считает бытие-в-футляре предосудительным, так как оно является естественной частью всякой человеческой жизни.

1.2.0. *Взаимоотношения персонажей: подобия и противоположности*

1.2.1. *Подобия*

Ситуация в рассказе такова: городок, жители которого по какой-то причине ведут полумёртвую жизнь. Среди них выделяется своими чудачествами один человек. В эту среду попадают извне два новых человека, привычки которых резко отличаются от привычек местных жителей.

В своём рассказе Буркин старается представить существующие между Беликовым и другими противоположности как фундаментальные и исключительные. Но прибывающий извне Коваленко, независимо от того, кого он считает ответственным за ситуацию в городе, не видит существенных различий: „у вас не храм науки, а управа благочиния” (49), – говорит он учителям.

Оценку Коваленко, вопреки воле рассказчика, подтверждает сам рассказ. Привычки же и мотивы, характерные, по свидетельству текста (то есть на языковом уровне), для Беликова, наблюдаются и у его товарищей-учителей. Они так же ходят на именины „по обязанности” (46), и поэтому же, видимо, собираются все на похоронах Беликова, „обе гимназии и семинария” (52), хотя Буркин рассказывает, что Беликова ненавидел весь город.

Беликовское „как бы чего не вышло” у них звучит так: „как бы он (Беликов) не узнал”. И если Беликов ожидает неприятностей со стороны начальства, то коллеги винят за неприятности его.

Если бы Беликов в самом деле отличался от товарищей своей „футлярностью”, он не мог бы заставить их „исключать и Петрова, и Егорова” (44). Насколько неправдоподобно то, что товарищи только подчиняются Беликову, настолько очевидно, что Беликов дословно следует советам товарищей, например, когда он повторяет их мнение по поводу женитьбы: „женитьба есть шаг серьёзный” (48).

Бытие-в-футляре является для Беликова и его товарищей общей чертой. Разница только в способе защиты от внешних влияний.

Учителя защищаются, вина за все неприятности Беликова, он для них – козёл отпущения. Это позволяет им не задумываться о сути вещей, что было бы им не по силам. Они предпочитают оставаться на поверхности, в Беликове, например, видеть только его футляр как явление, не заглядывая глубже.

Если бы вина за положение в городе действительно лежала на Беликове, то после его смерти оно должно было бы измениться к лучшему. Но, как признаёт сам Буркин, этого не происходит. Ещё один повод задуматься о настоящих причинах неприятностей. Но Буркин и тут находит новую ложную причину: „а сколько ещё таких человек в футляре осталось, сколько их ещё будет!” (53).

Характерно для Буркина, что тяготение Беликова к греческому языку (основной элемент его футляра) он воспринимает как цель, а не как средство. А на самом деле греческий язык нужен Беликову не для того, „чтобы оправдать... свою робость, своё отвращение к настоящему, он всегда хвалил прошлое и то, чего никогда не было” (43), а потому что он напоминает ему о тех временах, когда человек свободно мог быть антропосом.

Идеал Беликова – антропос, уравновешенный, гармоничный, честный человек. На первый взгляд, судя по рассказу Буркина, это не вяжется с его поведением, его бытием-в-футляре. Но уже из слов Ивана Ивановича становится ясно, что мир заставляет антропоса скрываться в футляре.

Каков мир, окружающий Беликова? Поступки его товарищей машинальны, „заработала машина” (47), – говорит о них даже Буркин. Видя неженатого мужчину „за сорок” (46) и незамужнюю женщину тридцати лет, они, игнорируя все личные обстоятельства, принимаются сватать их. „Всех нас осенила... мысль” (*там же*), – говорит Буркин. Нам кажется, что употребление глагола „осенить”, прямое значение которого – „затенить”, здесь не случайно: ассоциативное поле слова оценивает саму мысль. (Контраст *света* и *тени*, *темноты* получает в рассказе добавочное значение: стоящий на свету Иван Иванович понимает из рассказа Буркина больше, чем сам рассказчик, сидящий в темноте.⁴) Футляр не мешает Беликову увидеть человека, который может быть антропосом, – он сразу замечает Вареньку, появляющуюся на сцене в греческой маске: „новая Афродита возродилась из пены” (*там же*). Имя *Варавара* тоже заимствовано из греческого, его значение „чужой, варвар, дикарь”. Этим именем подчёркивается и то, что Варенька попала в общество извне, и то, что её дикость

4 Коллеги не то что антропоса, а человека не замечают за футляром. Как будто соглашаясь с рассказчиком, то есть одним из коллег, венгерская переводчица сгущает краски. У Чехова: „Очевидно, ходить к нам и сидеть было для него тяжело”; в переводе: „látszott, nem szívesen teszi”, то есть: очевидно, неохотно он делал это. Встречаясь в последний раз с Коваленко, Беликов говорит: „быть может, нас слышал кто-нибудь, и, чтобы не перетолковали нашего разговора и чего-нибудь не вышло, я должен буду доложить господину директору содержание нашего разговора... в главных чертах”. Безличное „как бы чего не вышло” переведено на венгерский как „nehogy bajom legyen belőle”, то есть: как бы со мной не случилось беды из-за этого. Наверное, и Коваленко думает, что Беликов беспокоится о себе, но такой перевод исключает возможность толковать слова Беликова так, будто он беспокоится и за Коваленко. Русский же оригинал позволяет такое толкование. Нельзя забывать и о том, что ещё до того как Беликову приходит в голову доложить директору, Коваленко трижды называет его фискалом, хотя, если судить по рассказу Буркина, это ничем не оправдано. Итак, по нашему мнению, точка зрения рассказчика отнюдь не является единственной, адекватной или тождественной точке зрения автора.

оказалась причиной страха Беликова и, в конце концов, его гибели.

1.2.2. *Противоположности: жители города и брат и сестра Коваленко*

Причиной конфликта в рассказе служит резкое отличие Михаила и Вареньки Коваленко от жителей города. В то время как между поведением Беликова и его товарищей, как мы видим, нет существенной разницы, между поведением двух Коваленко и жителей города она есть. Невзирая на обычаи, они делают всё, что делать в городе не принято: кричат, шумят, поют, хохочут.

Глагол *хохотать* регулярно встречается в тексте по соседству со словом *хохол*, как рассказчик называет обоих Коваленко. Такое употребление близких по звучанию слов сближает их и по значению, как если бы брат и сестра не умели вести себя иначе и хохотали по сути своего характера.

Разница между Михаилом Коваленко и жителями города подчёркивается и тем, что время от времени он заговаривает по-украински, то есть они говорят буквально на разных языках.

И по-русски Коваленко выражаются не так, как местные жители, язык их явно отличается от языка циркуляров, в нём много просторечий и переносных значений, это разговорная речь. В предложениях Вареньки, например, модальное *же* встречается одно за другим, что не характерно для языка местных жителей. „Да ты *же*, Михайлик, этого не читал! Я *же* тебе говорю, клянусь, ты не читал *же* этого вовсе!” Или: „Ах *же*, Боже *ж* мой, Минчик! Чего *же* ты сердишься, ведь у нас *же* разговор принципиальный!” (47, *курсив мой*, Л.С.).

Основная и самая заметная разница между жителями города и Коваленко заключается в том, что брат и сестра – люди румяные, полные жизни, стройные, в то время, как весь город ведёт полумёртвый образ жизни. Живость Коваленко контрастирует с циркуляром, в котором запрещается плотская любовь, определяющим настроением и жизнью в городке.

Самым резким контрастом, пожалуй, является контраст между Коваленко и Беликовым. Как антипод румяных людей Беликов, у которого даже фамилия связана со словом *белый*, появляется перед читателем то с бледным, то с зелёным лицом. Безжизненные циркуляры влияют на него больше, чем на всех остальных; только он считает нужным воспринимать их всерьёз.

Явно нельзя найти двух более неподходящих людей, чем Варенька и Беликов. Это подтверждается и на уровне мотивов: Беликов жалуется на то, что „очень уж шумят у нас в классах” (45), а постоянный эпитет Вареньки: „шумная”.⁵

Варенька о том, что ей нравится, говорит: такой вкусный или такая хорошая, „что просто ужас!” (46, 50). Для неё слово *ужас* имеет положительное значение, тогда как для Беликова – наоборот, например: „Я вчера ужаснулся! Когда я увидел вашу сестрицу, то у меня помутилось в глазах. Женщина или девушка на велосипеде – это ужасно!” (51).

Интересно сравнить слова (в основном, глаголы), описывающие звуки двух Коваленко и Беликова. В то время как для Беликова характерны молчание и тихий говор, брат и сестра лишь изредка говорят нормальным голосом, в основном, они говорят громко или просто кричат.

Звуковая характеристика – *бу-бу-бу* Михаила и *ха-ха-ха* Вареньки – непосредственно связана с гибелью Беликова: во время визита Беликова Коваленко „спросит (что-то) басом” (*там же*), а над покотившимся вниз по лестнице Беликовым Варенька смеётся „ха-ха-ха!” (52).

Итак, можно утверждать, что различия между Коваленко и жителями города и являются непосредственной причиной смерти Беликова.

1.2.3. Изменения стиля повествования и их причина

К концу рассказа стиль Буркина явно меняется. На смену чётким предложениям всё чаще являются предложения, построенные более свободно. Например: „Дня через три при-

⁵ В венгерском переводе не повторяется слово, соответствующее русскому „шум”.

шёл ко мне Афанасий и спросил, не надо ли послать за доктором, так-де с барином что-то делается. Я пошёл к Беликову. Он лежал под пологом, укрытый одеялом, и молчал, спросил его, а он только да или нет – и больше ни звука. Он лежит, а возле бродит Афанасий, мрачный, нахмуренный, и вздыхает глубоко, а от него водкой, как из кабака.” (*там же*)⁶.

По ходу рассказа у Буркина меняется не только стиль, но и мнение о некоторых людях, приближаясь как к стилю, так и к мнению Коваленко.

Говоря о первой встрече с Варенькой, он называет её „мармеладом”, а в конце своего рассказа говорит: „хохлушки только плачут или хохочут, среднего настроения у них не бывает” (*там же*). В начале рассказа отрицательное мнение о Вареньке было только у Коваленко.

Отношение Буркина к Беликову тоже меняется: от объективных высказываний до того, что он, в конце концов, рад похоронам Беликова, тогда как Коваленко возненавидел Беликова с первого взгляда.

По прибытии в городок Коваленко изменил жизнь и мышление местных жителей. Поэтому его фамилию можно считать говорящей, так как она связана со словами *коваль*, *ковать*, а, по толкованию Владимира Даля, *ковать* значит „обрабатывать молотом, давать ему (железу) любой вид.” (Даль 1989). И это как раз то, что делает с горожанами Коваленко, „жесткими” средствами он обрабатывает, изменяет их, придаёт им любой (какой ему хочется) вид. Беликов, например, сидит с Варенькой в театре, „точно его из дому *клещами* вытащили” (47). *Клещи* являются инструментом коваля, кузнеца. Когда Михаил сталкивает его с лестницы, Беликов „*гремит* своими калошами” (52). Глагол *греметь* встречается в рассказе в связи с Коваленко, например, он спорит с сестрой, „*гремя* палкой по тротуару” (47), в описании обоих Коваленко мы то и дело сталкиваемся с однокоренными этому глаголу – с корнем *гром/грем* – словами: *громко*, *огромный*, *громадный*.

6 В венгерском переводе не передана разговорность лексики (*такде*, *делается что-то*, *бродит*), грамматическая неполнота оборотов (*он только да или нет – и больше ни звука* или: *от него водкой, как из кабака*), формальное настоящее время (*лежит*, *бродит*, *вздыхает*) процитированного абзаца.

Таким образом, Беликов не возбудитель, а только средство грома, Коваленко гремит Беликовым.

Рассказчик сообщает, что Варенька своими песнями „всех (...) очаровала, всех, даже Беликова” (46). *Чар*, корень глагола *очаровать*, значит „обворожительность, обаяние, колдовство, волшебство” (Фасмер 1986). Итак, обворожив жителей, брат и сестра могут взяться за управление городом, вследствие которого с горожанами происходит многое такое, что раньше было немыслимо.

Передельвая по своему подобию полумёртвую среду, Коваленко игнорируют ценности этой среды, хоть и нежизнеспособные, но всё-таки существующие (например, беликовское почтение к антропосу), и тем самым разрушают их, подобно тому, как чеховская Наташа из *Трёх сестёр*, олицетворяющая „сокрушающую жизненную силу”, выживает к четвёртому акту сестёр – тоже мало жизнеспособных, но представляющих определённые ценности, – из их дома (Almási 1985: 157, 200-201).

Если оценка героев в настоящей работе получилась несколько однобокой, то это потому, что нам хотелось оспорить давно существующие и крепко укоренившиеся мнения, и сделать это в чеховском духе: „Для химиков на земле нет ничего нечистого. Литератор должен быть так же объективен, как химик, он должен отрешиться от житейской субъективности и знать, что навозные кучи в пейзаже играют очень почтенную роль, а злые страсти так же присущи жизни, как и добрые.” (Чехов 1975: II: 12).

2.0. МИФОЛОГИЯ В РАССКАЗЕ

2.1.0. Параллели с греческой мифологией

В первую очередь нам предстоит изучить фамилию *Коваленко*. Является ли она лишь говорящей фамилией, то есть значит только „кузнец”, или, стоя рядом с именем *Афродита*, отсылает нас к мифологии?⁷

⁷ Там, где не указываются другие источники, данные о мифологемах взяты из книги: *Мифы народов мира* 1980-82.

Известно, что почти во всех мифах есть бог-коваль. У древних греков это Гефест, муж Афродиты. Его атрибуты, как атрибуты бога-ковалья вообще, в рассказе Чехова характерны в первую очередь (хотя и не исключительно) для Михаила Коваленко. Правда, тут он не муж, а брат „Афродиты”.

Рассматривая, каким чертам бога-ковалья соответствуют черты Коваленко, следует упомянуть случаи, когда соответствие проявляется не на сюжетном, а на языковом уровне.

2.1.1. Коваленко и Бог-коваль

Если Гефест – бог, то Михаил (имя Коваленко) – „подобный богу”.⁸ Значит, не только фамилия, но и имя Коваленко соотносит его с богом-ковалём.

Живости, истощности Коваленко соответствует элементарный демонизм, сверхъестественная творческая сила, характерная для бога-ковалья.

Атрибуты бога-ковалья – это огонь, молния, гром. Корень глагола *палить*, что значит „развести огонь, шуровать, печь, стрелять”, нередко встречается в словах, относящихся к Коваленко: *палка* Михаила (47), *перепалка* в доме брата и сестры (*там же*). О частоте слов с корнем *гром/грем* в связи с Коваленко мы уже говорили.

Гефест, как и боги-ковали в других мифах, хромой. Коваленко, хоть он и не хромой, ходит по улице с *палкой*. Многие употреблённые в связи с ним слова отсылают к хромоте, например: *манкировать*, которым Беликов характеризует Коваленко, этимологически связано с латинским словом *mancus*, то есть „искалеченный”. Или *верзила*, как называет Коваленко Буркин, кроме значения „сильный”, имеет ещё значение „неумелый, неловкий, неряшливый”. И, наконец, корень фамилии Коваленко *ков* является корнем глагола *ковылять*, то есть „припадать, хромать”.

⁸ От еврейского имени Michael (этимология и значение по: Ladó 1971: 191; Kálmán 1989: 19).

Плести интригу – функция бога-коваль, слово *ковы*, обозначающее „интригу”, является однокоренным со словом *коваль*. Брат и сестра Коваленко в рассказе плетут (куют) невидимую интригу против Беликова. А способность делать вещи невидимыми – это тоже важная функция бога-коваль.

Таким же невидимым образом Михаил и Варенька переделывают местных жителей; это становится ясно только по изменению стиля повествования Буркина. Бог-коваль обучает людей кузнечному делу, то есть делает их себе подобными. Так же суровыми средствами Коваленко пересоздаёт мир по своему подобию.

Михаил – учитель, а Гефест имел общие праздники и общие храмы с Афиной, богиней мудрости, наук (*Мифологический словарь* 1965), и в рассказе Коваленко говорит: „У вас не храм наук, а управа благочиния” (49). По его мнению, науки должны быть храмом для учителей.

„Ковать” песню и брак также является функцией бога-кузнеца. Здесь можно провести параллель с Варенькой Коваленко, на которой хотят женить Беликова и которая постоянно поёт.

Богу-ковалю помогают машины, а Коваленко – велосипед. К этому мы ещё вернёмся.

И Афродита, и Гефест – чужие, заимствованные из Малой Азии боги греческой мифологии, также, как чужие и Коваленко, которые приехали из Малороссии.

И для обоих богов, и для обоих Коваленко характерна молоджавость и то, что они развлекают других шутками и песнями (одни богов, другие учителей).

2.1.2. Варенька и Афродита

Как уже было сказано, в рассказе Вареньку называют (на именинах у директора) новой Афродитой. К тому же и имя Варвара греческого происхождения.

Тому, что на именинах директора Варенька „всех... очаровала, – всех, даже Беликова” (46), соответствует то,

что богиня любви Афродита надевает на людей оковы любви даже против их воли.

„Ужас” Беликова перед Варенькой (о двойном значении этого слова говорилось выше) объясняется, если вспомнить, что двоих сыновей Афродиты от Арея звали Дейм (Страх) и Фоб (Боязнь) и что Афродита, несмотря на свои положительные качества, вызывает в людях страх и ужас.

„Садовая”, „растительная” являются постоянными эпитетами богини в античной литературе. Поэтому не случайно в рассказе встречаются в связи с Варенькой и сад, и растения: она рассказывает Беликову о грушах, дынях и тыквах, растущих у неё на хуторе. Здесь мы имеем дело с профанацией используемой мифологемы. Банальность растений указывает на то, что новая Афродита – богиня ложная.

2.1.3. Боги греческой мифологии среди персонажей рассказа

Указание на мифологию как претекст осуществляется в рассказе благодаря ряду словесных элементов и сюжетных, этимологических и мотивных деталей, идущих в одном направлении. Ни один из приведённых примеров сам по себе не доказал бы, что в данном рассказе миф является претекстом. Михаил Коваленко в сюжетном плане просто учитель, но на языковом уровне одна за другой появляются отсылки к богу-ковалю. И мы не вправе считать эти детали, которыми полон рассказ, случайными, о них нельзя забывать в анализе, нельзя оставить их без толкования.

Обнаружение параллелей с мифологией становится важной частью нашей работы, потому что некоторые реакции Беликова, к тому же самые неожиданные, можно понять только с помощью такого метода анализа. Особенно важно, что Беликов, будучи учителем греческого языка, знаком с древнегреческой культурой и мифологией. В рассказе он, кажется, единственный, кто видит, кто вспоминает этот второй план действительности. Как если бы Коваленко были для него не только простыми украинцами, но и двойниками Афродиты и Гефеста. Это двойное зрение, это мышление, сочетающее повседневное восприятие с культурной

памятью, отличает Беликова от всех остальных героев рассказа.

Если бы Беликов видел перед собой обыкновенных украинцев, было бы непонятно, почему его так ужасает женитьба на Вареньке. (Ясно, что он не хочет жениться, однако, ужас является непонятным.) Но если Беликов, глядя на Вареньку, ассоциирует её с Афродитой, он должен знать, что богиня, согласно своей мифологической роли, казнит смертью тех, кто отвергает её любовь.

Знает он, наверное, и то, что Афродита в своих многочисленных любовных отношениях всегда затмевает мужское начало, а идеал Беликова – антропос – этимологически сводится к *ανδρoς* + *ωτοσ* (мужчина + лицо).

Зрелище двух Коваленко на велосипеде вызывает у Беликова чрезмерный, немотивированный страх. Но страх этот немотивирован только при невнимании к параллелям с мифологией. В связи с мифологией напрашиваются сразу три мотивировки, самой вероятной из которых, возможно, является та, согласно которой Беликова возмущает и ужасает не сам факт езды на велосипеде, а нарушение традиционной первомайской пешеходной прогулки в рощу, то есть нарушение обряда (Сахаров 1989).

Менее всего может показаться мотивированной смерть Беликова, ведь в качестве непосредственно вызывающей её причины в рассказе предлагается *ха-ха-ха* Вареньки: „этим раскатистым, залихватным *ха-ха-ха* завершилось всё: и сватовство, и земное существование Беликова.” (52). Для Беликова этот звуковой ряд может являться атрибутом богини, а встреча с богами, и тем более сопротивление им, как известно, с точки зрения сознания мифического – смертельна.

Показательно, что здесь Чехов воспроизводит звуковую цепь, а не описывает смех Вареньки при помощи глагола, так как из рассказа Буркина мы знаем, что в футляре Беликова осталась всего одна щель: для звуков. Только звуки могут проходить сквозь футляр.

На именинах директора Беликова очаровал голос Вареньки, и он сравнивает звучность малороссийского языка со звучностью древнегреческого. Тем, что похвалой является именно сравнение с греческим, Чехов намекает на мифо-

логический план рассказа, как бы обнаруживая свой творческий метод.

Беликов готов был согласиться на женитьбу по внушению товарищей. Слово *внушение* этимологически содержит словосочетание „внутри ушей”⁹

Итак, особую важность приобретает сравнение слов, описывающих звуки двух Коваленко и Беликова, – за оставленную в футляре щель для звуков Беликов, можно сказать, платит жизнью.

2.1.4. Греческая мифология в рассказе

Пользуясь возможностями интертекстуальной связи с мифами, Чехов, с одной стороны, даёт парапсихологическую мотивировку поступков и реакций своих героев. С другой стороны, он создаёт ситуацию, один из персонажей которой толкует действительность в двух планах. И, наконец, профанацией мифологемы Афродиты, то есть созданием и изображением характерной для эпохи и места лже-Афродиты, он рисует картину окружающего его мира. Варенька оказывается не случайным характером, а единственно возможным воплощением богини любви в данную эпоху и в данном месте. Если существует Афродита „сейчас и здесь”, то она такая, как Варенька.

2.2.0. Параллели со славянской мифологией

Параллели со славянской мифологией гораздо более тематичны; они, в первую очередь, сюжетны, хотя и усилены на языковом уровне.

Конфликт между тремя основными фигурами славянской мифологии, по реконструкции В.В. Иванова и В.Н. Топорова (1973), во многих отношениях подобен конфликту в чеховском рассказе. Более того, совпадают сюжеты. Три

9 Конечно, перевести на иностранный язык текст, сохраняя внутреннюю этимологическую форму каждого слова, – задача невозможная, так что неудивительно, что венгерское слово *unszolás* не содержит морфем слова *внушение* (**вн* + *уши*).

главных бога у древних славян – это Перун, бог молнии, затем противник его Волос, бог богатства, и богиня, однозначного имени которой не сохранилось. В рассказе Чехова им соответствуют три главных героя: Михаил Коваленко, Беликов и Варенька.

2.2.1. Сюжетные соответствия

Враждебность Перуна по отношению к Волосу, по одной из реконструкций, объясняется тем, что Волос умыкнул жену Перуна. Во время преследования Волос постоянно *укрываетя*, то под камнями и под деревьями, то в шкуре людей и животных. Подобно тому, как Перун громом и молнией разрушает каждое дерево, каждый камень, скрывающий Волоса, Коваленко разрушает (*гром-грем*) футляр Беликова.

На похоронах Беликова „была пасмурная, дождливая погода”, а „Варенька... всплакнула” (52), подобно тому, как победу Перуна над Волосом венчает плодородный дождь.

Победа завершается освобождением похищенной Волосом жены Перуна. Разные славянские народы называют её и богинь, перенявших её культ, по-разному, но все они сходятся в том, что основной атрибут богини – это влага, приносящая плодородие. Тут возможна и аналогия с Афродитой.

2.2.2. Отсылки к славянской мифологии на языковом уровне

Рассмотрим слова, описывающие футляр Беликова. Один из элементов футляра *зонтик*. Слово это (от голландского *zondek*) первоначально обозначает „зонтик от солнца”, то есть защиту не от дождя, а от небесного огня, атрибута бога-коваля. Хотя может оно символизировать и сопротивление богу молнии, и средство защиты от дождя.

Во многих элементах футляра встречается *перо*, то ассоциативно, то этимологически, то семантически. Беликов часто укрывается одеялом, которое, по всей вероятности, набито пухом или перьями. Часто встречается *вата*; *фуфайка* Беликова ватная, он носит „тёплое пальто на вате” (43) и „уши закладывал ватой” (*там же*). А слово

вата и семантически, и этимологически связано с *пером*: латинское слово *ansa* значит „птица”, из него вышло французское *oie* – „гусь” с уменьшительным суффиксом *-tte*, перешедшим в другие языки, – в русском получилась *вата* (Преображенский 1959).

Вата и *перо* важны ещё и потому, что густое оперение, густая шерсть и густой волос как в славянской, так и в других мифологиях является символом богатства. Бог богатства в славянской мифологии так и зовётся Волосом. Атрибут его, перо, характерен для Беликова.

Тут миф реализуется и на уровне звуков. Редкое, особенно в начале слова, звукосочетание *фу* встречается и в слове *футляр*, и в слове *фуфайка*. Звуковая близость этих слов указывает на то, что *фуфайка* является определяющим элементом *футляра*.

2.2.3. Славянская мифология в рассказе

Ни один из героев рассказа не осознаёт параллели между своей судьбой и судьбой героев славянской мифологии. Цель Чехова в данном случае иная, нежели при использовании греческих параллелей.

По своим жанровым свойствам мифы служат для того, чтобы объяснить и узаконить настоящее каким-то первоначальным прецедентом. Перефразируя или прямо цитируя мифологию, литература приобретает закономерность, представляет рассказанную историю, вопреки видимости, не как случайную, а как универсальную. Повторение мифического сюжета в литературном произведении возбуждает в читателе чувство закономерности. Если в определённом мифе процесс заканчивается определённым результатом, то и в литературе тот же процесс не случайно ведёт к тому же результату.

Параллели со славянской мифологией в рассказе *Человек в футляре* выполняют эту функцию. А, может быть, сам миф, закодированный в русском языке, определяет именно такое оформление рассказа Чехова.

2.3.0. Мифология в рассказе

В рассказах Чехова не принято искать мифологемы. Возможно, причина этого в том, что Чехов считается писателем-реалистом. Между тем, по мнению специалистов, хотя „реалистическое искусство в XIX в. ориентировалось на демифологизацию культуры (...), тем не менее и она [реалистическая литература, Л.С.] (используя открытую романтизмом возможность некнижного, жизненного отношения к мифологическим символам) не отказывается полностью от мифологизирования как литературного приёма, даже на самом прозаическом материале...

В этой литературе нет традиционных мифологических имён, но уподобленные архаическим ходы фантазии активно выявляют в заново созданной образной структуре простейшие элементы человеческого существования, придавая целому глубину и перспективу.” (*Мифы народов мира* 1980-82).

Следует также учесть, что классическое образование Чехова (он посещал класс греческого и латинского языка) может служить биографическим обоснованием предположения, что в своём творчестве он сознательно прибегал к мифологизации.

Чехов, кодируя мифологические параллели, реализует миф в тексте следующим образом: воспроизводимый повседневный быт лишён рациональности (например, Беликов гибнет, казалось бы, от звуковой цепи), точно так же, как и фантастический мир мифа; таким образом раскрывается нерациональность действительности, считающейся рациональной.

Носителем атрибутов мифа у Чехова оказывается действительность. Миф, распавшись на части (на атрибуты, например), становится частью той реальности, которую представляет предметный мир рассказа. В то же время, нерациональность, мифичность Чехов описывает со сжатостью своего реалистического языка, логического синтаксиса, компенсируя таким образом отсутствующую в предмете описания, в „действительности”, рациональность.

ЛИТЕРАТУРА

- Даль, В.
1989 *Толковый словарь живого великорусского языка в четырёх томах*, М. 1989 (статья: *ковать*).
- Иванов, Вяч.Вс. и Топоров, В.Н.
1973 *Этимологическое исследование семантических ограниченных групп лексики в связи с проблемой реконструкции праславянских текстов*, в: *Славянское языкознание. VII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации*, 1973: 153-169.
- Мифологический словарь*
1965 *Мифологический словарь*, сост.: М.Н. Ботвинник, М.А. Коган, М.Б. Рабинович, Б.П. Селецкий, М. 1965 (статья: *Гефест*).
- Мифы народов мира*
1980-1982 *Мифы народов мира*, ред.: С.А. Токарев, М. 1980-1982: I-II (статьи: *Коваль, Афродита, Гефест, Венера, Вулкан, Литература и мифы*).
- Преображенский, А.Г.
1959 *Этимологический словарь русского языка в двух томах*, М. 1959 (статья: *вата*).
- Русско-венгерский словарь*
1986 *Русско-венгерский словарь*, сост.: Hadrovics, László & Gáldi, László, Budapest 1986.
- Slavica tergestina 2 (1994)*

- Сахаров, И.П. (сост.)
1989 *Сказания русского народа*, М. 1989².
- Фасмер, М.
1986 *Этимологический словарь русского языка*, М. 1986: I-IV.
- Чехов, А.П.
1975 *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Письма в двенадцати томах*, М. 1975: II.
1986 *Полное собрание сочинений и писем в восемнадцати томах*, М. 1986: X: 42-54.
- Almási, M.
1985 *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics? – esszé*, Budapest 1985.
- Kálmán, B.
1989 *A nevek világa*, Debrecen 1989.
- Ladó, J.
1971 *Magyar utónévkönyv*, Budapest 1971.

ABSTRACT

This article sets out to analyse the concept of “case” (*futljar*) in Chekhov’s story *The Man in a Case*. The analysis centres on the bonds between the characters and on the changes in narrative style, starting from the diversification of the narrative levels and stylistic details and from the etymology and homogeneity of the semantic fields of individual words. The second part of the article analyses the intertextual links between Chekhov’s text and the myth. The method of the myth-poetical analysis leads to the identification of a single artistic function at the levels of plot development and language.

БИБЛЕЙСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В РАССКАЗЕ Ф.М.
ДОСТОЕВСКОГО *КРОТКАЯ* В СВЕТЕ ВТОРОГО
ПОСЛАНИЯ К КОРИНФЯНАМ

Тюндэ Сабо

Анализ крупных романов Достоевского уже доказал, что Библия как претекст играет важнейшую роль в произведениях русского писателя (Ковач 1985, Топоров 1973, Тороп 1988, Jackson 1981, 1986). В данной работе мы хотим показать, какие библейские аллюзии и каким образом активизируются в рассказе *Кроткая*, какую особую функцию несёт являющийся постоянным элементом у Достоевского мотив *образ*. Прежде чем приступить к решению задачи, необходимо выяснить – хоть и без подробных описаний – внутреннюю (временную, повествовательную и мотивную) структуру рассказа.

Временная структура произведения состоит из трёх чётко отличающихся друг от друга пластов. Первый из них – время повествования, которое равно времени рассказывания (и чтения) монолога. Второй пласт – это сюжетное время, которое начинается с появления героини и заканчивается её смертью. Третий пласт представляет собой прошлое по сравнению с сюжетным временем, и воспроизводит эпизоды из прежней (досюжетной) жизни героев.

Существование этих трёх пластов предполагает двойное осмысление настоящего. С одной стороны, благодаря сопоставлению времени повествования с сюжетным временем, а с другой – сопоставлению пластов сюжетного и досюжетного времени. Значит, настоящее положение объясняется событиями прошлого, а причину этих событий можно найти в ещё более далёком прошлом.

Сопоставление это, в свою очередь, реализуется тоже на двух уровнях. Один из них – это уровень сознания повествователя-закладчика. Текст создаётся именно с намерением объяснить, *уяснить* настоящее, финальное положение. Герой объясняет свою кассу ссуд и отношение своё к жене через сопоставление прошлого с досюжетными событиями своей жизни. Эти объяснения появляются в виде

определённых, прямо высказанных выводов. С развитием времени повествования и сюжета повествователь-герой всё чаще пытается объяснить смерть жены. Это уже другой пласт двойного осмысления – он ищет причины настоящего положения в прошлом (в сюжетном времени). Схема двойного сознания – сопоставление настоящего (время повествования) с прошлым (сюжетное время) и прошлого с досюжетным прошлым – крестообразна. Под этим разумеется следующее: пока время повествования и сюжета развивается линейно, представляя собой один пласт двойного сознания, сопоставление сюжетного времени с досюжетным исходит из определённых точек этой линии и направляется в глубокое прошлое, в память. А это даёт другой пласт двойного сознания. Следует, конечно, подчеркнуть, что объясняющие выводы героя представляют собой уровень сознания повествователя-героя, а различие временных пластов и их крестообразное расположение относится уже к авторской позиции.

Проводя параллель между досюжетной жизнью героя и судьбой героини, автор со своей позиции, которая возвышается над сознанием героя, даёт более тонкое объяснение настоящего положения. Эта параллель развивается на протяжении повествования, включая в себя все три временных пласта.

Первый элемент этой параллели – исходное положение героев. Оба они были молоды и хотели любить, он своих товарищей в полку, а она его, своего мужа. Сам полк в жизни героя это и тематизация семантического содержания слова *полк*: сторогость, система, – и запрет выхода в жизни жены. Отношение героев друг к другу после свадьбы, а именно растущее молчание, прекращение коммуникации между ними – это и положение героя в полку. Дуэль: с одной стороны – прошлая, неосуществлённая дуэль героя в полку, с другой – реализованный в сюжете поединок жены, представленный эпизодом свидания с Ефимовичем. Непосредственно связан с дуэлью мотив *плана*: в результате дуэли-бунта появляется в плане закладчика отделение, отъединение от людей, которое он реализует в жизни жены, ставя для неё отдельную кровать с ширмами. И последний элемент параллели между досюжетной жизнью закладчика и судьбой его жены – выход из полка героя и момент,

когда выбрасывается из окошка героиня, в обоих случаях наблюдается момент падения: в случае жены – падение конкретное, в случае мужа – моральное. Причина в обоих случаях – отсутствие любви (или неадекватная любовь), в обоих подчёркнута роль случайности. Из вышесказанного видно, что на уровне авторского целого проводится параллель между героем и героиней, в судьбе жены повторяются события досюжетной жизни мужа. Эта параллель подтверждается и на уровне атрибутов, как будет показано ниже.

Сделав описание временной структуры, рассмотрим вкратце систему мотивов рассказа. Будем исходить из центральной мотивной пары *молчать-смотреть*. В сюжете они играют важнейшую роль, а через их связи с другими элементами раскрывается мотивная сеть, анализ которой позволяет приблизиться к поэтическому центру рассказа.

Мотивы *молчать* и *смотреть* тесно связаны между собой и входят в знаковые ряды, составляющие мотивную структуру, всегда вместе. Эти знаковые ряды построены следующим образом. С молчанием в первую очередь связан мотив страха, страх героя становится презренным, смешным из-за прямого высказывания идей. Эта связь подчёркивается и общим корнем слова *презрение* с вариантом мотива *смотреть*: *зрение*. Страх и его вариант, трусость, уже и в досюжетное время представляет собой основной атрибут главного героя – в полку его „присудили как труса”.¹ На протяжении сюжета страх и трусость героя реализуются в мотиве *идеи*, вариантами которого служат *план* и *мечта*. С *мечтой* связано довольство героя настоящим („я был доволен”) и отдаление развязки („отложить наше будущее”). С мотивом *план* семантически связаны *система*, *заслуженное уважение* и *оценка*. Близость фонетического состава (согласные *п*, *л*, *н*) и совместное фигурирование связывают мотив *план* с *пеленой*. Этим он вводится в ряд следующих мотивов: *косвенный намёк*, *таинственная фраза*, *загадка*, *несмотря на* и *холодное молчание*.

Наряду с этим мотивным рядом формируется и другой, противоположный по своей семантике первому. Этот ряд состоит из следующих элементов: *рассказывать*, *лепет*, *проникнутый взгляд* и *смотря на меня*. Во второй главе

1 Все цитаты взяты из: Достоевский 1958: X.

рассказа эти элементы становятся атрибутами любви, и с ними – непосредственно с мотивом *говорить, рассказывать* – связана правда, которая раскрывается только путём коммуникации или разоблачающего монолога.

Через эти два противоположных друг другу ряда вырисовываются две линии трансформации. Первая из них – это трансформация Кроткой от коммуникации до абсолютного молчания, то есть её смерти. Она происходит в сюжетное время. Другая, через которую закладчик доходит от молчания до своего монолога, уже выходит за пределы сюжетного времени.

Трансформация героини сопровождается постоянными контр-мотивами, как, например, *загоревшиеся глаза, вспых, дерзкий вид, улыбка/насмешка, выход из квартиры*, один из центральных эпизодов – *свидание* с Ефимовичем. Эти контр-мотивы указывают на то, что *молчание/умолкание* героини нельзя считать естественной, характерной для неё чертой. Ведь эти элементы связаны не только с ней, они одновременно представляют собой и реализацию страха закладчика во внешнем мире. Значит, они реализуют всё, что закладчик старается устранить из созданного им искусственного мира. Что это за мир, как относится герой к действительности, показывает нам мотив *идеи*.

Связи этого мотива с другими, описанными выше, детализируют отношение закладчика к действительности. С одной стороны – связь с мотивами *пелена, несмотря на, загадка* и т.д. указывает на намеренное скрывание, неадекватное восприятие действительности. Это подтверждается и этимологией слова *закладчик*, так как у глагола *класть* существует омоним со значением *покрывать* (Фасмер 1986). С другой стороны – связь с мотивами *система, оценка* и т.д. реализует старание закладчика сформировать действительность согласно своим представлениям и ценностям, навязать внешнему миру свой внутренний мир. И, наконец, связь *идеи с мечтой* и её вариантами указывает на то, что для закладчика действительность – это будущее, которое никогда не превращается в настоящее.

С *идеи* начинается трансформация закладчика, переход к созданию текста, и завершается она его монологом, произнесённым у тела мёртвой жены. Этот монолог уже устремлён не в будущее, а в прошлое, переосмысление которого

приводит его к адекватному восприятию действительности, к открытию истины, как предсказывалось в предисловии к рассказу.

Трансформацию закладчика можно показать и на другом уровне, для этого потребуется анализ входящих в текст библейских элементов.

Сразу бросаются в глаза два элемента как возможные указатели, отсылающие к Библии. Один из них – это образ Богородицы, а другой – прямая цитата из *Евангелия от Иоанна* и само слово *завет*. Из описанной мотивной структуры и из указаний в введении от автора, в котором подчёркиваются слова *уяснение*, *пояснение* и *правда*, можно заключить, что открытие каким-то образом скрытой, невиденной правды играет центральную роль в произведении. Стоящие рядом в мотивной структуре и близкие по фонетическому составу слова *план* и *пелена* несомненно ведут к *Библии*. В *Евангелии* они фигурируют всего в шести местах, и три из них во *Втором Послании Павла к Коринфянам*. Семантический анализ Послания, особенно его третьей, четвёртой и пятой глав, обосновывает предположение их присутствия в рассказе *Кроткая*.

В анализе используются следующие места *Послания (Новый Завет)*:

- 1.20: Ибо все обетования Божии в нём, да, и в нём аминь, – в славу Божию, чрез нас.
- 1.22: Который и запечатлел нас и дал залог Духа в сердца наши.
- 3.7: Если же служение смертоносным буквам, начертанное на камнях было так славно, что сыны Израилевы не могли смотреть на лице Моисеево по причине славы лица его преходящей.
- 3.8: То не гораздо ли более должно быть славно служение Духа?
- 3.9: Ибо, если служение осуждения славно, то тем паче изобилует славою служение оправдания.
- 3.14: Но умы их ослеплены, ибо то же самое покрывало донныне остаётся неснятым при чтении Ветхого Завета, потому что оно снимается Христом.

- 3.15: Доныне, когда они читают Моисея, покрывало лежит на сердце их.
- 3.16: Но когда обращаются к Господу, тогда это покрывало снимается.
- 3.17: Господь есть Дух, а где Дух Господень, там свобода.
- 3.18: Мы же все открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преобразуемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа.
- 4.3: Если же закрыто благовествование наше, то закрыто для погибающих.
- 4.4: Для неверующих, у которых Бог века сего ослепил умы, чтобы для них не воссиял свет благовествования о славе Христа, который есть образ Бога невидимого.
- 4.6: Потому что Бог, повелевший из тьмы воссиять свету, озарил наши сердца, дабы просветить нас познанием славы Божией в лице Иисуса Христа.
- 5.5: На сие самое и создал нас Бог и дал нам завет Духа.

В этих выдержках противопоставлены друг другу атрибуты веры *Ветхого* и *Нового Заветов* следующим образом:

<i>Ветхий Завет</i>	<i>Новый Завет</i>
1. служение смертоносным буквам, начертанное на камнях	служение Духа/залог Духа
2. служение осуждения	служение оправдания
3. покрывало при чтении Ветхого Завета	покрывало снимается Христом
4. когда читают Моисея, когда покрывало лежит на сердце их	обращаются к Господу, это покрывало снимается
5. благовествование закрыто как для погибающих, для неверующих, у которых Бог ослепил умы, чтобы для них не воссиял свет	мы все открытым лицом в зеркале, взирая на славу Господню, преобразуемся в тот же образ

благовествования о славе
Христа, который есть образ
Бога невидимого

6. Бог, повелевший из тьмы Бог озарил наши сердца
 воссиять свету

В рассказе Достоевского эти элементы реализуются следующим образом. Атрибуты *Ветхого Завета* содержат два из временных пластов. Они появляются в досюжетной жизни героя и в сюжетное время, где они связаны только с закладчиком. Атрибуты *Нового Завета* появляются в сюжетное время как атрибуты Кроткой и, кроме того, реализуются в повествовательном времени.

Полк, в котором служил герой в своей досюжетной жизни, реализует ветхозаветный элемент *служение осуждения*. Слово *осуждение* появляется, когда товарищи его *присудили за трусость*. Элемент *служение* реализуется в слове *офицер*. Первоначальное значение этого заимствованного слова, по свидетельству словаря Фасмера, – *официальное лицо, служащий* (Фасмер 1986).

В сюжетное время элемент *осуждение* появляется в корне слова *ссуда*, во фразе *касса ссуд*. Кроме того, один из залогов – это камея, которая представляет собой *камень с древней, античной резьбой* (Даль 1880-1882). Рядом с камеей – и более нигде в рассказе – появляется фамилия *Мозер*. Связь этих двух элементов вводит в текст ветхозаветный образ, а именно образ Моисея со скрижалями. Ослеплённые *пеленой/покрывалом* ум и сердце в сюжетное время реализуются на нескольких уровнях. С одной стороны, само слово *закладчик* связано с *покрывалом*, как упоминалось в первой части нашей работы. С другой стороны, на уровне мотивов слепота, неадекватное восприятие действительности связаны с закладчиком. На уровне сознания героя библейский текст фигурирует почти прямой цитатой: *Но пелена висела передо мною и слепила мой ум*.

Перечисленные элементы довольно убедительно доказывают, что ветхозаветные атрибуты связаны с закладчиком в его досюжетной и сюжетной жизни.

Новозаветные элементы появляются в сюжетное время. Они связаны с Кроткой, а именно в начальной и последней точке сюжета. Речь идёт о залоге образа и о самоубийстве героини. Залог образа реализует новозаветный элемент *залог Духа*. Это подтверждается, с одной стороны, появляющейся в этом месте цитатой из *Фауста* (фигура Мефистофеля связывает заклад образа с актом продажи души), а с другой – учением православной церкви, которое гласит, что „священный образ есть следствие Боговоплощения, на нём основывается и потому присущ самой сущности христианства, от которого он неотделим” (Успенский 1989).

Смерть Кроткой непосредственно связана с христианством, с жизнью Христа. Кроткая выбрасывается из окна в середине апреля в воскресенье. самого слова *воскресенье* в тексте нет, но из следующего предложения оно вытекает: „А ведь это было всего только несколько дней назад, пять дней, всего только пять дней, в прошлый вторник”. Это предложение вводит в текст время воскресения Христа. То, каким образом можно связать смерть героини с воскресением, объясняется позже.

Но воскресенье в середине апреля – это не только конечная точка сюжета, оно относится и ко времени повествования. В этот день закладчик произносит свой монолог и таким образом получает новозаветный атрибут. Это подтверждается также и его стремлением оправдать себя в своей защитительной речи, а в *Послании апостола Павла* оправдание тоже считается атрибутом *Нового Завета: служение оправдания*. Поскольку в повествовательном времени закладчик получает новозаветные атрибуты, тогда как в сюжетное и досюжетное время с ним были связаны ветхозаветные элементы, можно предположить трансформацию закладчика от ветхозаветного к новозаветному началу, трансформацию, которая реализует элемент *Послания Павла: когда обращаются к Господу, это покрывало снимается*.

Нам кажется, что эта трансформация происходит во второй главе второй части произведения. Уже заглавие этой главы *пелена вдруг упала* отсылает к *Посланию Павла* и на уровне мотивов указывает на то, что в этой главе происходит какой-то переворот. Кроме переворота на мотивном уровне, можно отметить ещё одну трансформацию, которая имеет значение в библейском контексте. Она делится на две

части. В первой части закладчик постепенно получает те атрибуты, которые до сих пор были связаны с Кроткой на сюжетном и мотивном уровнях. Например, вначале Кроткая была безразлична закладчику, а тут она смотрит на него безразличным взглядом. После свадьбы Кроткая была в восторге, много говорила, лепетала, а тут закладчик лепечет, предавшись восторгу. В начале он отвечал строгостью и молчанием на любовь жены, а тут получает в ответ молчание и строгое удивление жены. И, наконец, раньше он хотел, чтобы жена молилась за его страдания, а тут он стоит на коленях и молится перед ней. Передача внешних атрибутов сопровождается интериоризацией определённых атрибутов героини, а именно интериоризацией её голоса и неожиданной песней. Под влиянием песни, которая зазвучит её слабым голосом (слово *голос* сильно подчёркивается, повторяясь шесть раз в трёх предложениях), закладчик, до этого неподвижный (в противоположность постоянно входящей и выходящей Кроткой), вдруг вскакивает с места, выходит из квартиры, доходит до угла и начинает смотреть куда-то. *Выход* и *смотрение* до сих пор были атрибутами только героини (см. контр-мотивы). И появляется ещё один атрибут: *смех*. Когда закладчик возвращается домой, песня Кроткой звучит уже в его душе: „Надтреснутая, бедненькая, порвавшаяся нотка вдруг опять зазвенела в душе моей.”

Значит, наряду с внешними атрибутами закладчик интериоризирует что-то из черт жены, и именно в форме текста или изображения², что играет важнейшую роль в дальнейшем.

После этого он всходит по лестнице (лестница всегда несёт мифологическую функцию – связать разные уровни мира) и, когда входит в комнату, появляется основной атрибут героини: *робость*. Пол комнаты описан как река, что тоже можно интерпретировать как христианский символ. С другой стороны, *пол* переводит нас во вторую часть трансформации, начальная точка которой – это стоящие на полу ноги, а конечная её точка – мольба. В роли транс-

2 Значение слов *графическое изображение музыкального звука* однозначно указывает на тесную связь интериоризации песни с образом (Ожегов 1988).

формирующего элемента выступает слово *целовать*, которое своими разнообразными связями придаёт фразам всё новые значения. Трансформационный ряд построен следующим образом:

1. рухнул к ногам её / свалился ей в ноги
2. я целовал её ноги в упоении и в счастье
3. целовал то место на полу, где стояла её нога
4. я её люблю / дай мне целовать твоё платье, так всю жизнь на тебя молиться
5. хотелось лежать у её ног и целовать землю, на которой стоят её ноги и молиться ей
6. становился на колени, но не целовал её ног... становился молиться Богу

Первый элемент этого ряда интерпретируется ещё в своём конкретном значении, на уровне сюжета, повторение слова *нога* указывает на его важную роль.

Во втором элементе с *ногой* связывается трансформирующее слово *целовать*, которое, однако, всё ещё остаётся конкретным.

В третьем элементе на месте *ноги* появляется отождествлённый с рекой *пол*. Этим слово отдаляется от конкретного значения, вводя в процесс трансформации семантику христианства.

В четвёртом элементе появляется слово *любовь*, а целование платья указывает на образ Богородицы: акт целования связан с иконой.

Выражение *молиться на тебя* в первом значении *очень любить* связано с сюжетом, тогда как в значении *боготворить* оно указывает уже на следующий элемент трансформации.

Тут на месте *пола* уже *земля*, которая мифологически связана с материнством и Богородицею. Таким образом, речь идёт уже не о иконе, а о прообразе иконы. На это указывает и изменение в управлении глагола *молиться на кого – молиться кому*. В последнем шаге трансформации закладчик стоит на коленях и молится, но не Богородице, а Богу.

Значит, *падение пелены* сопровождается обращением к Богу, а это точно совпадает с фразой из *Второго Послания*:

„Но когда обращаются к Господу, тогда это покрывало снимается.” Из описанных атрибутов и трансформаций можно сделать вывод, что в произведении Достоевского точно фигурируют некоторые элементы из *Второго Послания Апостола Павла*. Но во внутреннем мире произведения их функция не является сакральной. Значение их в том, что с их помощью удаётся показать трансформацию сознания закладчика, результатом которого является сам текст (появление текста). Так как описанная трансформация происходит в сюжетное время, нельзя считать её законченной. Это только этап в развитии сознания закладчика на пути к адекватному пониманию действительности и самого себя, которое происходит только в процессе создания текста.

В последней части нашей работы мы попробуем показать внутреннюю связь описанных выше структур, тот центральный поэтический элемент, который связывает все эти структуры и даёт возможность интерпретировать текст как метатекст о себе. По нашему мнению, этим элементом является образ. Критическая литература уже не раз уделяла внимание значению образа в произведениях Достоевского (Ковач 1985; Jackson 1981, 1986; Anderson 1992). Здесь мы стараемся показать, какие поэтические функции несёт образ в рассказе *Кроткая*.

Первое появление образа – это сама героиня рассказа, фигура жены-самоубийцы. На это указывает введение к рассказу и подчёркнутое разделение между компетенцией автора и компетенцией закладчика. Одна из важнейших функций введения заключается, очевидно, в том, чтобы – разъяснив положение предварительно – обратить наше внимание на то, что Кроткая, которая в начале рассказа уже лежит мёртвая, в монологе закладчика присутствует только как образ, как часть его воспоминаний. Так как чтение текста продвигается вперёд линейно, читатель становится свидетелем и даже участником создания образа. Как это происходит, какие поэтические значения приобретает образ, показывают нам внутренние структуры произведения.

Сначала рассмотрим сакральное значение образа. Моральное и эстетическое значение образа, реализованного как икона (в первую очередь, как икона Богородицы), очевидно

в творчестве Достоевского. В рассказе *Кроткая* тоже появляется икона Богородицы, причём в очень важных с точки зрения сюжета местах. Перед тем как войти в мир закладчика, Кроткая закладывает икону Богородицы и, когда окончательно уходит из этого мира, берёт с собой икону. Героиню характеризуют атрибуты Богородицы (молодая девушка как жена мужчины старше её, сопровождающий её свет и белый цвет, её связь с землёй, иконоподобное изображение её стоящей в окне фигуры и т. д.), таким образом проводится параллель между иконой и Кроткой. Из этого видно, что икона имеет какую-то связь и с другим значением образа, реализованным в самом тексте. В чём точно состоит эта связь, объясняется позже.

Оставаясь в пределах сакрального значения образа, но уже отделяясь от значения иконы, раскрывается ещё одно поэтическое значение в рассказе. Трансформация, через которую герой проходит путь от ветхозаветного до новозаветного типа сознания, добавляет к значению образа очень важный элемент. Согласно учению Православной Церкви, одно из важнейших нововведений *Нового Завета* по сравнению с *Ветхим Заветом* – это помещение образа рядом со словом, как равноценного ему и неотделимого от него божественного откровения. Очевидным следствием этого является другой тип сознания, новый образ мышления и осознания мира.

С точки зрения рассказа это важно, так как (а это доказывают описанные трансформации) закладчику нужно было дойти до этого типа мышления, чтобы увидеть истину путём создания текста. Доказательством того, что он дошёл до нового типа сознания, служит сам текст, к концу которого вырисовывается образ героини.

В этом скрывается объяснение и смерти в день воскресения, и порождения текста в тот же самый день. Хотя в физическом смысле – и на сюжетном уровне – Кроткая уничтожается, она воскрешается в тексте закладчика, который сохраняет её образ навеки. (Не надо, конечно, забывать о роли автора в этом сохранении, на другом, онтологическом уровне.)

А сейчас несколько слов об этимологической стороне поэтического значения образа. Согласно словарю Фасмера, слово *образ* имеет родственный корень со словом *разрез*

(*резать*). Это соответствует первоначальному значению его греческого варианта (*eidos*), который обозначал *обрезанную картину*. В произведении Достоевского этим двум родственным по значению словам (*образ* и *идея*) придаётся противоположное поэтическое значение.

Как вытекает из описания (во второй главе) мотивной структуры, *идея* обозначает покрытие, искажение, неадекватное восприятие действительности, которое реализуется в движении изнутри наружу.³ Она сопровождается молчанием (отсутствием текста и коммуникации), направлена на будущее и, в конечном счёте, ведёт к смерти.

Образ имеет совершенно противоположное этому поэтическое значение. Он обозначает переосмысление прошлого с помощью вызванных воспоминаний и реализуется в движении, направленном из нескольких внешних точек внутрь (интериоризация песни, собирание мыслей в точку). Он связан также с адекватным восприятием мира, старанием найти истину, что происходит через коммуникацию или создание текста, который воскрешает и сохраняет.

Тут надлежит сказать несколько слов об особом методе репродуцирования и сохранения действительности – об искусстве. Поэтическое значение образа у Достоевского включает в себя и определённое понимание искусства, переводя таким образом произведение в метатекст, в текст о себе, о словесном искусстве. В первую очередь, на это указывает введение рассказа, в котором Достоевский подчёркивает различие между авторской компетенцией и компетенцией повествователя, выделяя свою роль в оформлении текста: „...вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня.”

В монологе закладчика мы находим два художественных произведения, связанных с образом. Одно из них – икона,

3 Следует уделить внимание глаголам с приставкой *вы*, среди которых особое место занимает глагол *выходить/выйти*. Глагол употреблён в трёх разных значениях, первое – конкретно-пространственное, второе – *происходит/получается*, а третье – *показывается*. Все элементы (стыд, трусость, бунт), связанные с этими тремя значениями глагола, обозначают действительность, которую закладчик не впускает в свой мир, которой он боится. Значит, движение изнутри наружу связано с мотивом *идея* (Бегби 1987).

которая выполняет не только сакральную функцию, но и представляет собой произведение искусства. Таким образом, можно провести параллель между иконой и рассказом, который тоже является не только монологом закладчика, но и произведением Достоевского.

Другое произведение, параллельное рассказу, – это песня Кроткой. В первой части нашей работы мы показали параллель между двумя героями. Точно так же можно считать параллельной вербальному тексту закладчика и песню Кроткой. Оба звучат в одном и том же месте, в одних и тех же условиях: в одной из комнат закладчика, у стола поёт/говорит одинокий несчастный человек. Функция песни в тексте: проникая в душу закладчика, она (нотка) вызывает в ней процесс сознания, переосмысления, так что закладчик от своей идеи доходит до мышления в образах, до открытия истины.

Параллель между песней и вербальным текстом показывает, что функция повествования всё та же. Проникая в сознание читателя, текст рассказа (как общий образ Кроткой и создателя её образа) кладёт начало процессу осознания, переосмысления и сохранения, конечно, уже на другом, онтологическом уровне.

Итак, можно сделать вывод, что *образ* – это не только центральный поэтический элемент внутренней структуры рассказа *Кроткая*, но вместе с тем и компонент её надструктуры, при помощи которого Достоевский говорит о своём искусстве повествования, о генезисе и функции художественного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

Бегби, Л.
1987

Введение в Кроткую: Писатель/читатель/объект, „Studia Russica”, Budapest 1987: XI.

- Даль, В.
1880-1882 *Толковый словарь живого великорусского языка*, СПб.-М. 1880-1882: I-IV.
- Достоевский, Ф.М.
1958 *Собрание сочинений в десяти томах*, М. 1958: X.
- Ковач, А.
1985 *Роман Достоевского – Опыт поэтики жанра*, Budapest 1985.
- Новый Завет* *Новый Завет*, Библейские общества, Russian N.T., Wien.
- Ожегов, С.И.
1988 *Словарь русского языка*, М. 1988.
- Топоров, В.
1973 *Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления*, в: *Проблемы поэтики и истории литературы*, Саранск 1973.
- Тороп, П.
1988 *Перевоплощение персонажей в романе Преступление и наказание*, „Учёные записки Тартуского гос. университета”, Труды по знаковым системам, Тарту 1988: XXII.
- Успенский, Л.А.
1989 *Богословские иконы православной церкви*, Московский Патриархат 1989.
- Фасмер, М.
1986 *Этимологический словарь русского языка*, М. 1986: I-IV.

- Anderson, R.B.
1992 *Dostoevsky and Some Questions of Art*, в: *VIII International Dostoevsky Simposium*, Oslo 1992.
- Jackson, R.L.
1981 *The Temptation and the Transaction: A Gentle Creature*, в: Jackson, R.L., *The art of Dostoevsky*, 1981.
- 1986 *Two kinds of beauty*, в: Jackson, R.L., *Dostoevsky's Quest for Form. A Study of His Philosophy of Art*, New Haven 1986.

ABSTRACT

This article attempts to reveal what – as yet unpublished – biblical elements are activated in *A gentle Creature* by Dostoevsky and what part the *obraz* has in the same. The chief motive for writing the article is the observation that biblical elements and the *obraz* play a central role in Dostoevsky's novels.

The first part of the article gives a brief description of the internal (time, narrative and motivational) structure of this work. My aim makes it inevitable to go through this because the three time-levels, the narrator and the text as a whole, the "idea", and the pair of motives of "not speaking/seeing" as starting points of a whole network are what the biblical elements form part of. The second part of the article examines these elements. It is claimed that the biblical allusions of the short story refer to Paul's second letter to the Corinthians, and an analysis is made of how each of these elements form part of and work in the short story. The last part of the article investigates the part the *obraz* plays in the short story taking the different meanings (religious, etymological etc.) of the word *obraz* as a starting point. It is claimed that the function of the *obraz* is to hold together the aforementioned systems including the biblical context, and to transform the text into a metatext talking about itself.

О СМЫСЛЕ ПРЕДМЕТНОСТИ У АННЫ АХМАТОВОЙ (АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ *ВЕЧЕРОМ*)

Анна Меньхерт

Предметность, код, символы

1. Предметность у Ахматовой

Основной характерной чертой ранней лирики Анны Ахматовой, по мнению многих исследователей, является предметность (Виноградов 1976; Жирмунский 1973, 1977; Эйхенбаум 1969; Смирнов 1971).

Предметность представляет собой такое поэтическое явление, в рамках которого эмоции и мысли лирического субъекта выражаются опосредованным путём при помощи предметов внешнего мира. (Выбор предметов детерминируется данной стихотворной ситуацией.) В стихотворении предметы подвергаются семантизации и, наряду со своим первичным значением, приобретают и другое, вторичное значение, характеризующее данную лирическую ситуацию. Иначе говоря, предметы внешнего мира становятся носителями информации об эмоциональном состоянии лирического субъекта.

2. Код Ахматовой¹

Несмотря на то, что каждое стихотворение Ахматовой представляет собой замкнутое целое, из них всё же создаются циклы, а это значит, что существует некая смысловая основа, благодаря которой стихотворения могут быть объединены. Эта основа позволяет нам говорить о коде лирики Ахматовой.

Доказательством обоснованности употребления понятия „код” может служить тот факт, что при чтении стихотво-

¹ Понятие „код” используется в работах Е. Фарыно (1974) и Ю. Щеглова (1982). В данном случае „код” это „поэтическая система” (Фарыно 1991: 44).

рений Ахматовой читатель должен проявить повышенную ассоциативную активность (Хан 1975, 1976). (Естественно, чем больше стихотворений мы читаем, тем лучше понимаем код.)

Реконструируя этот код, нам придётся рассмотреть два вопроса: с одной стороны, из каких элементов он складывается как система, и с другой – что оправдывает именно такую систему и с точки зрения художественного сознания, организующего семантику стихотворения, и с точки зрения картины мира, моделируемой этим сознанием.

3. Предметные символы

Описывая код Ахматовой на основе первого аспекта, на уровне стихотворного текста, нетрудно установить, что он является системой повторений семантических и мотивных единиц – предметных символов (Хан 1976: 36), – то есть суммированием в стихотворениях и циклах вторичных значений слов и выражений. Эти единицы были сгруппированы во многих работах специальной литературы.

По мнению Е. Фарыно, „ахматовский код принципиально поляризован” (Фарыно 1974: 99-100). Отдельные единицы, мотивы и элементы предметного мира на семантическом уровне имеют либо положительное, либо отрицательное значение и относятся к категориям „текст” или „не-текст”. Реконструкцию этого кода затрудняет тот факт, что в промежуточные моменты, когда лирический субъект находится в напряжённом состоянии, полнота изображённого мира нарушается, а большинство ахматовских стихотворений связано именно с этими промежуточными состояниями.

И. Смирнов (Смирнов 1971: 285) вслед за В. Виноградовым (Виноградов 1976) различает три типа предметных символов в стихотворениях Ахматовой. Основой типологии служит „авторская оценка”. Соответственно с этим в стихотворениях встречаются предметные символы:

1. положительного или отрицательного значения (например, *солнце*);

2. „внутренне-антонимичные символы”, которые обладают такой ценностной окраской, которая совмещает в себе противоположные значения (например, *ворота*);
3. „парные символы”, которые в зависимости от данного случая имеют то положительное, то отрицательное значение (например, *вода*).

Семантические единицы, встречающиеся в стихотворениях, могут быть сгруппированы и следующим образом.

К первой группе относятся те слова и выражения, то есть те названные ими предметы и явления внешнего мира, значение которых в обыкновенном употреблении нейтрально. Они приобретают своё особое значение и особую ценностную окраску в лирической ситуации или в совокупности лирических ситуаций. Сюда относятся, например: лестница, перчатки, ворота, порог. Лестница, например, служит для выражения встречи и прощания или для выражения начала или конца любви (Смирнов 1971: 281).

Во вторую группу входят те семантические единицы, которые обладают традиционно положительным или отрицательным значением. Такими являются различные цвета, другие атрибуты и определения, свет, темнота и т. п. (Смирнов 1971, Фарыно 1974).

Ахматова часто пользуется традиционным значением таких мотивов. Например, солнце и его атрибут, золото или золотой цвет, имеет положительное значение и часто сопровождает появление „его” – то есть появление мужского персонажа в стихотворении.² Темнота обладает отрицательным значением, жёлтый цвет имеет похожую ценностную оценку: обозначает черноту, темноту, смерть (Фарыно 1974: 7-8, 83-103).

В следующей части с помощью краткого анализа стихотворения *Чернеет дорога приморского сада...* и на основе опытов этого анализа мы проиллюстрируем, как Ахматова использует мотивы в их традиционном значении.

² Смирнов отмечает факт, что параллель между солнцем и героем мужского пола характерна для древнерусской поэзии (Смирнов 1971: 283).

Анализ стихотворения *Чернеет дорога приморского сада...*

Чернеет дорога приморского сада,
 Желты и свежи фонари.
 Я очень спокойная. Только не надо
 Со мною о нём говорить.
 Ты милый и верный, мы будем друзьями...
 Гулять, целоваться, стареть...
 И лёгкие месяцы будут над нами,
 Как снежные звёзды, лететь.
 (1914) (Ахматова 1989)

Атмосфера стихотворения определяется наличием *цветов чёрного и жёлтого*, чёрный цвет – знак темноты, а жёлтый, обозначающий отсутствие естественного цвета, вызывает представления о смерти, гибели, разорении.

Важную роль в создании настроения стихотворения играет и предметный символ *дорога*, который предвещает промежуточное состояние, ведёт к чему-то новому. В данной лирической ситуации в первых двух стихах подлежащими, то есть грамматическими субъектами предложений, являются „дорога” и „фонари”. При чтении этих строк читатель лишь воображает кого-то на дороге. Таким образом, словами „на дороге”, „в саду” стимулируется ожидание появления лирического субъекта. Но это ожидание не удовлетворяется в последующих стихах, так как „дорога” и героиня не вступают в связь. Единственный намёк на „дорогу” – это инфинитив „гулять” в шестом стихе. Но здесь уже речь идёт о том, что героиня гуляет с кем-то, точнее говоря, они когда-то, наверное, гуляли, а в настоящем это уже невозможно.

Инфинитивы в строке „Гулять, целоваться, стареть...” называют действия, играющие важную роль в эмоциональном развёртывании и сохранении любовной связи. Однако, в данной лирической ситуации эти действия не могут представлять реальной ценности, потому что, глядя на них ретроспективно, с точки зрения настоящего, выясняется, что любовная связь прекратилась. С этим связано использование формы „будем + инфинитив”, где члены

предикативной конструкции находятся в другом стихе, таким образом создаётся возможность опосредованного способа коммуникации. Способ коммуникации, уничтожающий ценности путём буквального утверждения их существования, – иронический.

Итак, временная схема стихотворения сложна, и в центре этой схемы стоит память³, воспоминание о гулянье, о прошлом и сознание того, что возможность гулять „с ним” потеряна для будущего, „их дороги разошлись”. Всё это стимулируется образом дороги, лежащей в настоящем.

Из этого следует, что анализировать стихотворение можно, лишь развязывая его временную структуру, с помощью регрессивной семантизации.⁴

Время стихотворения, с одной стороны, дано моментом настоящего, с другой – прошлого, переоцененного из этого настоящего момента (Хан 1976: 40-44). В то же время, с точки зрения прошлого, регрессивно семантизированной, переоценивается образ будущего в рамках прошлого, ведь „в настоящем реализуется только то, что существовало уже в прошлом как предчувствие” (Хан 1976: 42); итак, процесс иронического уничтожения ценностей состоит из трёх стадий и происходит в рамках единственного мига⁵ в настоящем.

3 В статье *Русская семантическая поэтика...* отмечается, что одной из основных характерных черт поэтики акмеистов (в первую очередь Ахматовой и Мандельштама) является понятие времени, в центре которого стоит память (Левин и др. 1974: 7-8, 47-87).

4 „В поэтике же А. Ахматовой вся ассоциативная активность восприятия израсходована на поиски метафорической связи, на разгадку её природы, чтобы реализовать единственно актуальное значение из множества возможных. Реализация этого единственно актуального значения, заданного темой, происходит при регрессивно-семантическом восприятии текста, продиктованном структурным движением контекста” (Хан 1976: 37).

5 См.: понятие „застывшего мига” у Виноградова (Виноградов 1976: 428). В исследовательской литературе, посвящённой ранней лирике Ахматовой, вслед за статьями В. Жирмунского (Жирмунский 1977) неоднократно отмечался новеллистический характер композиционной структуры стихотворений Ахматовой. Однако, начиная с работы В. Виноградова 1925-ого года, создан ряд работ, в которых подчёркивается мнимый характер этой новеллистичности, и специфика композиционной структуры и временной схемы

После анализа временной схемы стихотворения предстоит вернуться к теме использования Ахматовой традиционных значений мотивов.

Оксюморны Ахматовой

В стихотворении *Чернеет дорога приморского сада...* стих „Желты и свежи фонари” представляет собой предложение, содержащее подлежащее („фонари”) и именное сказуемое, которое состоит из двух равноценных членов: „желты и свежи”. Значение этих двух слов, казалось бы, не противоположно. Однако, после анализа стихотворения, зная особенности кода Ахматовой, мы понимаем, что жёлтый цвет, который связан с темнотой, смертью, представляет собой антоним свежести, значит, из этих двух слов создаётся оксюморон.⁶

Это словосочетание, с одной стороны, является оксюмороном в семантическом смысле, а с другой – может восприниматься как оксюморон в синтаксическом смысле, так как он имеет форму двухчленного словосочетания.

В то же время в поэзии Ахматовой встречаются оксюмороны другого типа, связанные с мотивными и семантическими единицами, которые входят во вторую, прежде названную группу единиц.

Эти семантические единицы, вступив в связь с другой семантической единицей, обладающей противоположным значением, сами превращаются в собственную противоположность, то есть эти элементы, находясь в определённом контексте, сами по себе становятся оксюморонами. Эти

стихотворений Ахматовой описывается как закрепление застывшего мига.

6 Термин „оксюморон” применяется здесь не в обычном его смысле, когда между значениями членов словосочетания существует на первый взгляд явное противоречие. См.: лингво-семантическое определение оксюморона: „лексемы... словосочетания таковы, что в их значения входят элементы, которые соотносятся, как „а” – „не-а”, и занимают одинаковые позиции в семантической структуре лексем” (Павлович 1979: 238). О таких „обычных” оксюморонах в лирике Ахматовой писалось во многих работах (Эйхенбаум 1969, Виноградов 1976, Гинзбург 1964, Фарыно 1974).

мотивные оксюмороны представляют собой средства иронического видения и выражения, средства отрицания посредством утверждения, и, таким образом, содержат в себе момент потери ценности.

Хотя эти выражения и являются на уровне мотивносемантического кода оксюморонами, их оксюморонность не получает подтверждения на уровне синтаксической конструкции стихотворений. Из-за этого противоречия между глубинным семантическим кодом и синтаксическими конструкциями стихотворного текста ещё в большей степени повышается напряжённость в пределах данных лирических ситуаций.

Анализ стихотворения *Вечером*⁷

ВЕЧЕРОМ

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

Он мне сказал: „Я верный друг!“
И моего коснулся платья.
Как не похожи на объятя
Прикосновенья этих рук.

Так гладят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных...
Лишь смех в глазах его спокойных
Под лёгким золотом ресниц.

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
„Благослови же небеса –
Ты первый раз одна с любимым“.
(1913) (Ахматова 1989)

⁷ Стихотворение было напечатано в книге *Чётки* в 1914 г. Детальный анализ смотри у Жирмунского (Жирмунский 1973: 58).

Стихотворение состоит из четырёх строф-четверостиший. В первых трёх строфах кольцевая рифма: аББа. В последней строфе рифма меняется на перекрёстную: аБаБ.

Рифмовка первых трёх строф выражает кольцевую замкнутость, которая представляет собой самую существенную черту смыслового колорита стихотворения, также и на уровне предметных значимостей.

В последней строфе ощущение этой замкнутости перестаёт быть доминирующим всего лишь на один момент, к чему мы ещё вернёмся.

В первой строфе говорится об отношениях лирического субъекта с окружающим его внешним миром. В первых двух стихах через призму видения лирического субъекта даётся образ окружающего мира:

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.

Важнейшим атрибутом этого мира является *темнота*, отсутствие естественного света, на которое намекает название стихотворения: *Вечером*. (Как уже сказано выше, отсутствие света обладает отрицательным значением в лирике Ахматовой.)

В смысле пространства мир символизируется *садом*, который представляет собой микрокосм, искусственно созданный, ограниченный, отгороженный локус, замыкающийся вокруг героини.

Другой важный элемент этого микрокосма – *музыка*, которая в виде предчувствия выражает неопределённую тоску, печаль героини. В этом микрокосме музыка является единственным элементом, способным вступать в связь с лирическим субъектом. (Этот мотив возвращается в последней строфе.)

В следующих двух стихах появляется ключевой предметный символ стихотворения: образ устрицы.

Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

Устрицы несут в себе память о *море*. Функция мотива моря состоит в воспроизведении всех представлений, связанных с его обычными, устойчивыми значениями. Следовательно, он вызывает представления о свободе, о естественном образе жизни, о беспредельности, об органичности, о любви и о сексуальности. (Образ устрицы часто появляется в живописи эпохи рококо, символизируя эротику, женственность.) Вопреки этому, устрицы в своём нынешнем состоянии уже не несут в себе свойств морской стихии. Они способны лишь вспоминать и напоминать о море. Свежесть их искусственная, законсервированная во льду. Они оторваны от своей среды, в них сохранились лишь последние остатки первоначальной формы бытия. Замкнутость устриц двойная: с одной стороны, они замкнуты в себе своей раковиной, с другой – в своём неестественном положении.⁸ Раковиной устрицы защищают себя от внешнего мира; мир же, в свою очередь, который не может быть для них естественной средой, либо консервирует их, либо лишает их раковины, средства обороны.

Параллель между устрицами и героиней стихотворения оказывается безусловной (хотя это сравнение придаёт гротескный оттенок образу героини), так как устрицы в роли предметного символа иллюстрируют судьбу лирического субъекта.

Последние слова каждого стиха первой строфы, „в саду – во льду, горем – морем”, связаны – кроме того, что у них тождественная позиция и функция в рифмовке – и в семантическом смысле. Слова „в саду” и „во льду” называют предметные символы, относящиеся к внешнему миру стихотворения. Подобно тому, как лёд создаёт внешнюю замкнутость устриц, сад замыкается вокруг лирического субъекта. В этом отношении горе является атрибутом героини, а море атрибутом устриц. Оба они определяют внутреннюю сущность определённых ими вещей.

Эти элементы создают кольцевую замкнутость, как на уровне рифмовки, так и на уровне семантики, положение

⁸ Сравни с подобной семантикой замкнутости устриц (хотя и в совсем другом контексте) в стихотворении Маяковского *Hame!*: „Вы смотрите устрицей из раковин вещей.”

устриц иллюстрирует положение героини. Героиня отграничена от мира, замкнута в себе.

Стихи –

Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду

– представляют собой комплексную, неразделимую единицу, значение которой оксюморонно, ведь атрибуты устриц, свежесть и острота запаха моря, сами по себе имеют положительное значение, но в контексте они подвергаются процессу оксюморонизации, то есть процессу потери ценностей.

В этой комплексной семантической единице подчёркивается тот фактор, в рамках которого трагически утрачиваются казавшиеся прежде положительными значение и ценность.

Во второй строфе появляется „он”, в строфе говорится об отношениях героя и героини. Мы видим его только её глазами.

Рифмовка первой строфы повторяется и здесь. Обратив внимание на последние рифмующиеся слова стихов, „друг – рук, платья – объятья”, мы обнаружим ту же самую замкнутую рифмо-семантическую структуру. Однако, в этой строфе происходят определённые семантические изменения. Атрибутом лирического субъекта здесь является *платье*, то есть его внешняя оболочка, а не внутренняя сущность (*горе* в первой строфе). Ведь „он” касается только платья героини –

И моего коснулся платья...

– а не её самой, то есть „он” (по крайней мере, с её точки зрения) не может познать её внутренней сущности.

„Его” атрибуты – *верный друг* и *руки*. Ценность мотива *верный друг*, подобно предыдущим случаям, в контексте уничтожается. Значение *рук* связано со значением *объятья*, так как руки представляют собой средство попытки контакта между героем и героиней.

Как не похожи на объятья
Прикосновенья этих рук...

– говорит героиня, то есть объятие существует не на самом деле, а только в её ассоциациях, об объятие говорится на фигурно-образном, гипотетическом уровне сравнения, в отрицательном смысле. (В структуре этого отрицательного сравнения объятие играет роль сравнительного члена.) Образ объятия продолжает подчёркивать ощущение замкнутости (форма объятия – замыкающийся круг).

Итак, отношения „он – она” отличаются от отношений „лирический субъект – внешний мир стихотворения” тем, что, хотя и мир, и „он” замыкаются⁹ вокруг героини, „он” не касается её внутренней сущности.

В третьей строфе первые два стиха –

Так гладят кошек или птиц
Так на наездниц смотрят стройных...

– состоят из ряда *ассоциаций* в форме сравнений,¹⁰ которые иллюстрируют отношения героя и героини. На самом деле нет объективного описания ситуации, даётся лишь субъективный взгляд героини на отношение к ней героя.

В этом смысле между героем и героиней обнаруживается оппозиция (смотри фонетическое созвучие слов, связанных с понятиями *острота* и *коснуться* – „прикосновенья”, „коснулся”, „остро”, которые

9 Здесь намеренно не говорится „служит причиной замкнутости героини”, так как такие причинно-следственные связи между лирическим субъектом и внешним миром стихотворения не характерны для этих стихов (Смирнов 1972: 212-248).

10 На самом деле это не сравнения в традиционном смысле, ведь в тексте присутствуют лишь образно-фигуративные ряды, то есть сравнительные члены структур. С помощью этого приёма повышается напряжённость, так как читатель должен найти семантическую связь (что „сравнивается” с чем) ассоциативным путём. Этот феномен характерен для поэзии 20-ого века, то есть для „постромантической” поэзии, где поэтические образы и тропы начинают существовать в тексте самостоятельно, когда нет однозначного соответствия между предметным и образно-фигуративным рядами. Интересно было бы рассмотреть изменения этого феномена в поэзии Ахматовой, сравнивая лирику десятых и двадцатых годов.

характеризуют их связь), на её взгляд, он относится к ней, как к некоему внешнему объекту.

Предметными символами на гипотетическом уровне сравнений являются *птица*, *кошка* и *наездница*. Все эти элементы иллюстрируют состояние лирического субъекта. Общее в их значении – мотивы *обладания* и *беззащитности*.

По мнению лирического субъекта, „он” относится к ней, как к своей кошке или птице, которые доставляют ему удовольствие, которых он может погладить, но настоящих взаимоотношений нет, кошка или птица человеку подчинены.

Об отношении человека к наезднице можно сказать то же самое: глядя на наездницу на арене, публика получает удовольствие, но наездница во время своего аттракциона одинока, закрыта в себе. Атрибут наездниц, *стройных*, который в форме постпозитивного определения стоит после определённого им слова (и именно этим подчёркивается его важность), намекает на то, что наездница может быть в милости у аудитории лишь временно, так как её красота, стройность её фигуры – в данном случае единственная её ценность – эфемерна. Синтаксической структурой стиха выражается то, что в отношении мужчины к женщине, по мнению лирического субъекта, для мужчины слишком важной считается красота, а качество аттракциона наездницы – то есть её внутренняя сущность – играют второстепенную роль.¹¹

Мотивом последних двух стихов третьей строфы является „он”:

Лишь смех в глазах его спокойных
Под лёгким золотом ресниц.

Появляется обычный для стихов Ахматовой атрибут мужчины: *золото*, то есть параллелизм между солнцем и мужчиной. Но в этом контексте *золото* как семантическая

¹¹ Эта проблематика часто встречается в произведениях Ахматовой; см., например, стихотворение *В последний раз мы встретились тогда...* (*Чётки* 1914)

Он говорил о лете и о том
Что быть поэтом женщине – нелепость.

единица с положительным значением, вступив в связь с семантическими единицами *спокойный* и *смех*, приобретает оксюморонное значение, теряя тем самым своё положительное значение.

В мире стихотворения, который характеризуется отсутствием света, трагически подчёркивается уничтожение ценности золота, носителя света.

Рифмо-семантическая структура третьей строфы отличается от структуры двух предыдущих. Кольцевая замкнутость присутствует лишь на уровне рифмы, но в семантических связях происходят изменения. В отличие от первых двух строф, в третьей строфе семантически связаны друг с другом слова первых двух и последних двух стихов: „птиц-стройных, спокойных-ресниц”.

В последней строфе –

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
„Благослови же небеса –
Ты первый раз одна с любимым.”

– замкнутая рифмо-семантическая структура полностью изменяется, как на уровне семантики, так и на уровне рифмовки. Рифма перекрёстная: аБаБ.

Возвращается образ *внешнего мира*.¹² В семантическом смысле связаны первые два и последние два стиха. В строфе доминирует описание мира, сама героиня отмечена только словами „ты” и „одна”. „Он” тоже принадлежит к сфере внешнего мира, обозначающее его слово „любимым” через рифмовку связано со словом „дымом”.

12 Таким образом осуществляется структура кольцевой замкнутости и на уровне строф. Первая строфа связана с четвёртой, вторая с третьей в том, что касается семантических и мотивных отношений. Первая и последняя строфы изображают отношения „героиня – он”, а вторая и третья – „героиня – внешний мир”. И в том, и в другом случае речь идёт о кольцевой замкнутости, направленной на героиню. См. приложение 1: рифмо-семантическая структура стихотворения. Центральным образом замкнутости является образ устрицы. Стихотворение нанизано на этот образ, и его структуру можно изобразить графически в виде устрицы, см. приложение 2.

Рифма эта приблизительная. Причина этого может скрываться в том, что лирический субъект в конечном счёте разочаровывается „в нём”, хотя их отношения могли бы быть жизнеспособны.¹³

В вечернем мире стихотворения важным фактом является появление *дыма*. С одной стороны, этим усиливается хаотичность атмосферы, ощущение неопределённости¹⁴, так как в строфе доминантная до сих пор направленность на визуальность, то есть на пластичность изображения ассоциаций, уступает место изображению звуковых стимулов, и это передаётся при помощи дыма, затуманивающего зрение. С другой стороны, предпочтением слову „дым” часто встречающемуся у Ахматовой слову „тьма” подчёркивается неестественность неопределённого, загадочного характера внешнего мира.

Возвращается и другой элемент внешнего мира: *музыка*. В отличие от своего первого появления, здесь она выступает как средство выражения словами артикулированных мыслей. (На его функцию в первой строфе – выражение неопределённой тоски героини – намекает слово „скорбных”).

Теперь точно называются играющие инструменты: скрипки. Голосами скрипок выражается как бы суждение внешнего мира о ситуации. (Музыка является атрибутом внешнего мира.) Итак, лирический итог стихотворения выражается не лирическим субъектом, а опосредованным путём, при помощи скрипок:

„Благослови же небеса –
Ты первый раз одна с любимым.”

Но героиня не воспринимает это суждение как своё собственное. Суждение мира в её восприятии иронически преобразуется, приобретает противоположное значение.

13 Смотри стихотворение Ахматовой *Я улыбаться перестала...*

Одной надеждой меньше стало
Одною песней больше будет.

Мы вспоминаем о неосуществлённых надеждах, когда говорим о потере чего-то; в этом, как и во многих других стихотворениях Ахматовой, основной является тема потери возможности любви.

14 Перед моментом осознания истины.

Героиня сознаёт, что свидания с любимым не получилось, её одиночество не отменяется, она по-прежнему остаётся изолированной в этом мире.

Итак, смысловым итогом лирической ситуации является осознание отсутствия любви. Это часто возвращающийся мотив лирики Ахматовой. Она называет это состояние „любовным молчанием”.¹⁵

Содержание лирического итога регрессивно семантизирует всё стихотворение. (С этим связано уничтожение ценностей, их превращение в оксюмороны на семантическом уровне текста.) В момент лирического познания раскрывается круговая замкнутость рифмо-семантической структуры. Значит, изменения, происшедшие в этом месте композиции стихотворения, указывают на то, что постижение истины означает выход за пределы замкнутого в себе круга.

Но всё это передаётся не в форме линейного повествования. Временное обрамление стихотворения представляет собой один единственный миг¹⁶, охватывающий всего лишь отрезок времени от постижения истины до её вербального выражения.

Постижение истины (то есть лирический итог стихотворения) является не итогом рефлексивного осмысления лирической ситуации, а суммированием разных чувственных впечатлений, физических ощущений (как запах устриц, звуки музыки, темнота, дым, прикосновение рук, „его” слова) и ассоциаций. Совокупность всего этого сублимируется в смысловом итоге.

В этом связан характер предметных символов в стихотворении. Они изображаются очень пластично. Это объясняется тем, что для моментов выявления трагической истины вообще характерна предельная острота восприятия элементов и явлений внешнего мира. Это ощущение передаётся манерой изображения предметных символов.

Однако, несмотря на пластичность изображения, присутствие данных элементов в данной лирической ситуации является как бы результатом случайного выбора. Они

15 В стихотворении *Я улыбаться перестала...* (Хан 1976: 30).

16 Смотри выше о характере временной схемы стихотворения *Чернеет дорога приморского сада...*, а также „застывший миг” у Виноградова (Виноградов 1976: 428).

могли бы быть заменены другими элементами, ведь их собственное значение не играет существенной роли, они излучают только тот круг смысловых оттенков, который предварительно проецируется в них лирическим сознанием.

Это выражается оксюморонным характером значений семантических единиц, при помощи которого передаётся амбивалентность связи собственных и проецируемых лирическим сознанием значений элементов. Причина амбивалентности скрывается в том, что, несмотря на повышенную остроту восприятия явлений мира, лирическое сознание ищет в воспринятых явлениях лишь самооправдания.

Следовательно, ощущением замкнутости на уровне рифмо-семантической структуры и оксюморонностью значения семантических единиц выражается амбивалентный характер связи героини с внешним миром, самозамкнутость и оксюморонность бытия лирического субъекта стихотворения.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова, А.
1989 *Лирика*, М. 1989.
- Виноградов, В.В.
1976 *О поэзии Анны Ахматовой. (Стилистические наброски)*, в: *Избранные труды. Поэтика русской литературы*, М. 1976: 371-459.
- Гинзбург, Л.Я.
1964 *Вечный мир*, в: Гинзбург, Л.Я., *О лирике*, М.-Л. 1964: 330-370.
- Жирмунский, В.М.
1973 *Творчество Анны Ахматовой*, Л. 1973.
1977 *Преодолевшие символизм*, в: Жирмунский, В.М., *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, Л. 1977.

- Левин, Ю., Сегал, Д., Тименчик, Р., Топоров, В. и Цивьян, Т.
1974 *Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма*, "Russian Literature", 1974: VII-VIII: 47-83.
- Павлович, Н.В.
1979 *Семантика оксюморона*, в: *Лингвистика и поэтика*, М. 1979: 238-248.
- Смирнов, И.П.
1971 *К изучению символики Анны Ахматовой. (Раннее творчество)*, в: *Поэтика и стилистика русской литературы*, Л. 1971: 279-287.
1972 *Причинно-следственные структуры поэтических произведений*, в: *Исследования по поэтике и стилистике*, Л. 1972: 212-248.
- Фарыно, Е.
1974 *Код Ахматовой*, "Russian Literature", 1974: VII-VIII: 83-103.
1991 *Введение в литературоведение*, Warszawa 1991.
- Хан, А.
1975-1976 *К проблеме жанрового своеобразия ранней лирики Анны Ахматовой*, I-II, "Acta Universitatis Szegediensis. Dissertationes slavicae", 1975: IX-X: 55-84; 1976: XI: 21-44.
- Щеглов, Ю.К.
1982 *Из наблюдений над поэтическим миром Ахматовой*, "Russian Literature", 1982: XI/1: 49-91.

Эйхенбаум, Б.

1969

Опыт анализа, в: Эйхенбаум, Б., *О поэзии*, Л.
1969: 75-85

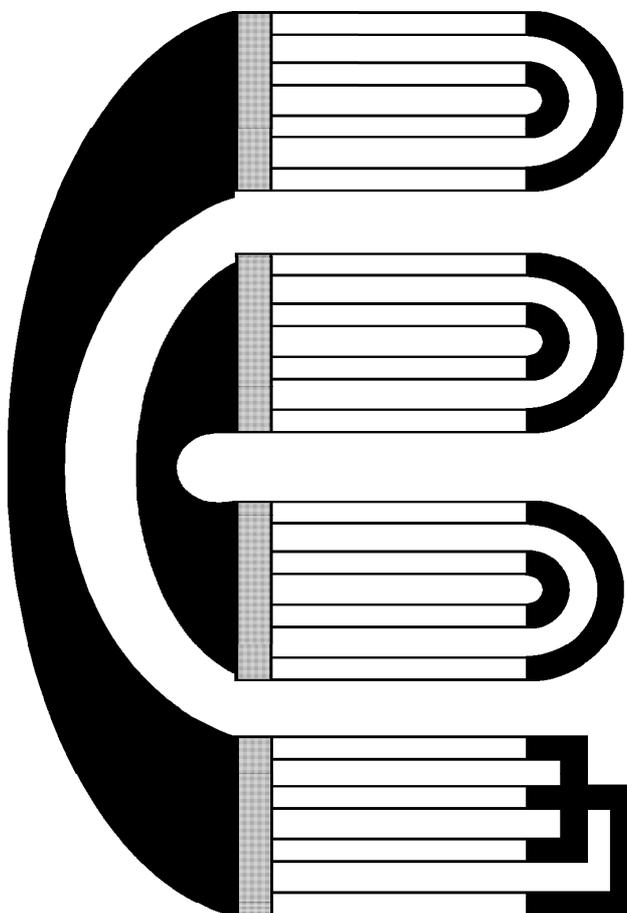
ABSTRACT

The question of objectivity has always been of major interest to researchers, since Akhmatova's poetry is considered as a variation of objective poetry. In the first part of my article I examine this phenomenon on the basis of the short analysis of the poem *Cherneet doroga primorskogo sada...*, in relation to symbols, motifs, oxymorons and the time-structure of the poem. According to the theory of V. Vinogradov, the time structure of Akhmatova's poems consists of only one moment. The purpose of this work is to prove this in connection with the semantic and syntactic structures of the poem *Vecherom*, and to examine the role of semantic oxymorons as the most relevant text-organising elements. The other most important feature of the semantic and rhyme structure of this poem is the tendency to form a closed circle. This tendency and the presence of oxymorons are characteristics of Akhmatova's code at text level. On the other hand, this code is influenced by the poet's artistic outlook on life.

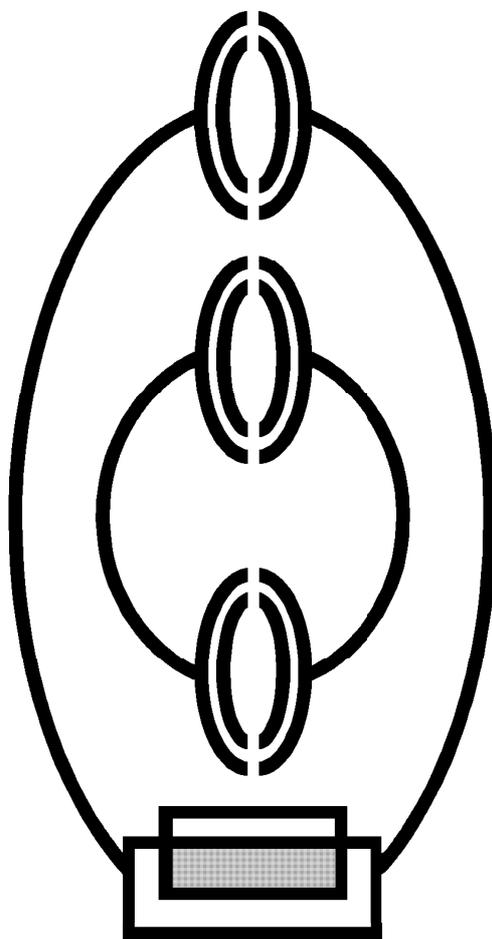
Slavica tergestina 2 (1994)

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Рифмо-семантическая структура
стихотворения *Вечером*



ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

„Устрица” в стихотворении *Вечером*

К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ
ЭПИСТОЛЯРНОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ
В РОССИИ В ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА

Лаура Росси

В последние двадцать лет в ряде работ, посвящённых эволюции русской литературы или творчеству отдельных авторов второй половины XVIII – начала XIX вв., переписка писателей уже не является исключительно источником документальной информации, а выступает как самостоятельный предмет литературоведческого анализа. Письма рассматриваются „as a literary genre” (Todd 1976) или „как явление литературы” (Лазарчук 1972), играющее важную роль в процессе становления „новой” русской прозы (Макогоненко 1980; Бухаркин 1982).

Зачинателем этого направления исследований единогласно признаётся Ю. Тынянов. Примечательно, что этому вопросу он не посвятил ни одной специальной работы, а оставил ряд пронизательных замечаний в статьях *Литературный факт*, *О литературной эволюции*, *Ода как ораторский жанр* и др. Письма играли важную роль в его теории о смене литературных течений как о смене противоположных „конструктивных принципов” и о бытовых, околотитулярных формах как о материале, где, „в эпоху разложения центральных, главенствующих течений” (Тынянов 1977: 262), „новые принципы конструкции” находят „самые податливые, самые лёгкие и нужные явления” (*там же*, 265).

В виде примера Тынянов приводил карамзинскую эпоху, эпоху „разрушения грандиозной лирики”, когда именно „недоговорённость, фрагментарность, намёки, «домашняя»» малая форма письма мотивировали ввод мелочей и стилистических приёмов, противоположных «грандиозным»» приёмам XVIII века”, и поэтому „из бытового документа письмо поднимается в самый центр литературы”, „бывшее документом, становится литературным фактом” (*там же*, 265).

Именно дружеской переписке карамзинской и пушкинской эпох как литературному явлению (переписке К.Н. Батюшкова, А.И. Тургенева, П.А. Вяземского, В.А. Жуковского) по-

священы работы последователей Ю. Тынянова, его ученика Н.Л. Степанова (1926, 1964) а, начиная с 1960-х гг., всё более возраставшего количества учёных. Для нас здесь особенно важны труды Р.М. Лазарчук (1969, 1971, 1972, 1977, 1979). Исследовательница раздвинула хронологические границы рассматриваемого явления, показывая, что письма „вмешались” в литературу уже в 1760-ые, а особенно в 1770-ые и 1780-ые годы (письма А.Т. Болотова, Д.И. Фонвизина, М.Н. Муравьёва, В.В. Ханькова, Н.А. Львова и др.).

Доказательством нового статуса частного письма XVIII столетия в современной науке явилась публикация сборника *Письма русских писателей XVIII в. (Письма 1980)*, порождающего в свою очередь ряд новых работ по данной теме (Бухаркин 1982; Teteni 1983).

Но, несмотря на важные фактические результаты всех этих исследований, нельзя не отметить, что теория литературного факта, как и другие литературоведческие понятия, сформулированные Ю. Тыняновым, „став обиходной”, пройдя через серию толкований, уточнений, пересказов, „в настоящее время утратила ту ясность и свежесть, которые характерны для тыняновского понимания” (Золян 1988: 24), и незаметно приобрела новые черты.

Приведём несколько примеров. Уже в 1926 г. Н.Л. Степанов уделяет внимание не „принципам конструкции”, а языковому аспекту писем, так что „историко-литературный смысл дружеского письма” он видит во „вливании в книжный традиционно-литературный язык элементов интеллигентски кружковой устной речи” (Степанов 1926: 101). В работах Р.М. Лазарчук письмо как литературный факт и литература составляют уже одно целое, континуум, в котором развиваются одни и те же процессы. При этом, по мнению исследовательницы, „письмо нередко «забегало» вперёд литературы. Со свойственной ему непосредственностью и быстротой реакции оно улавливало зреющие конфликты, проблемы века, «схватывало» в жизни новый сентиментальный тип сознания и мироощущения и стихийно отражало их прежде, чем они становились предметом художественного исследования в прозе” (Лазарчук 1972: 4). „Письмо ускоряло процесс становления сентиментализма в русской литературе, было одной из первых глав его” (*там же*, 18).

Как видим, здесь речь идёт прежде всего о принципах восприятия и воспроизведения действительности, о „веяниях”, охватывающих в равной мере эпистолярную и художественную прозу, но при этом жанр письма в рассуждении исследователя утрачивает свою специфику. Нам кажется, что Ю. Тынянов, наоборот, рассматривал письмо как отдельный жанр, со своими специфическими, „исконными” конструктивными принципами, которые в определённые эпохи становятся актуальными для литературного развития, а в другие не играют в нём никакой роли.

В своем предисловии к книге *Письма русских писателей XVIII века* Г.П. Макогоненко не мог обойти теорию о письме как литературном факте, хотя бы для того, чтобы поставить её под сомнение. Опираясь на выводы Р. Лазарчук, учёный указывал на некоторые действительно уязвимые пункты, такие, как неточное определение хронологических границ процесса и явное упрощение литературной сцены конца XVIII века. Его изложение идей Ю. Тынянова, однако, было крайне тенденциозным, искажало и обедняло мысль теоретика формализма, как будто он, в поисках определения „условий, при которых возможно вторжение бытового письма в литературу” (Макогоненко 1980: 26-27), сделал вывод, что „сама возможность превращения письма из бытового документа в литературный факт определена сентиментализмом” (*там же*, 24).

Дело в том, что для советского учёного было важно не столько „иначе, историчнее, объяснить... теоретические основы” этого процесса (*там же*, 26), сколько отстоять первенство „содержания”, притом содержания, отличающегося „широтой освещения социальной действительности, острой публицистичностью, гражданским и сатирическим отношением к описываемым явлениям” (*там же*), над любого типа изошрёнными формальными конструкциями.

Любопытно, однако, что и учёный, исходящий из других положений и вносящий существенные, серьёзные коррективы в тыняновскую теорию, А.Л. Зорин, как будто разделяет прочтение, данное Г. Макогоненко. В своей рецензии на сборник *Писем* он не только подтверждает мнение о литературном характере сумароковских и муравьёвских писем, но, отдав дань заслуженному авторитету Тынянова, возражает ему, подчёркивая, что на самом деле „письма... занимают

важное место почти во всех основных литературах *до зарождения сентиментализма*” (Зорин 1981: 262, *курсив мой*, Л.Р.)¹ и что вообще „едва ли правомерно считать активные взаимоотношения литературы и литературного быта только принадлежностью определенных эпох” (*там же*).

Сами по себе эти замечания совершенно справедливы, и мы будем их учитывать, но от внимания учёного ускользает тот факт, что у Тынянова приведённый случай является лишь *примером*, пожалуй, наиболее наглядным, тех постоянно активных взаимоотношений литературы и литературного быта, о которых и идёт речь в статье *Литературный факт*. Даже если учесть только письмо, то из слов критика никак не следует, что условия, способствующие превращению бытового письма в литературный факт, не могли бы осуществляться в другом историко-литературном контексте².

Кроме того, если пользоваться такими формулами как „превращение бытового письма в литературный факт” или „выход письма в литературу” (Бухаркин 1982: 15), то не следует забывать, что на самом деле Тынянов описывает более сложную ситуацию: „письмо, оставаясь частным, не литературным, было в то же время и именно потому литературным фактом огромного значения. Этот литературный факт выделил канонизированный жанр... литературной переписки», но и в своей чистой форме он оставался литературным фактом” (Тынянов 1977: 266).

Но здесь нас не интересует природа письма как такового, а та *общая картина развития русской прозы конца XVIII в.*,

1 „Не случайно именно писатели-классицисты, как английские, так и французские, широко печатали свою частную переписку” (Зорин 1981: 262).

2 Не случайно М. Бахтин, восприняв, кажется, указание Ю. Тынянова, применил его схему к древнеримской эпохе. В статье *Античная биография и автобиография*, из серии *Формы времени и хронотопа в романе* (1937-1938), он истолковал возникновение жанра дружеского письма, и в частности писем Цицерона к Аттику, как реакцию нового самосознания „приватного” человека на „омертвевшие” „публично-риторические формы” (Бахтин 1975: 293).

которая вырисовывается в результате анализа советских работ, посвященных нашей теме.

Как отметил В. Тодд, письмо в них уподобляется лаборатории, где писатель проводит свои стилистические и жанровые эксперименты (Todd 1976: 14)³. Так, Р. Лазарчук называет письмо „школой стиля” и „художественной лабораторией” (Лазарчук 1972: 12), подчёркивая, что „в конце XVIII в. письмо стало своеобразной лабораторией жанров: эпистолярного романа и очерка, театральной рецензии и послания” (*там же*, 14). П. Бухаркин также считает, что „приёмы, выработанные в переписке, использовались многими писателями в работе над архитектурой литературных произведений” (Бухаркин 1982: 12), подчёркивая важную „роль писем... в стилистических поисках писателей второй половины XVIII столетия” (*там же*, 13) и утверждая, что и „с точки зрения исторической поэтики, письма оказываются у истоков тенденции, приведшей к прозе конца столетия” (*там же*, 14). Подобные утверждения можно найти и у М. Тетени (Teteni 1983: 229) и Н. Букс (Bukhs 1985: 361).

Таким образом, развитие русской литературы конца XVIII в. ставится в почти полную зависимость от развития письма, или, другими словами, в развитии литературы выделяются два этапа: накопление опыта и творческие искания в процессе работы над частной перепиской и применение результатов к художественным произведениям; при этом решительная роль отводится первому.

Такой подход ряда серьёзных и вовсе не периферийных современных исследований имеет исключительно важное значение для разработки „образа” русской словесности этой переломной эпохи. О „последствиях” теории Тынянова писала М. Ди Сальво. Она отметила тот факт, что учёный, объясняя возникновение сентиментализма в России исключительно имманентным развитием русской литературы, тем самым разоблачает миф о том, что „вся русская словес-

3 Американский учёный же считает, что „like many analogies this one is as misleading as it is helpful”, так как „though letters can playfully explore the possibilities of a language, during the Neoclassical period of Russian literature their playfulness was more *an end in itself* than a means of developing something outside themselves” (Todd 1976: 14, *курсив мой* – Л.Р.).

ность XVIII века является плодом влияния иностранных литератур, сначала французской, затем немецкой и английской” (Di Salvo 1973: XXVI).

Именно эти черты сделали схему развития русской словесности, очерченную Тыняновым, привлекательной и для учёных, очень далеких от формализма. В 1920-е гг. Утверждение самобытности русской литературы XVIII века имело, несомненно, передовое значение и являлось необходимой предпосылкой для понимания крупнейших явлений последующего столетия. Притом критик не отвергал влияния иностранных литератур на русскую, а рассматривал его лишь как „аспект общей проблемы поисков формы новой функциональности” (*там же*), который впоследствии стали недоучитывать или попросту обходить молчанием. В настоящее время, когда „самостоятельность и оригинальность русского литературного процесса” не вызывают сомнений, более плодотворным представляется подход, позволяющий осмыслить важность и этого существенного фактора его развития (Рак 1990: 4-5).

Другой аспект, способствующий, как нам кажется, успеху этой теории в России в 1960-е годы и далее, состоял в утверждении неразрывной связи литературы с бытовой действительностью, с той „жизнью”, фрагментом которой и являются письма. Это оправдывало и узаконивало обращение к до сих пор „запретным” жанрам и писателям в эпоху, когда ещё обязательным было провозглашение „реализма”⁴.

Правда, уже в 1969, а затем и в 1972 г., Р. Лазарчук замечает, что „исследователей интересуют лишь автореминисценции из писем в литературе; другая сторона [процесса – Л.Р.] (из литературы в письма) игнорируется” (Лазарчук 1972: 12), и в семейной переписке Муравьёва и Капниста автор подчёркивала и моменты „«присвоения»» «чужих»»страстей и языка романа” (Лазарчук 1979: 89). На

4 Ср. ещё у П. Бухаркина: „близость «эпистолярного» и «художественного» миров писателей 1760-1770-х гг. свидетельствуют о важных изменениях, произошедших в отношении искусства к жизни. (...) Литература и литературный быт обнаруживали тенденцию к слиянию. Отсюда тянутся нити к романтизму, с его стремлением подчинить жизнь искусству (жизнетворчество), и к реализму, старающемуся в адекватных формах воссоздать объективную жизнь” (Бухаркин 1982: 15).

наш взгляд, замечание, что письма мыслятся их авторами как литературные тексты (Лазарчук 1972: 8; см. и Кулакова 1939: 41, Макогоненко 1980: 34) и что в этом статусе они подвергаются влиянию литературы, могло бы натолкнуть на мысль, что и художественные произведения своим главным ориентиром должны иметь литературу, а не переписку, однако в последующих исследованиях основная схема осталась и остаётся непоколебимой.

Если изучение писем „как литературного факта” остаётся бесспорным завоеванием современной науки, встаёт вопрос, правомерно ли истолкование литературы последней четверти XVIII в. лишь как продолжения переписки, как запоздалого внешнего проявления тех процессов, которые уже имели место в письмах.

Мы постараемся наметить ответ на него не в теоретическом плане, а на основе анализа некоторых особенностей литературного и эпистолярного творчества писателя, находящегося в центре большинства перечисленных работ и более других, казалось бы, дающего повод для такого рода выводов, Михаила Никитича Муравьёва (1757-1807). Наша задача – проверить, на самом ли деле, а если да, то в какой мере, „приёмы” и „принципы конструкции”, применённые писателем в своих художественных произведениях, восходят к его семейной и дружеской переписке. Объективная, но неосознанная польза, которую мы все извлекаем из частого упражнения в любого типа писании (ср.: Макогоненко 1980: 16), естественно, будет только подразумеваться.

Если в современных исследованиях, посвящённых данной теме, Н. Карамзин потерял „звание” зачинателя процесса превращения письма в литературный факт и стал представителем момента „кризиса”, когда „частное письмо... перестаёт быть «исходной ступенью», «начальным моментом» творчества: переписка Карамзина почти не даёт больших, значительных выходов в его поэзию и прозу” (Лазарчук 1972: 11), то Михаил Муравьёв играет в них важнейшую роль. По мнению исследователя, „переписка Муравьёва – один из тех случаев, когда эти процессы предельно обнажены, когда связь письма и литературы проступает в формах чётких и ясных, выражается внешне – в обилии повто-

ряющихся «единиц» (поэтических формул, образов, фраз)” (*там же*, 12).

Неизданные письма и „творческие дневники” составляют значительную (в количественном и эстетическом отношении) часть творческого наследия Муравьёва; впрочем, и большинство художественных произведений, лирических стихотворений и воспитательной прозы было опубликовано после смерти писателя, в начале XIX века, под редакцией Карамзина, Жуковского и Батюшкова (Муравьёв 1810, 1815, 1819-20) или уже в наше время, благодаря усилиям Л. Кулаковой, И. Фоменко, Л. Алехиной (Муравьёв 1967; Фоменко 1981; Алехина 1990). Это обусловлено своеобразием творческой судьбы автора.

Муравьёв вступил на литературную арену в начале 1770-ых гг. как поэт-классицист, ученик В.И. Майкова и М.М. Хераскова, выпуская за свой счёт серию маленьких сборников и брошюр. Но уже во второй половине 1770-ых гг. он перестал довольствоваться следованием учителям и начал фазу интенсивного „экспериментаторства”, испытывая свои силы в самых разнообразных жанрах, от философских размышлений (Муравьёв 1970) до „лёгких стихотворений”, от дружеских посланий до баллад в народном духе, от комических опер до сентиментальных комедий или повестей. Преобладающее большинство этих „опытов” осталось неизданным. С 1780-ых гг. писатель стал выступать в печати все реже и реже, а после вступления на службу при дворе, в качестве „кавалера” в. к. Константина и преподавателя внуков Екатерины II (1785-1787), он печатал почти исключительно свои педагогические работы, предназначенные для закрытого пользования двора.

С другой стороны, такой человек, как бы отказывающий себе в любой форме диалога с публикой, тщательно собирал и бережно хранил для потомков огромную массу рабочих тетрадей, творческих дневников и писем, писавшихся при всякой разлуке на протяжении всей жизни любимым отцу и сестре Федосье, затем ей и мужу, Сергею Луину, и, наконец, молодой жене Екатерине Фёдоровне. Исключая деловую переписку, можно перечислить двадцать основных циклов муравьёвских частных писем от 1776-1781, 1787,

1788-1793, 1795, 1797 гг.⁵, из которых опубликована только серия писем с мая 1777 по март 1778 г. (Муравьев 1980).

В последнее время внимание исследователей привлекают, с одной стороны, такие произведения, как своеобразные *Дщицы для записывания* (Муравьев 1970; см.: Teteni 1979; Фоменко 1981; Bukhs 1985), малоизвестные или неизданные *Утренняя прогулка* и разные „путешествия” (Drage 1978: 139; Фоменко 1981) или давно популярные *Эмилиевы Письма* и *Обитатель Предместия. Периодические листы*⁶ (Муравьев 1979, 1987; см.: Орлов 1977; Drage 1978: 197-202; Bukhs 1985), а с другой – соотнесённые с ними „дневники” (Фоменко 1981, 1984) и письма (Teteni 1983; Фоменко 1984: 66-68; Bukhs 1985).

Уже в 1939 г. Л. Кулакова наметила основные черты интерпретации их соотнесённости. Цитируя слова Муравьева, написанные на обороте письма его лучшего друга, писателя В.В. Ханыкова, в которых звучит „осознание переписки как своеобразного романа” (Кулакова 1939: 41)⁷, она показала установку на „литературность” его частной переписки⁸,

5 Почти все они объединены в тетради. Большинство из них хранится в Отделе Письменных Источников Гос. Исторического Музея (ОПИ ГИМ), в Рукописном Отделе Института Русской Литературы (РО ИРЛИ) и в Государственном Архиве Российской Федерации (ГАРФ).

6 Общеизвестный текст *Эмилиевых Писем* (Муравьев 1815: 59-195; 1819-20: 125-251) является на самом деле посмертной компиляцией двух отдельных произведений, *Эмилиевых Писем* (Муравьев 1790 а) и *Берновских Писем* (1793). В последнее входили четырнадцать писем, посвящённых литературной тематике (ср.: Rossi 1994). Вместе с „периодическим изданием” *Обитатель предместия* (Муравьев 1790 б) два миниатюрных эпистолярных романа составляли настоящую трилогию воспитательных повествований для молодых князей.

7 Запись читается на обороте письма от 28 февраля 1779 г. и относится к 1780-81 гг. Приведём её целиком: „Переписка друзей не в одно только время продолжения её полезна. Это история сердец, чувствований, заблуждений. Роман, в котором мы сами были действующими лицами” (ОПИ ГИМ, Ф. 445, ед. хр. 232, л. 12 об.). В самих письмах Муравьев часто уподобляет переписку роману или повести.

8 „Литературность” писем Муравьева, однако, в основном расценивается отрицательно, как „неискренность” или „театральность” (ср.: „Муравьев... рассматривает свое чувство, дробит его, под-

утверждая, что, действительно, в письмах к сестре и отцу 1777-1779 гг. „вырабатывается Муравьев писатель. Это ещё не совершенные, но уже литературные произведения; это – школа. Если это ещё не роман, то подготовительные материалы во всяком случае: в них есть герой, есть тема” (*там же*, 40). Больше всего здесь нас интересует мысль о том, что „оттенок нравоучения, теоретические рассуждения, литературные высказывания, умеренно восторженный тон и, наконец, фразеология переписки переходят в поздние произведения Муравьева – *Обитатель Предместия*, *Эмишевы Письма* и даже в начале *Писем к молодому человеку*” (Кулакова 1947: 461).

Несмотря на внешнюю близость, в своих положениях Р. Лазарчук несколько расходится со своей предшественницей. Она определяет муравьевскую переписку как настоящий „психологический роман” и явно предпочитает её как работам известных современников, так и литературной продукции самого писателя (см. ниже). Исследовательница пишет: „письма Муравьева стали первым «романом» о герое своего времени (1770-1780-ых годов), герое чувствительном, интеллектуальном, рвущемся к добродетели и просвещению, типе определённой культуры, более сложном и разностороннем, чем первые портреты его в прозе (Н.Ф. Эмин, *Роза. Полусправедливая повесть*, 1786)” (Лазарчук 1972: 8).

Развивая указания Ю. Тынянова и Н. Степанова⁹, исследовательница затем утверждает, что „письмо ускорило процесс распада старой классицистической эпистолы и приблизило рождение дружеского послания” (*там же*, 14), и у ис-

вергает анализу, может быть, *черезчур сильному для настоящей искренности*. Есть места, где кажется, что автор любит себя... и, несмотря на всю интимность, (...) рассчитывает на постороннего читателя” (Кулакова 1939: 40, *курсив мой*, Л.Р.); „обычно вслед за таким подъёмом снижение тона, как будто Муравьев сам чувствует его театральность”; „ирония говорит о том, что Муравьев сознавал зависимость своей переписки от литературы и порой стремился преодолеть её” (*там же*, 41).

9 Ср.: „Весьма вероятно, что дружеское послание вырастает из тех же тенденций, что и стиховые вставки, и так же, как и они, питается элементами домашней семантики и устной речи” (Степанов 1926: 90).

токов процесса видит творчество именно Михаила Никитича: „Муравьёв превратил своё частное письмо в явление литературы; он же создал и первые образцы дружеского послания в России” (*там же*).

Кроме „основных конструктивных особенностей писем”, о которых говорил и Тынянов („мозаичность структуры, раскованность и свобода, непреднамеренность переходов от одной темы к другой, перебои в развитии темы, недоговорённость, намёки и «домашняя» семантика”) (*там же*), по мнению Р. Лазарчук, в развитии нового жанра решающую роль играло и типичное для письма „острое ощущение живого адресата”: „дружеское послание Муравьёва заменило адресата эпистолы (...), адресата только названного, не ставшего собеседником (...), конкретным человеком, дав ему индивидуальную характеристику” (*там же*, 15).

Конкретное тому подтверждение мы находим в предисловии Л. Кулаковой к собранию *Стихотворений Муравьёва*, где цитируется начало известного *Послания о легком стихотворении. К А.М. Брянчанинову. 1783*:

„Любовных резвостей своих летописатель,
Моих нежнейших лет товарищ и приятель,
Что делаешь теперь у Северной Двины?”
(Муравьёв 1967: 217),

повторённое Батюшковым в его *Послании к Н.И. Гнедичу* (1805). Исследовательница утверждает, что „конечно, вопрос: „что делаешь теперь у Северной Двины” или „что делаешь, мой друг, в полтавских ты степях” можно найти в миллионах писем, не имеющих отношения к литературе, но в том-то и дело, что этот прозаический бытовой вопрос в русском поэтическом произведении впервые задан Муравьёвым и повторён Батюшковым” (Кулакова 1967: 33).

Однако этот „прозаический бытовой вопрос” восходит не к какому-либо письму, написанному Михаилом Никитичем приятелю Афоне (Афанасию Матвеевичу), а к четвёртой эпистоле первой книги Горация:

„Albi, nostrorum sermonum candide iudex,
quid nunc te dicam facere in regione Pedana?”.

Доказательством того, что литературность и источник формулы осознавались писателями, её применяющими, является факт, что даже когда она звучит в „настоящем” дружеском письме, она влечёт за собой целый ряд античных образов. Вот письмо Батюшкова Гнедичу от 19 марта 1807 г.: „Что ты делаешь на Исаакиевской площади? Да мир ниспустится на твою сень! Да с миром пребудут твои *лары и пенаты* и все домашние боги, и вся утварь от Гомера до у[рильни]ка!” (Батюшков 1885-1887: III: 9; *курсив мой*, Л.Р.)¹⁰.

Итак, источники новаций, введённых Муравьёвым в русскую литературу, по-видимому, следует искать скорее в области той богатой европейской традиции стихотворных посланий, собраний писем, эпистолярных романов, которую автор хорошо знал и ценил, чем в области его переписки. Несмотря на наличие отдельных словесных совпадений между художественными произведениями и письмами (Лазарчук 1979: 87; Макогоненко 1980: 34), думается, что едва ли могло обращаться к *собственной* переписке в поисках альтернативных форм поколение писателей, остро ощущающих недостатки своего эпистолярного стиля и сознательно старающихся усовершенствовать его, учась у западных романистов и авторов писем.

„Сколько бы желал я поговорить с вами к удовольствию моего сердца! Чтобы чувства его ничего не потеряли в изъяснении! Я не имею нежной и сладостной кисти сочинителя Инков”¹¹, – пишет Муравьёв любимой сестре в 1777 г. (Муравьёв 1980: 276). А друг В.В. Ханьков сообщает ему: „Pour revenir donc à notre Héloïse, que je lis afin de me former dans le style épistolaire...” (письмо от 17/1/1780 г.; ОПИ ГИМ, Ф. 445, ед. хр. 232, л. 15 об.).

В своей статье о прозе Муравьёва Н. Букс утверждает, что „dans sa correspondance... il subit visiblement l'influence des romans épistolaires de Richardson et de Rousseau” (Bukhs 1985: 361), а дальше показывает, как фигура отца-адресата „a été élaborée sous la forte influence de la correspondance de Racine père

10 Заметим, кстати, неестественность такой формулировки бытового вопроса.

11 В это время Муравьёв восторгался романом Мармонтеля, который останется одним из его любимых авторов.

avec son fils Jean-Baptiste, qui est citée dans les lettres de Murav'ev, ainsi que sous celle des lettres de lord Chesterfield à son fils" (*там же*, 362) и как „le portrait littéraire de la soeur revêt les traits psychologiques de l'héroïne du roman sentimentaliste européen" (*там же*, 363). Здесь исследовательница явно не учитывает значения немецких сентиментальных авторов (ср.: Кулакова 1939: 40; Лазарчук 1979: 87), но её подход несомненно плодотворен.

Думается, что рассмотрение как переписки, так и художественных произведений Муравьёва в контексте предшествующей и современной европейской словесности не принизило бы значения его творчества в развитии русской литературы, а, наоборот, позволило бы лучше понять сложность и многогранность его фигуры. Но необходимой предпосылкой для такого анализа, а тем более для правильного понимания взаимоотношений эпистолярного и литературного творчества Михаила Муравьёва, является полная реконструкция его эволюции в той и в другой области.

Из его эпистолярного наследия, например, детально анализируются почти исключительно одно письмо к Д.И. Хвостову от 8/10/1779 (Лазарчук 1971) и написанные под сильным воздействием литературы сентиментализма и масонского окружения писателя¹² (опубликованный) цикл 1777-1778 гг. (Лазарчук 1972; Бухаркин 1982; Teteni 1983; Фоменко 1984; Bukhs 1985) и (в меньшей степени) две серии 1781 г. (Фоменко 1984: 68)¹³. Тем самым из всего его многостороннего творчества выявляется и приобретает исключительное значение только одна линия.

Между тем небезынтересно, что письма 1776 года, а в особенности приписки в них к сестре, будучи почти лишёнными типичных „сентиментальных мотивов" писем 1777-

12 Нет, кажется, доказательств принадлежности Муравьёва к масонству. Видными масонами, однако, были все его учителя и покровители в 1770-х гг.: В.И. Майков, М.М. Херасков, Н.И. Новиков, И.А. Дмитревский, Ф.Г. Карин.

13 Другие же циклы остались в основном источником информации о бытовой жизни самого автора (письма 1778 г.: Кулакова 1976; письма 1789-91 гг.: Фоменко 1981: 127) или его друзей, Н.А. Львова, Ф.Г. Карина и Д. Фонвизина (письма 1776 г.: Лаппо-Данилевский 1988; письма 1781 г.: Степанов 1978, 1986).

1778-х гг.¹⁴, вместе с тем полны тех „стиховых вставок (...), болтовни, «игры со словом», резкости устной речи и пародии», которых, по мнению Н. Степанова, и „Карамзин ещё не выдвигает” (Степанов 1926: 82). Кроме эротических намёков и сквернословия, по стилю они напоминают скорее дружескую переписку арзамасцев¹⁵. Парафразируя самого Муравьёва, можно сказать, что, наверно, „таинство сих черт чувствования и остроумия, которые становятся двое живее, когда украшены рифмою, украл он у Вольтера и Шолью” (ср.: Муравьёв 1793: 28)¹⁶, вообще у традиции особого литературного жанра „Lettres en verse et en prose” (Skwarczynska 1937: 342-343)¹⁷.

А среди писем Луниным 1788-1793 гг. можно найти и образцы определённых „канонических” жанров классической науки письма, глубоко прочувствованные „поздравительные” или „утешительные” послания по случаю рождения или смерти ребёнка, смерти любимой сестры и т.д. (см., например, письма от 5/4/1789: ОПИ ГИМ, Ф. 445, ед. хр. 54, л. 25-26; от 12/6/1793: ОПИ ГИМ, Ф. 241, ед. хр. 35, л. 37-38).

С другой стороны, более глубокое знание творческого пути Муравьёва позволяет преодолеть кажущееся противоречие в определении взаимодействия писем и прозы писателя. Утверждается, что результаты, добытые в переписке, использовались им в художественных произведениях, но между тем замечается, что его письма далеко превосходят его же прозаические сочинения. Р. Лазарчук пишет: „на прозе Муравьёва 1789-1790-ых годов (*Обитатель Предме-*

14 „Родство душ, мгновенное зарождение симпатии, сладостная мечтательность, бесконечная скорбь по потере чувствительности, «нравственное падение» героя и возрождение любовью женщины, (...), культ чистой непорочной души, «убегающей в уединенную сень» (Виланд)” (Лазарчук 1972: 9).

15 Разные „куски” из них переплавлены в реконструкции атмосферы „века Екатерины” в книге Н.Я. Эйдельмана *Твой восемнадцатый век* (Эйдельман 1991: 155-165).

16 Слова взяты из характеристики одного письма друга в *Берновских письмах*.

17 Только Л. Кулакова, не входя в детали, заметила, что „в переписке нашёл отражение утаённый от читателя Муравьёв, восторгавшийся Вольтером и его учениками, писавший по их примеру иронические сказочки и pièces fugitives” (Кулакова 1939: 42).

стия и *Эмилиевы Письма*) лежит печать некой «вторичности», бесконечного «узнавания старого». Она полна реминисценций из дневника и писем... и при этом... несравненно уже, беднее, «обыкновеннее» его «романа в письмах» – самое сокровенное в нём: тонкая вязь настроений, капризы воображения, игра воспоминаний, вечное *Grübeleí*, «раскапывание» своего сердца, недовольство собой, упрёки, – не могло быть «обнародовано» (Лазарчук 1972: 9).

Указанное явление частично зависит от того, что в данном случае сравниваются несопоставимые по времени и задачам тексты, частная переписка молодого человека и „учебные пособия” солидного преподавателя¹⁸. Между тем новейшие исследования показали, что с циклом писем 1777-1778 гг., по словам Р. Лазарчук, „романом” в письмах Муравьёва, соотносится скорее современный ему неизданный эпистолярный роман, состоящий из пяти писем двух провинциальных девушек (Рукописный Отдел Рос. Национальной библиотеки [РО РНБ], ф. 499, ед. хр. 30, л. 32-33)¹⁹.

Переписка сентиментальной Лизы и резвой Кати показывает, что и в своей художественной прозе молодой писатель до определенной степени (роман неокончен и фабула только намечена) умел передать разные противоречивые настроения и сознательно использовать „определённые пласты языка в целях более глубокой обрисовки характеров”: „подчёркнуто разговорные обороты письма Кати противопоставлены галлицизмам писем Лизы” (Фоменко 1983: 67). Если образы Лизы и любящего отца могут напоминать сестру и отца писателя, то их взаимоотношения (например, сцены во время болезни), так же как и некоторые ситуации в романе, построены под сильным влиянием *Новой Элоизы*. Об этом и пишет сама Лиза:

18 С другой стороны, бытовой опыт показывает, что передать „действительность в единстве «внутреннего» и «внешнего» мира” (Бухаркин 1982: 9), а особенно характер „в движении, в непрерывном развитии” (Лазарчук 1972: 8), – почти естественно в процессе переписки.

19 Текст был „опубликован” впервые в диссертации И. Фоменко (Фоменко 1983: 238-241), а затем в диссертации автора настоящей статьи (Rossi 1992), но, насколько нам известно, в печати о нём никогда не говорили.

„Ах! Я так мало занималась светом и заключала все свои наслаждения в чувствительности моей: и этой отрады лишила сама себя... божественный Руссо! Ты ещё возвращаешь мне счастье вспоминая сновидения мои. Я не могу далее читать его первых писем” (РО РНБ, ф. 499, ед. хр. 30, л. 32 об.).

Но вопрос о так называемых „реминисценциях из дневника и писем” в прозе 1789-1790х гг. заслуживает более подробного рассмотрения. Сохранившиеся черновики и творческие планы *Берновских Писем* (см.: прим. 6), одного из самых значительных произведений этого периода, в котором усматривается большее количество автобиографических деталей, позволяют лучше понять, как в художественном произведении сочетались разнородные элементы, в том числе и как бы заимствованные из бытовой прозы, и как они функционировали.

Вот первый замысел *Берновских Писем*: „Книга для чтений из письмён и нравоучения в разных родах литературы. Анализы славнейших писателей. Specimens of Criticism interwoven into Specimens of Morality. Опыты перевода из древних классических писателей” (РО РНБ, Ф. 499, ед. хр. 29, л. 8). Примечательно, что в черновике первого письма „автобиографическому” заглавию *Берновские письма*²⁰ предшествует заглавие иностранного произведения, возбуждавшего интерес писателя и подсказавшего ему идею написать серию литературных опытов: *Sherlock's Letters* (РО РНБ, Ф. 499, ед. хр. 30, л. 24 об.)²¹.

20 Берново – название имени родственника Муравьёвых, И.П. Вульфа, в Тверской губернии, где молодой Михаил Никитич и его сестра проводили счастливое время. Ср.: „В деревне счастье, кажется, дома. Можно делать милости, садить, строить, кушать хорошо и лучше спать. Я всегда вспоминаю Берново.” (письмо от января 1790 г.: ОПИ ГИМ, Ф. 445, ед. хр. 53, л. 24 об. – 25).

21 Ср.: „Если б можно было приказать себе дарования, тонкость размышления, приятность выражения: такие письма о литературе, вкусе, нравоучении, каковы *Шерлоковы*, были бы пленяющим чтением” (РО ГПБ, Ф.499, ед. хр. 29, л. 8 об.). Речь идет о книге *Sherlock's letters – Letters on several subjects, in two volumes*, Dublin 1781 (см.: Rossi 1994: 65-67).

Пестрые литературные и путевые очерки Мартина Шерлока (1750-1797?), однако, служили только отправной точкой в работе Муравьёва над *Берновскими Письмами*. Здесь литературные „опыты” объединяются сюжетной рамкой переписки просвещённого и чувствительного дворянина, отдыхающего в деревне. Эта схема, уже использованная писателем в *Эмилиевых письмах*, восходит к *Вертеру*; в письмах из Бернова обнаруживаются и прямые словесные совпадения с романом Гёте. Вспомним мечтания о патриархальном обществе и о природе, одушевлённой древними божествами, чтение „моего Гомера” и „местечко, самое романическое”²².

Принципиальное значение имеет и тот факт, что автором писем является уже известный читателям Обитатель предместия (см.: Rossi 1994: 60), что обуславливает восприятие *Берновских Писем* как части более широкого „романа” (*там же*, 74). И только на конечном этапе этому достаточно условному образу Муравьёв придаёт глубоко автобиографические черты. Так, пишущий сожалеет о потере „сей возвышенной чувствительности, с которою двадцать лет назад на берегах северной Двины²³ читал (он) в первый раз” Корнелия и Расина (Муравьёв 1793: 22). В другом месте он обращается к другу: „воспоминание первых дней дружбы нашей насильственно овладело душой моей. (...) Ты снисходил слушать с извинительным пристрастием дружества влияния ученической музыки моей. Где *Болеслав*²⁴, в которого сносил я все движения *Аделаиды дю Геклен*? Столько чтение верховного образца может овладеть воображением и невольным образом увлекать к подражанию!” (Муравьёв 1793: 30 об.-31).

Было показано, что из возможных вариантов эпистолярного повествования роман типа *Вертера* (письма-дневник одного героя, обращённые к другу, который не принимает

22 Ср. аналогичные образы и выражения в третьем, четвёртом и последнем письмах первой книги *Страданий молодого Вертера*.

23 Т.е. в Архангельске, где Муравьёвы жили с февраля по декабрь 1770 г. Аналогичные сцены описаны в стихотворении *Письмо к ****, конца 1770-х гг. (Муравьёв 1967: 216-217).

24 Муравьёв начал трагедию *Болеслав*, на которую он возлагал все свои надежды поэтической славы, в 1775 г. и работал над ней с перерывами до начала 1780-ых гг., а затем ещё в 1790-ые годы.

участия в действии) более всех способствует отождествлению читателя с адресатом, а, следовательно, и его нравственному сочувствию (Jost 1967: 57). В *Берновских письмах* конкретные детали якобы „общего” прошлого ещё более усиливали в читателе впечатление, что он введён в самый интимный круг, что он сопричастен самым сокровенным воспоминаниям автора, и его заставляли питать к нему чувства симпатии и доверия.

Если в данном случае это служило преимущественно воспитательным целям Муравьёва, то возможность чисто литературными средствами воссоздать атмосферу дружбы и интимности между автором и читателем приобрела особое значение для писателей-профессионалов, таких как Карамзин, которые обращались уже не к кружку „сродственных душ”, а к неизвестной им и их не знающей „публике” (Hammarberg 1991: 12). Сложность задач, решаемых здесь Муравьёвым, и разнообразие „составных элементов” *Берновских Писем* делают неприменимыми к ним и суммарные определения типа „целиком предсказанные в переписке” (Кулакова 1939: 42), и более продуманные суждения Р. Лазарчук о муравьёвской прозе 1789-90-ых гг. как о бледном отражении „настоящего” „романа” переписки²⁵.

Вообще, хотя этот беглый обзор некоторых аспектов творчества Михаила Муравьёва не претендует на полноту и не может исчерпать все случаи взаимодействия писем и художественных произведений, думается, что он всё-таки даёт нам некоторый новый материал для решения сложного вопроса.

Р. Лазарчук утверждала, что „письмо и литература – эти две «словесности» – существуют в конце XVIII – начале XIX вв., сохраняя свое единство и «автономию», но непрерывно взаимодействуя и взаимообогащаясь” (Лазарчук 1972: 12). Наш анализ подтверждает такое определение письма, но выявляет и тот факт, что в системе жанров эпохи этим „двум словесностям” всё-таки выпадали разные

²⁵ Разницу между частными письмами, вторгающимися в литературу, и чисто литературными произведениями, имитирующими документальную прозу, подчеркнул и П. Бухаркин на примере французских писем Фонвизина Панину и эпистолярных „путешествий” Муравьёва и Карамзина (Бухаркин 1982: 18-20).

задачи (ср.: Todd 1976: 14). Поэтому их пути не всегда совпадали, то одна, то другая „опережала”, и чаще, чем думалось, „обогащение” обеих происходило за счёт иностранной литературы. Главное, те же элементы, взятые как из литературы, так и из „жизни”, в каждой из них функционировали по-разному, сочетаясь и разъединяясь и приобретая всё новые и новые формы.

ЛИТЕРАТУРА

- Алехина, Л.А.
1990 *Архивные материалы М.Н. Муравьёва в фондах отдела рукописей, в: Записки отдела рукописей, М. 1990: XLIX: 4-87.*
- Батюшков, К.Н.
1885-1887 *Сочинения, СПб. 1885-1887: I-III.*
- Бахтин, М.
1975 *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет, М. 1975.*
- Бухаркин, П.Е.
1982 *Письма писателей XVIII века и развитие прозы 1740-1780 гг., Автореферат диссертации на соискание уч. степени кандидата филологических наук, Л. 1982.*
- Золян, С.Т.
1988 *„Я” поэтического текста: семантика и прагматика (к проблеме лирического героя), в: Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения, Рига 1988: 24-28.*

Зорин, А.Л.

1981 *Письма и судьбы*, „Вопросы литературы”, 1981: X: 258-262.

Кулакова, Л.И.

1939 *М.Н. Муравьев*, „Учёные записки Ленинградского Гос. Университета”, 1939: XLVII: 4-42.

1947 *Муравьев*, в: *История русской литературы в десяти томах*, М.-Л. 1947: IV: 454-461.

1967 *Поэзия М.Н. Муравьева*, в: *Муравьев, М.Н., Стихотворения*, Л. 1967: 5-49.

1976 *Н.И. Новиков в письмах М.Н. Муравьева*, в: *XVIII век*, Л. 1976: XI: 16-22.

Лазарчук, Р.М.

1969 *О соотношении эпистолярной практики и художественного творчества М.Н. Муравьева*, в: *Первая карагандинская областная конференция молодых учёных. Тезисы и доклады*, Караганда 1969: 323-324.

1971 *М.Н. Муравьев – критик (по материалам переписки поэта)*, „Русская и зарубежная литература”, Алма-Ата 1971: II: 3-8.

1972 *Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы*, Автореферат диссертации на соискание уч. степени кандидата филологических наук, Л. 1972.

1977 *Проза Радищева и традиция эпистолярного жанра*, в: *XVIII век*, Л. 1977: XII: 72-82.

1979 *Переписка Толстого с Т.А. Ергольской и А.А. Толстой и эпистолярная культура конца XVIII века – первой трети XIX века, в: Л.Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль, Л. 1979: 85-98.*

Лаппо-Данилевский, К.Ю.

1988 *Новые данные к биографии Н.А. Львова (1770 гг.), „Русская литература”, 1988: II: 135-142.*

Макогоненко, Г.П.

1980 *Письма русских писателей XVIII века и литературный процесс, в: Письма русских писателей XVIII в., Л. 1980: 3-41.*

Муравьев, М.Н.

(1790)а *Эмилиевы письма – Тетрадь для сочинений, (СПб. Имп. тип. 1790), экземпляр Государственной Публичной Исторической библиотеки (ГПИБ).*

(1790)б *Обитатель предместия. Периодические листы, I, 2 августа 1790... (СПб. Имп. тип.), единственный экземпляр в ГПИБ.*

(1793) *Берновские письма, (СПб. имп. тип., 1793), единственный экземпляр в НБ МГУ.*

1810 *Опыты Истории, Словесности и Нравоучения. Сочинения Михайла Никитича Муравьева, изданные по его кончине, часть I и II, Москва, в Университетской типографии, 1810.*

1815 *Обитатель предместия и Эмилиевы письма, Сочинение М.Н. Му-*

- равьёва*, в Санкт-Петербурге, напечатано при Имп. Академии Наук 1815.
- 1819-20 *Полное собрание сочинений Михаила Никитича Муравьёва*, СПб. 1819: I-II; СПб. 1820: III.
- 1967 *Стихотворения*, ред.: Л.И. Кулакова, Л. 1967.
- 1970 *Дщицы для записывания*, в: *Русская литература*, сост.: Г.П. Макогоненко, Л. 1970: 543-545.
- 1979 *Обитатель предместья* (в сокр.), в: *Русская сентиментальная повесть*, сост.: П.А. Орлов, М. 1980: 70-88.
- 1980 *Письма отцу и сестре 1777-1778 гг.*, в: *Письма русских писателей XVIII века*, Л. 1980: 259-354.
- 1987 *An Inhabitant of a Suburb*, перевод С.L. Drage, "Russian Literature Triquarterly", 1987: XX: 111-132.
- Орлов, П.А.
1977 *Русский сентиментализм*, М. 1977: 191-197.
- Письма*
1980 *Письма русских писателей XVIII века*, Л. 1980.
- Рак, В.Д.
1990 *Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII века (Иностранные источники, состав, техника компиляции)*, Автореферат диссертации на соискание уч. степени доктора филологических наук, Л. 1990.

Степанов, В.П.

1978 *К истории литературных полемик XVIII века (Обед Мидасов), в: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 г., Л. 1978: 131-146.*

1986 *Пolemика вокруг Д.И. Фонвизина в период создания Недоросля, в: XVIII век, Л. 1986: XV: 204-229.*

Степанов, Н.Л.

1926 *Дружеское письмо начала XIX века, в: Русская проза, The Hague 1963: 74-101 (репринтное воспроизведение издания Л. 1926).*

1964 *Письма Пушкина как литературный жанр, в: Проблемы современной филологии. Сборник статей к 70-летию ак. В.В. Виноградова, М. 1964: 450-456.*

Тынянов, Ю.Н.

1977 *Поэтика, история литературы, кино, М. 1977.*

Фоменко, И.Ю.

1981 *Из прозаического наследия М.Н. Муравьёва, „Русская литература”, 1981: III: 116-130.*

1983 *Проза М.Н. Муравьёва. Из истории русской прозы последней трети XVIII в., Диссертация на соискание уч. степени кандидата филологических наук, Л. 1983.*

1984 *М.Н. Муравьёв и проблема индивидуального стиля, в: На путях к романтизму, Л. 1984: 52-70.*

Slavica tergestina 2 (1994)

- Эйдельман, Н.Я.
1991 *Твой 18-й век. Прекрасен наш союз*, М. 1991.
- Bukhs, N.
1985 *Les éléments novateurs dans la prose de M.N. Murav'ev*, „Revue des Études Slaves”, LVII/3, Paris 1985: 25-32.
- Di Salvo, M.
1973 *Introduzione*, в: J.N. Tynjanov, *Formalismo e storia letteraria*, Torino 1973: V-XXXI.
- Drage, C.L.
1978 *Russian literature in the Eighteenth Century*, London 1978.
- Hammarberg, G.
1991 *From the Idyll to the Novel: Karamzin's Sentimentalist Prose*, Cambridge 1991.
- Jost, F.
1967 *Problèmes de structure narrative de la "Nouvelle Héloïse" à "Werther"*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1(18), Łódź 1967: X: 51-90.
- Rossi, L.
1992 *Michail Murav'ev narratore. Alle origini della prosa del Sentimentalismo russo*, Dottorato di ricerca in slavistica, quarto ciclo, tesi in letteratura russa, 1991-1992.
1994 „Маленькая трилогия” Михаила Муравьёва, „Russica romana”, 1994: I: 51-78.

- Skwarczynska, S.
1937 *Teoria listu*, Lwów 1937.
- Teteni, M.
1979 *Раннее произведение русского сентиментализма*, „Studia slavica Academiae Scientiarum hungaricae”, Budapest 1979: XXV(1-4): 419-426.
1983 *Письма родным М.Н. Муравьёва (1777-1778) и их роль в становлении его литературного творчества*, в: *Russica. In memoriam E. Balczky*, Budapest 1983: 215-231.
- Todd, W.M. III
1976 *The Familiar Letters as a Literary Genre in the Age of Pushkin*, Princeton New Jersey 1976.

ABSTRACT

The problem of the relationship between Russian epistolary and fictional prose during the last quarter of the eighteenth century arose as a consequence of Yu. Tynyanov's happy intuition that in certain epochs familiar letters could achieve the status of literary genre. In recent studies familiar correspondence has appeared as almost the only factor prompting the development of Russian sentimentalist prose. In this article a thorough investigation of Mikhail Muravyev's published and unpublished letters and prose fiction (1776-1797) shows that the relationship between these two literary forms was far more complicated, because in fact on the one hand they both owed much to classical and contemporary West European sources and, on the other, in each of them the same elements had different functions and "worked" in a different way.

СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ СРАВНЕНИЕ РУССКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКИ С СОВЕТСКОЙ

Анна Шеза

Введение. Под „советской сказкой” имеется в виду тот особый фольклорный жанр, который распространился в Советском Союзе в 20-ых годах и рассказал под видом сказки о великих революционных переменах 1917-ого года и последующей действительности.

Вписываясь в цикл революционных рабочих песен, которые пели и до Октябрьской революции, частушек о гражданской войне, повестей и биографических рассказов о вождях революции, советская сказка отличалась восторженным прославлением новой действительности.

Но хотя, с одной стороны, пропагандистское влияние на возникновение и распространение этого особого фольклорного жанра неоспоримо, с другой, нам не следует недооценивать его значения с поэтологической точки зрения. По этому поводу надо заметить, что советская сказка не создала совершенно новых литературных типов, выражающих иное воззрение на время и историю, а, наоборот, включилась в традицию мотивов, схем и сюжетов, типичных для русской народной сказки и, следовательно, сделала упор на предшествующую культуру.

Структурно-типологическое изучение этого вида текста позволяет обнаружить, на каких методах и приёмах была основана мифизация действительности и советского героя, и подчеркнуть аналогию и различия между традиционной и советской поэтикой на разных уровнях (синтагматическом, семантическом, повествовательном, типологическом и персонажном) и в разных жанрах советской сказки (волшебном, реалистическом и аллегорическом).

Синтагматический уровень. Заметно, что, хотя советская сказка короче, чем русская народная сказка, она состоит из довольно большого числа действий, пересекающих друг друга, и это создаёт чувство отрывочности и непоследовательности изложения. К тому же многие из этих действий являются историческими и биографическими, а также от-

клонениями от сказочного сюжета. Чтобы увязать нити, оказавшиеся несвязанными из-за существования разных действий и разных прозаических жанров в одной и той же повествовательной ткани, вводятся элементы соединения и выяснения причины действий, которые очень часто отражают движущую силу пропаганды. Например, причина войны (то есть нанесение ущерба) объясняется таким образом: „Войны устраивали князья и баи, чтобы больше захватить денег, и заставили крестьян, подчинённых им, идти на убийство и на смерть” (*Ленин сделал людей счастливыми*, 51). Такое явление чуждо народной сказке, в которой каждая функция морфологически мотивирована предшествующей ей. К тому же в советской сказке эти элементы не имеют фольклорных особенностей, а служат только для передачи целей и причин действий и намерений героя. Дело в том, что, если в русской народной сказке действительность тесно связана с прошлым, то в советской сказке, осуществившей резкий разрыв с прошлым, действительность приобретает значение только в свете настоящего и будущего.

Это течение мотивировано также попыткой идеологизировать сказку, чтобы она соответствовала данному мировоззрению. В этом типе текста существует два противоположных процесса: процесс поэтизации и процесс историзации. С одной стороны, чтобы поэтизировать историю¹, чисто сказочные сюжеты традиционного фольклора прикрепляются к историческим именам и событиям. С другой стороны, фольклорные сюжеты, смешиваясь с данной исторической действительностью, теряют свой волшебный характер, но не приобретают той точности и правдивости, которые обычно характерны для исторического рассказа.² Таким образом, советская сказка постоянно раздваивается между историей и выдумкой, ей не удаётся преодолеть основного

1 Уместно здесь упомянуть мотив волшебного кольца, которое тётя подарила Чапаеву и которое помогло ему преодолеть разные трудности в сказке *Смерть Чапаева*, или мотив защиты героя природой в сказке *Человек-Солнце*.

2 Например, в сказке *О славном садовнике, скромном Салмане и коварном Яммае* историческое развитие, которое привело от революционного периода к сталинскому правлению, передаётся в фольклорно-аллегорическом виде.

противоречия и оказаться успешной ни с точки зрения истории, ни с точки зрения фантазии.

На синтагматическом уровне советская сказка характеризуется резкой стандартизацией сюжетов и персонажей. Ей не присуще широкое многообразие ситуаций и персонажей, которым отличается традиционный народный фольклор. Очень часто советская сказка состоит из стандартизированного повторения одинаковых мотивов, что заметно на всех уровнях текста.

Типичной структуре народной волшебной сказки, разработанной Проппом (Пропп 1928), советская сказка противопоставляет гораздо более узкую структуру, для которой характерны следующие основные функции: нанесение ущерба или его вариант – нужда, отсылка героя, его решение действовать и его отъезд, встреча с покровителем, подвержение героя испытанию и преодоление его, перенесение героя в чужой мир, борьба и победа, (или, реже, её вариант, т.е. трудная задача и её решение), устранение исходного ущерба, возвращение героя, его преследование и спасение, и наконец, триумф.³

Функциями, которые больше всех отличаются от типологии народной сказки, являются следующие: встреча с покровителем, подвержение испытанию и преодоление его героем, борьба и победа, окончательный триумф. Своеобразие первого ряда функций в структуре советской сказки состоит в том, что после преодоления испытаний герой не получает должной и обещанной награды, а, наоборот, его наказывают и бьют. Эта особенность объясняется смещением синтагматического уровня с уровнем семантическим и персонажным. Таким образом, становится ясно, что сказители

3 Некоторые из вышеупомянутых функций тождественны мотивам сказки, другие отличаются от них. Например, основной функцией ущерба, которая является исходной точкой действия сказки, очень часто в советской сказке оказывается нехватка средств к существованию, свободы, мира или какого-то редкого предмета, который обычно является символическим или аллегорическим элементом, как алый цветок (*Красные орлята*), золотой ключ (*Ключ счастья*), солнце (*Сказка о солнце*). Ещё раз уместно упомянуть, что советская сказка непрерывно раздваивается между требованием рационализации сказочного повествования, чтобы сделать его похожим на предреволюционную действительность, и стремлением истолковать сказку как аллегория.

хотели подчеркнуть несправедливость и злоупотребления, жертвой которых пали крестьяне, рабочие, пастухи и весь народ (исполняющие функцию героя). Их усилия и просьбы (то есть испытания, которые герою надо преодолеть) никогда не были вознаграждены помещиком (исполняющим функцию ложного покровителя). И если покровитель оказывается ложным, бедняку ничего другого не остаётся, как поддерживать себя самому. Например, в сказке *Как рабочий и мужик правду искали* крестьянин и рабочий ищут счастья у помещика, потом у кулака и, наконец, у самого царя, но они не только не находят счастья, но их же бьют и эксплуатируют. Только когда они осознают своё положение, они смогут найти правду собственными силами.

Несомненно, основным рядом функций советской сказки является триумф героя над его врагом. В то время как в народной сказке этот ряд функций очень разнообразен и может осуществляться в виде битвы под открытым небом, победы в результате смекалки, партии в карты и т.д., в советской сказке образы схваток очень стандартизированы. Почти всегда борьба увенчивается победой физической силы и очень редко – смекалки, и к тому же во многих случаях борьба изображена метафорически или откровенно революционно (*Ключ счастья; Семь братьев; Два героя богатыря*). Что касается трудной задачи, которую герой должен преодолеть, то надо заметить, что этот мотив, очень распространённый в народной сказке, гораздо реже встречается в советской сказке, где трудности обычно заключаются в распространении ленинской правды (*Как рабочий и мужик правду искали*), в преодолении неблагоприятных природных стихий (*Красные орлята*), в поднятии тяжестей и в решении загадок (*Ленин сделал людей счастливыми*).

Более типичной для советской сказки является функция несостоявшегося спасения героя и/или его смерти. Если в народной сказке герой всегда торжествует и в конце концов увенчивает своё желание и женится, в советской – его очень часто преследуют и он умирает. Мотив смерти героя является совершенно чуждым для традиционного фольклора, а в советском он мотивирован смешением жанра сказки с жанром исторического рассказа. В самом деле, такие герои, как Чапаев и Ленин, умирают по законам исто-

рии, но они сохраняют своё бессмертие благодаря последней функции триумфа их воли и бессмертности их славы (*Смерть Чапаева; Дедушка Ильич*). По этому поводу надо отметить, что окончательный триумф всегда является коллективным, так как в нём принимают участие не только герои и их сторонники, но и весь народ, который в конце концов сам становится героем (*Сказка о солнце; Дедушка Ильич; Семь братьев*).

На уровне персонажей малое число функций, характеризующих структуру пропагандистской сказки, влечёт за собой уменьшение количества областей действия, согласно Проппу, типичных для волшебной сказки⁴. Таким образом, состав персонажей советской сказки гораздо ограниченнее и уже традиционного. В большинстве случаев действуют герой, покровитель и/или волшебный помощник, противник и предмет поиска. В более сложном сюжете есть и персонаж, отсылающий куда-либо героя, и ложный покровитель. Чаще всего герой – это герой-искатель. Образ героя-жертвы более редок. Иногда одна и та же функция выполняется разными персонажами, действующими вместе, как, например, в случае рабочего и крестьянина в поисках счастья в сказке *Как рабочий и мужик правду искали*; иногда один герой превосходит других по смекалке и смелости, как младший орёл в сказке *Красные орлята*. Типичным для советской сказки образом героя является народ. Обычно в последнем действии народ, обретя сознание своей силы, действует единодушно, чтобы завоевать свободу. Итак, можно заметить, что характерным для пропагандистской сказки персонажем является со-герой, которой появляется, как правило, в последнем действии, когда он действует вместе с главным героем и разделяет с ним триумф. По этому поводу можно упомянуть *Сказку о солнце*, где в последнем действии народ,

4 Основной разницей является отсутствие в советской сказке таких персонажей, как принцесса и её отец. Их функции (т.е. разоблачение, идентификация, наказание второго противника) не выполняются в новой сказке или выполняются в другом виде (трудная задача отменена и брак играет роль триумфа). К тому же ложный герой не входит в состав персонажей сказки пропа-ганды, так как касающееся его действие совершенно отсутствует в этом виде сказки.

верхом на волшебных оленях, следуя за Лениным, пробивается к солнцу и таким образом устраняет изначальное зло.

По поводу области действия покровителя надо отметить, что очень часто в советской сказке элемент чудесного предмета или помощника героя заменяется самосознанием, собственной силой и умением действовать. Относительно различия между помощниками и чудесными предметами Пропп заметил, что сила действует живым существом. Таким образом, живые существа, предметы и силы, с точки зрения морфологии основанные на персонажах, считаются одинаковыми величинами (Пропп 1928). Разумеется, в советской сказке это влечёт за собой то, что классовое самосознание сравнивается с чудесной силой, так как способно положить конец злоупотреблению и построить основу социальной справедливости. Например, в сказках *Как рабочий и мужик правду искали* и *Ключ счастья* помощник открывает героям-искателям важную правду, которая приводит их к осознанию своих сил.

В советской сказке область действия противника очень важна, так как она включает в себя нанесение ущерба, борьбу против героя и его преследование. Обычно противником является злобный помещик, царь, кулак (*Как рабочий и мужик правду искали*) или их аллегорические образы, такие как царский коршун (*Как рабочий и мужик правду искали*), семиглавое чудовище (*Семь братьев*), мороз (*Красные орлята*) и т. д. Роль отсылателя типична для советской сказки, и её часто играет отец героя или представитель старшего поколения. В сказке о советской действительности отсылателем часто является Сталин или совет колхоза. Такая преемственная связь относительно отсылателя и героя укореняется на семантическом уровне, но отражается и на синтагматическом, так как отсылатель первого действия становится героем второго и наоборот. В сказке *Ленин сделал вольной киргизскую степь* замечается двойная последовательность этого вида: народ-герой – жертва первого действия – становится отсылателем героя Ленина во втором; в свою очередь, Ленин станет отсылателем Красной Армии против Колчака в третьем действии. Кроме этих персонажей, пропагандистская сказка часто пользуется другими действующими лицами, которые трудно охарактере-

ризовать определёнными категориями. Это происходит чаще всего в ходе тех историко-биографических отклонений, которые отдаляют читателей от сказочного повествования.

На *семантическом уровне* персонажи характеризуются отсутствием/присутствием определённых семантических признаков. Сравнивая совокупность семантических признаков советской и народной сказки, мы выясняем, что противоречия между героем и противником мотивированы несправедливым разделением признака *свой/чужой*. В контексте советской сказки такой признак необходим для разделения на мир угнетаемых и мир угнетателей. Противник захватывает чужое, и герой делает всё возможное, чтобы снова обладать тем, что ему принадлежало. Стандартизация, присущая советской сказке, повлекла за собой то, что вдоль двух противоположных координат „своего” и „чужого” располагались все персонажи семантического мира. Любое действующее лицо, принимающее участие в несправедливом присвоении „чужого”, сближено с противником по семантическим признакам и, следовательно, попадает во „враждебную” часть семантического мира сказки. Отсылатель, покровитель, помощник и волшебный предмет, так же как и герой, расположены на „своей” стороне, тогда как противник, ложный покровитель и ложный помощник, разумеется, расположены на „чужой” стороне.

Социальным характером борьбы объясняется то, что всякий раз высокопоставленный персонаж ведёт себя как друг, в действительности же он, наоборот, предатель. Например, в сказке *Ключ счастья* человек, одетый в золото и шелка, живущий в золотом дворце с девяносто девятью окнами, хотя вначале и ведёт себя, как друг, на самом же деле – ложный покровитель, который угнетает и бьёт героя. На семантическом уровне объясняется происхождение образа ложного покровителя, являющегося особенностью пропагандистской сказки уже на синтагматическом уровне. Следовательно, противопоставление *низкий/высокий* оказывается очень важным, так как оно касается и индивидуального, и общественного плана.

В индивидуальном плане это противопоставление мотивирует противопоставление *умный/дурак*. Очень часто с точки зрения ума и имущества герой ничего из себя не

представляет. Он крестьянин, рабочий или младший сын в бедной и большой семье. Ему приходится бороться против высокопоставленных людей, таких, как царь, помещики, кулаки (*Как рабочий и мужик правду искали; Орёл и бедный чуваш Эндри*). Когда роль героя играет сам Ленин, подчёркивается и его низкое социальное происхождение, и его необычайные умственные способности: он побеждает смекалкой, умом скорее, чем физической силой. Таким образом ему удаётся без усилия перевернуть очень тяжёлый камень, опираясь на два бревна, или решать трудные загадки (*Ленин сделал людей счастливыми*). Напротив, семантические признаки определяют противника как высокопоставленного, но совсем не умного человека. Он плохой, жестокий и нравственно низкий. Следовательно, герой и противник расположены на противоположных концах семантического мира: герой – социально низкий, но нравственно высокий, противник социально высокий, но нравственно низкий.

Очень часто отрицательные признаки противника дополнены противопоставлением *человеческий/нечеловеческий*. Часто противник изображается то ли чудовищем, то ли зверем (*Орёл и бедный чуваш Эндри; Сказка о солнце; Семь братьев; Богатырь и орёл; Ленин сделал людей счастливыми*), или (когда герой сам изображен в виде животного) злым богом, способным пробуждать враждебные природные стихии (*Красные орлята; От месяца и звезды родился Ленин*). Здесь интересно отметить гибридность некоторых случаев, когда, хоть противник и человек, его описывают, как будто он животное. Так капиталисты называются „серыми воронами” (*Три орлицы*, 19), дезертир – страшным лохматым чудовищем (*Чудесные небесные птицы*), а под аллегорическими образами медведя, волка и лисы прячутся царь, помещик и кулак (*Орёл и бедный чуваш Эндри*).

Наконец, важно отметить, что, в отличие от народной сказки, семантическое противопоставление *открытый/скрытый* очень важно, так как только противник скрывается. Если в народной сказке герой часто действует инкогнито и его подлинная личность открывается только в конце, то в советской – герой, богатырь ли он, как Ленин и Сталин, или простой человек из народа, действует всегда среди бела дня, прямо и открыто. Мотив видоизменения и разобла-

чения героя совершенно чужд советской сказке, где процесс превращения имеет место внутри героя и начинается с осознания своей угнетённости. А противник и ложный помощник скрываются под чужим обликом. Следовательно, признак „скрытый” тоже относится к семантическому миру, противопоставленному герою.

Если мы хотим разделить советскую сказку на *типы* и подвести несколько итогов, прежде всего следует отметить обязательное различие между сказками, рассказывающими о революционных переменах, и теми, которые описывают социалистическую действительность. В первых исходят из существования зла, угнетения, и посредством действий героя приходят к борьбе против угнетателей, к их устранению и, следовательно, к триумфу героя (*Как рабочий и мужик правду искали; Смерть Чапаева; Красные орлята; Орёл и бедный чуваш Эндри; Дедушка Ильич; Сказка о солнце; Ключ счастья; Семь братьев; Два героя богатыря; Богатырь и орёл*). В других, наоборот, действие начинается с идеального положения, и в них зло или нужда выявляются в очень слабом виде. В этих случаях герои, довольные своим положением и защищённые советской властью, не желают ничего другого, как удовлетворять свои личные желания или любопытство. Например, колхозники вдруг выражают желание побывать в Москве, особенно в мавзолее Ленина (*Как мужичок в Москве побывал*), или узнать, что самое дорогое на свете (*Самое дорогое*).

Разумеется, в таком типе сказки семантический мир противника ограничен или просто не существует (*Три орлицы; Как охотник Фёдор японцев прогнал; Чудесные небесные птицы; Крылатые подруги*). Эти сказки более других отличаются от традиционной типологии, где столкновение между добром и злом является основным моментом повествовательной структуры. Применяя к советской сказке типологию, разработанную Мелетинским (Мелетинский и др. 1969), можно отметить, что в большинстве случаев она является сказкой о поисках предмета вне самого героя. Но ни в коем случае предметом поисков не является невеста, что очень распространено в народной сказке. Часто предметом поисков является либо абстрактная ценность: правда, справедливость и счастье,

либо символический, магический элемент. Относительно цели героя можно добавить, что он редко действует в своих собственных интересах, и даже если это случается и он добивается желаемого, это всё равно идёт на пользу всему обществу. Кроме того, надо отметить, что столкновение не носит семейного или мифического характера, как в народной сказке, а, скорее, носит характер социальный. Итак, эти сказки легко сближаются с группой „героических сказок в виде *квест*”, хотя для них характерно реалистическое, а не мифическое повествование. Можно ещё добавить, что семантика сюжетов советской сказки прямо противоречит принципам сказочного диахронного развития, разработанным Мелетинским. Он заявляет, что развитие, ведущее от мифа к сказке влечёт за собой демификацию основного столкновения, выдвигание семейного принципа, ограничение перспективы коллективизма и развитие интереса к личной судьбе, кроме того, к награде необеспеченным (Мелетинский и др. 1969). А в советской сказке и семейная ценность, и интерес к личной судьбе остаются на втором плане, тогда как вознаграждение социально необеспеченных и мифическое описание столкновения важны только в свете общественной коллективной перспективы. Таким образом, советская сказка, разработанная с целью пропаганды на основе народной сказки, отходит от неё и идёт в направлении, обратном развитию, ведущему от мифа к сказке.

На *повествовательном уровне* можно сделать другие важные замечания. Типичная для волшебной сказки исходная формула звучит так: „В некотором царстве, в некотором государстве жили-были...” Таким образом сказитель устанавливает контакт со слушателем и подчёркивает неопределённость пространства и времени, в котором происходят действия. Обычно они происходят вне времени, в волшебных местах, где единственными определёнными элементами являются те, которые противопоставляют своё пространство чужому. Народной сказке совершенно не свойственны географические и хронологические определения.

Анализ вступительной формулы советских сказок раскрывает некоторые основные различия между новой сказкой и народной. Действительно, благодаря пространственно-временной определённости этой формулы, сказителю удаётся

ся передать читателю/слушателю особенность рассказываемого.

Разные вступительные формулы, употребляемые советскими сказителями, легко делятся на две категории. Одна включает в себя сказки, где действие происходит в странах реализованного социализма, другая – сказки, рассказывающие о событиях, имевших место при царе и приведших к его свержению⁵.

Ясна попытка перенести рассказываемое в пространственно-временную определённую обстановку, которая является характерной для советской волшебной сказки. Много раз на протяжении повествования обновляется непосредственный контакт между сказителем и слушателем, так как первый прямо обращается ко второму то со своими замечаниями и риторическими вопросами, то вводя в повествование притяжательные местоимения и элементы, благодаря которым волшебное повествование приближает к современному слушателю действие сказки.

Кроме вводных формул, очень часто в развязке сказитель обращается к слушателю с увещаниями всегда следовать учению Ленина. Вот некоторые примеры этого приёма: „С тех пор и пошла ленинская правда. И уж который год идёт она, и мы должны за правду держаться всегда, и не погибнем никогда!” (*Как рабочий и мужик правду искали*, 8); „Началась жизнь новая, счастливо-благополучная” (*Ключ счастья*). Иногда сказитель задаёт настоящие риторические

5 Первые более многочисленны, особенно среди сказок известных сказителей, таких как Ковалёв, Магай, Сказкин. Они употребляют следующие формулы: „в некотором царстве, в некотором государстве, а именно в том, в котором мы живём” (*Самое дорогое*, 305); „в нашем славном и непобедимом государстве, в прекрасном столичном городе Москве” (*Три орлицы*, 17); „На дальнем востоке, близ границы” (*Как охотник Фёдор японцев прогнал*, 283); „Случилось это ещё в то время, когда колхозы только становились. В одном колхозе жил-был...” (*Как мужичок колхозничек в Москве побывал*, 35). Примеры второго вида формул следующие: „Бывали времена, когда солнце не озаряло землю, не было лета и зелень не украшала ни склонов гор, ни долин. В те времена за Байкалом-морем...” (*Ключ счастья*); „В недалёкой стране, да в нашей русской стороне жили-были люди на земле” (*Дедушка Ильич*, 1); „В нашем Зангезуре жил-был старец” (*Семь братьев*, 239).

вопросы: „Вы думаете он умер?“ (*Ленин ищет людское счастье*, 56); „Слушайте, слушайте, узбеки: его – человека, освободителя – зовут Ленин...“ (*От месяца и звезды родился Ленин*, 69). Ясно, что сказитель советской сказки пытается обновить силу воздействия на слушателя именно тогда, когда идеологическое значение рассказываемого выходит на поверхность. Наряду с вышеупомянутыми приёмами на других уровнях этот приём тоже вносит вклад в процесс идеологизации сказки.

Употребляются также традиционные формулы без какого-либо изменения, как, например, „долго ли, коротко ли мчались“ (*Сказка о солнце*); „не по дням, а по часам“ (*Два могучих орла*, 36); „скоро сказка сказывается, а шагами как тяжело!“ (*Как рабочий и мужик правду искали*, 7); „С неба упало три яблока: одно тому, кто явился причиной сказки, другое тому, кто слушал, а третье тому, кто рассказывал“ (*Семь братьев*, 241). Безусловно, эти формулы укрепляют непрерывность между традицией и новаторством, придают волшебный характер действительно происшедшим событиям, будучи ещё живыми в памяти слушателей.

Кроме как в завязке и развязке, сказитель может откровенно выступать и в центральной части текста, особенно, чтобы дать слушателю дополнительные сведения, которых сам герой не знает. Таким образом устанавливается соучастие между сказителем – поручителем рассказываемого и, следовательно, его идеологией – и читателем. Эта связь не касается персонажей сказки, которые, разумеется, расположены на другом плане. Этот приём виден, например, когда, говоря о Ленине, сказитель добавляет в скобках „а никто не знал, кто он такой“ (*Как рабочий и мужик правду искали*, 8); или когда, говоря об одном заводе, он уточняет „... (Буховский завод)...“ (*Как рабочий и мужик правду искали*, 8); или когда сказитель открывает читателю аллегорические значения сказки словами „Так бедный чуваш Эндри, убив медведя-царя, волка-помещика, и лису-кулака, нашёл, наконец, свое счастье. А имя орла, который показал дорогу бедному чувашу, – Сталин.“ (*Орёл и бедный чуваш Эндри*, 149).

Надо отметить, что все эти уточнения помогают определить временно-пространственную обстановку сказки, без которой цель пропаганды не осуществилась бы.

Преобладающая роль, которую исторические персонажи играют во всех жанрах, приводит нас к убеждению, что сказки сочинены с целью способствовать процессу *мифизации* советского героя. В большинстве проанализированных текстов, где главную роль играют Ленин и Сталин, исполняемые ими функции подобны тем, которые выполняют герои народной сказки, но с некоторыми отличиями. Например, в советских сказках, гармония между обстоятельствами и героем достигается не в результате процесса перевоплощения героя, а, наоборот, сам герой, остающийся прежним или просто развивающий свои внутренние скрытые способности, изменяет обстоятельства. В этом смысле образы Ленина и Сталина легко сравнимы с культурными героями, т.е. основателями новой культуры, и с персонажами мифических рассказов о богах. Типичный для этих рассказов сюжет предусматривает, что герой, будь он божественного происхождения или нет, появляется в мире, становится человеком, но не смешивается с окружающей средой и, после того как он в значительной мере изменил её, возвращается в другой мир.

К тому же, в отличие от героя народной сказки, на изображение характера Ленина и Сталина влияет и историческая действительность. Например, историческая действительность может влиять на выбор мотивов, черт и действий героя, обычно воплощённого в образах Ленина и Сталина. Таким образом, элементами, определяющими типологию героя советской сказки, являются и фольклорно-мифологические традиции, и историко-биографические явления. Образ Ленина, например, воспроизводит гибридность и внешнее противоречие, свойственное герою традиционной сказки. Иногда он напоминает богатыря необычайной силы, который преодолевает всякие трудности, вырывает с корнем дубы, разрушает горы и, наконец, добивается цели на благо всему народу. Таким образом, Ленин сравним с богатырями русского народного эпоса Алёшей Поповичем и Ильёй Муромцем, которые стали символом всей нации. К этому типу героя принадлежит герой сказки *Богатырь и орёл*, подвиги которого описаны так: „Наконец, он прошёл эту нору и увидел дуб, такой толстый, прекрепкий. Стал он брать камни в руки и бить по корням этого дуба. Перебил все коренья, изорвал все свои руки, не чувствуя боли, так

как он подходил близко к цели. Со страшным грохотом сваливается этот дуб на землю, а там, оказывается, под дубом стоит ларец, крепко окованный железом. С новой силою берет камни и разбивает ларец. Разбив ларец, он открыл его и увидел, что лежит огромных размеров книга” (*Богатырь и орёл*, 303). Иногда он скорее напоминает простого героя из народа, лишённого физической силы, который добивается своей цели благодаря смекалке, уму или своей магической силе. В сказке *От месяца и звезды родился Ленин* его описывают следующим образом: „И тогда пришёл человек. Он был одет, как дехкан, у него были мозолистые руки, руки дехкана, и в руках у него был хлеб. У человека не было никакого оружия, у него был только хлеб. И с одним хлебом он пошёл...” (*От месяца и звезды родился Ленин*, 68).

Такой типологический гибридизм отсутствует в образе Сталина, которому из-за его внушительного вида не свойственны черты низкого героя. Он всегда описывается то как высокий и могучий богатырь чрезвычайной силы и ума, то как опытный политический вождь во главе советской страны. В сказке *Три орлицы* вождь представляется следующим образом: „В нашем славном и непобедимом государстве, в прекрасном столичном городе Москве, в беломраморном Кремлёвском дворце жил мудрый и могучий вождь народа – Иосиф Виссарионович Сталин. По завету великого Ленина научил он людей в государстве нашем, советском, жизнь перестроить по-новому, что ни в сказке сказать ни пером описать – везде красота неописанная. Он правой рукой поведёт – новый прекрасный город вырастает, а левой поведёт – фабрики и заводы встают, по воле его быстрые реки и каналы текут, и по ним красивые пароходы плывут. Он кверху поглядит – богатырский воздушный флот полетит, а вниз поглядит – под землей в тоннелях золотой поезд помчит.” (*Три орлицы*, 17).

По этому поводу надо отметить, что сказки о революционных переменах обычно изображают богатырей как героев, наделённых сверхъестественной силой, тогда как сказки о постреволюционной действительности подчёркивают необычайные человеческие качества вождей революции.

Для образа Ленина типичен мотив его божественной миссии. В восточных легендах Ленин часто играет роль избран-

ника и ученика Аллаха, и его чрезвычайная сила и ум происходят от бога (*Ленин ищет людское счастье; Ленин сделал людей счастливыми; Ленин сделал вольной киргизскую степь; От месяца и звезды родился Ленин*). Когда его изображают главой советской страны, напротив, подчёркивается не его божественное происхождение, а его способности в политических делах и более всего – его личные качества, такие, как чувствительность, готовность разговаривать со всеми, высокая работоспособность и самозабвение в делах, сильное патриотическое чувство, благодаря которым он непрерывно работает для защиты и благополучия государства (*Как Марья с Иваном сравнялась; Случай с Ильичом на охоте; Скоро проснётся Ильич*).

Таким образом, Ленин и Сталин одинаково представляются фольклорным типом богатыря; следовательно, обоим подходят некоторые мотивы, характерные для этого образа, такие как, например, мотив чудесного рождения и магических сил. И тем не менее, советскому фольклору не свойствен многообразный выбор чудес, сопровождающих мотив рождения в традиционных сказках. Самые распространённые варианты – рождение от месяца и звезды (*От месяца и звезды родился Ленин*), от матери-земли или от Великана-горы (*Два могучих орла*). Во всех этих случаях мотив чудесного рождения прямо связан с появлением на земле героя-освободителя, пришедшего отомстить за бедность или угнетение, и с мотивом чудесного роста, по традиционной фольклорной схеме.

Образ Ленина в советской сказке гораздо сложнее, чем образ Сталина и, следовательно, в нём можно выделить и другие фольклорные элементы. Например, мотив волшебного дерева на могиле присутствует в развязке некоторых сказок о Ленине, прежде всего в сказке Ковалёва *Два героя богатыря* (16), которая заканчивается так: „Гроб засыпали разноцветными цветами, обложили венками. А один алый цветок упал и прирос на его груди, он цветет и цвести будет вечно.” В сказке *Красные орлята* предметом поисков, символом счастья советского государства является алый цветок, захваченный страшным чудовищем. Такой мотив напоминает фольклорно-мифический цикл об „Амуре и Психее” и многочисленные народные сказки о поисках алого цветка, таких как *Финист – ясный сокол* и *Аленький*

цветочек. В этих текстах цветок, вожделенный младшей дочерью, является символом всей красоты мира и самого большого счастья на свете. Надо подчеркнуть, что в советской сказке цветок является символом основания советского государства.

Подводя итоги, надо отметить, что в советской сказке на каждом уровне разрабатывается стилизация и, следовательно, абстракция фольклорных мотивов, чтобы способствовать идеологизации содержания и переходу от поэтической условности к политической. Исходя из определённых реалистических или символических положений, сказка развивается от частного к общему, от исторически и географически определённого к универсальности борьбы во имя блага всего мира. Глубокая семантическая структура основана на человеческой мечте о построении бесклассового общества. Эта цель достигается поисками и, следовательно, борьбой со всякими трудностями. Как герой русской народной сказки борется против противника и преодолевает трудности, чтобы добиться своей цели, русский крестьянин или рабочий должен бороться против капиталиста, чтобы добиться бесклассового общества на благо всему миру.

В этом смысле, нам кажется, есть много общего между образцами семантических персонажей в свете марксистской идеологии и образцами, характерными для советской сказки. Следовательно, можно прийти к заключению, что, как правило, советским сказкам присуща марксистская идеология. Последняя предусматривает в роли субъекта – человека; в роли объекта – бесклассовое общество; в роли отправителя – историю; в роли адресата – человечество; в роли противника – средний класс; в роли помощника – пролетариат. Параллелизм ясен. Единственным исключением является роль отправителя, порученная истории. Но, учитывая марксистское материалистическое мировоззрение, согласно которому история создаётся людьми в их отношениях с окружающей средой, нельзя не заметить основной общности этих двух образов.

Такое заключение абсолютно подтверждает исследовательскую гипотезу, на которой основана эта работа, т.е. что традиционные сказочные модели приспособлялись к определённой априори идеологической и пропагандистской

схеме, где совершенная замкнутость языка обусловлена тем, что „ценность передана как выяснение другой ценности” (Barthes 1982: 19).

СПИСОК ПРОАНАЛИЗИРОВАННЫХ СКАЗОК

Богатырь и орёл, в: Сороковников-Магай, Е.И., *Сказки и предания Магая*, Бурятское Книжное издательство, Улан-Удэ 1968: 300-304.

Дедушка Ильич, „Костёр”, 1940: IV: 1.

Два героя богатыря, в: Ковалёв, И.Ф., *Сказки Ковалёва*, Горьковское книжное издательство, Горький 1953: 12-16.

Два могучих орла, в: *Новая Сибирь. Литературно-художественный альманах*, 1940: 36-37.

Как Марья с Иваном сравнилась, в: *Народное творчество*, 1938: VIII: 15.

Как мужичок в Москве побывал, в: Комовская, Н.Д. (ред.), *Сказки Сказкина*, Горьковское областное государственное издательство, Горький 1952: 35-39.

Как охотник Фёдор японцев прогнал, в: Сороковников-Магай, Е.И., *Сказки и предания Магая*, Бурятское Книжное издательство, Улан-Удэ 1968: 283-286.

Как рабочий и мужик правду искали, в: Чистов В. (сост.), *Народное творчество Карело-Финской ССР*, Петрозаводск 1940: 6-8.

Как радость пришла, „Магаданская правда”, 21.7.1956(169).

Ключ счастья, в: *Новая Сибирь. Литературно-художественный альманах*, 1940.

Slavica tergestina 2 (1994)

Красные орлята, в: Чистов В. (сост.), *Народное творчество Карело-Финской ССР*, Петрозаводск 1940: 172-175.

Крылатые подруги, в: Сороковников-Магай, Е.И., *Сказки и предания Магая*, Бурятское Книжное издательство, Улан-Удэ 1968: 295-299.

Ленин ищет людское счастье, в: Пясковский, А.В., *Ленин в русской народной сказке и восточной легенде*, Молодая Гвардия, М. 1930: 55-56.

Ленин на каменном столбе, в: Пясковский, А.В., *Ленин в русской народной сказке и восточной легенде*, Молодая Гвардия, М. 1930: 33-35.

Ленин сделал людей счастливыми, в: Пясковский, А.В., *Ленин в русской народной сказке и восточной легенде*, Молодая Гвардия, М. 1930: 51-54.

Ленин сделал вольной киргизскую степь, в: Пясковский, А.В., *Ленин в русской народной сказке и восточной легенде*, Молодая Гвардия, М. 1930: 61-65.

Ленинский источник, в: Сороковников-Магай, Е.И., *Сказки и предания Магая*, Бурятское Книжное издательство, Улан-Удэ 1968: 309-312.

Наше солнце, „Колхозник”, 1939: II: 31-32.

Нужда и мужик, в: Комовская, Н.Д. (ред.), *Сказки Сказкина*, Горьковское областное государственное издательство, Горький 1952: 40-43.

О нарте садовнике, скромном Салмане и коварном Яммае, в: *Дружба народа. Альманах художественной литературы народов СССР*, 1940: IV: 237-238.

Об Иване несчастном, ставшем счастливым, в: Ковалёв, И.Ф., *Сказки Ковалёва*, Горьковское книжное издательство, Горький 1953: 20-25.

Орёл и бедный чуваш Эндри, в: Березов (сост.), Сурков А. – Щипачёв, А.С. (ред.), *Ленин и Сталин в творчестве народов СССР*, Советский писатель, М. 1938: 148-149.

От месяца и звезды родился Ленин, в: Пяковский, А.В., *Ленин в русской народной сказке и восточной легенде*, Молодая Гвардия, М. 1930: 68-69.

Рыбак Василий и его семья, в: Сороковников-Магай, Е.И., *Сказки и предания Магая*, Бурятское Книжное издательство, Улан-Удэ 1968: 313-315.

Самое дорогое, в: Березов (сост.), Сурков А. – Щипачёв, А.С. (ред.), *Ленин и Сталин в творчестве народов СССР*, Советский писатель, М. 1938: 305-308.

Семь братьев, в: *Дружба народа. Альманах художественной литературы народов СССР*, 1940: IV: 239-241.

Сказка о солнце, „Правда”, 23.4.1940.

Сказка о старом Туте и Сталине, в: *Ленин и Сталин в творчестве народов СССР*, Воениздат, М. 1939: 123-127.

Скоро проснётся Ильич, в: Пяковский, А.В., *Ленин в русской народной сказке и восточной легенде*, Молодая Гвардия, М. 1930: 40-43.

Случай с Ильичом на охоте, в: Пяковский, А.В., *Ленин в русской народной сказке и восточной легенде*, Молодая Гвардия, М. 1930: 28-32.

Смерть Чапаева, в: Чистов В. (сост.), *Народное творчество Карело-Финской ССР*, Петрозаводск 1940: 79-82.

Солнце народов, „Костёр”, М. 1957: IV: 17.

Три орлицы, в: Ковалёв, И.Ф., *Сказки Ковалёва*, Горьковское книжное издательство, Горький 1953: 17-19.

Человек-солнце, „Наша страна”, 1937: VII: 23-25.

Slavica tergestina 2 (1994)

Чудесные небесные птицы, в: Сороковников-Магай, Е.И., *Сказки и предания Магая*, Бурятское Книжное издательство, Улан-Удэ 1968: 287-294.

ЛИТЕРАТУРА

Мелетинский, Е.М., Неклюдов, С.Ю., Новик, Е.С., Сегал, Д.М.
1969 *Проблемы структурного описания волшебной сказки*, „Учёные записки Тартуского гос. университета”, Труды по знаковым системам, Тарту 1969(236): IV: 86-135.

Пропп, В.Я.
1928 *Морфология сказки*, Л. 1928.

Barthes, R.
1982 *Il grado zero della scrittura*, Torino 1982.

ABSTRACT

The term “Soviet folk tale” refers to a specific folk genre that developed in the Soviet Union on the basis of the centuries-old traditions of the Russian folk tale: it was an attempt to use an existing cultural model for ideological and political purposes.

The typological-structural study of the analogies and differences between the poetic features of the traditional folk tale and the Soviet folk tale at a number of levels (sintagmatic semantic narrative, typological and verb-subject) and in a number of genres (magic realistic and allegorical) leads to the identification of methods and procedures necessary for the mythification of reality and of the Soviet hero.

ОБ ИЗОБРАЖЕНИИ РАЯ В РУССКИХ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ТЕКСТАХ

Мартина Кафоль

Цель настоящей работы – через анализ художественной литературы создать типологию понятия „рай” у русского средневекового человека. Специфическая структура и развитие, характеризующие литературу Древней Руси, позволяют анализ синхронного типа: нет необходимости в выделении возможных изменений в мировоззрении отдельных авторов или в общем мировоззрении в течении столетий. Это оправдывается средневековой эстетикой, отождествляемой Лихачёвым с литературным этикетом¹, который устанавливает ценность литературного произведения на основе его неизменности, с точки зрения, которая эпигонство считает нормой, а новизну неправдой и ересью. Это связано со средневековым пониманием правды. То, что написано правдиво, правдиво именно потому, что соответствует заданным художественным закономерностям. Устойчивость и строгость литературной нормы отражает потребность в устойчивости картины мира, которая успокаивает и выглядит правдивой (и единственно правильной), именно потому, что она неизменная и вечная.

¹ Аналогично социальному этикету, устанавливающему иерархические отношения и обуславливающему ценности феодального мира, развивая строгую обрядность, литературный этикет регулировал литературное творчество как на языковом уровне (определяя выбор церковнославянских выражений, либо разговорных форм, в зависимости от темы), так и на уровне содержания (подсказывая постоянные модели описания для изображения разных персонажей, их действий и некоторых стандартных ситуаций). Таким образом, подвиги князя описываются согласно представлению об идеальной модели поведения князя. А жизнь святого соответствует правилам поведения, диктуемым Церковью. Образ же врага всегда соответствует бытующему у русских представлению о врагах (Лихачёв 1979). Аналогичным образом и святые на русских иконах всегда изображены в своей традиционной одежде, а героям былин соответствуют их постоянные атрибуты (Uspenskij 1973: 341).

Литературный этикет регулирует и определяет также, причём с подчёркнутой строгостью, описание Рая, которое обычно кристаллизуется в некие постоянные формулы. Церковь налагала ограничения в трактовке святых тем, и особенно в том, что касается описания Рая, заметно, что с лексической точки зрения содержание не вполне определено. Своими средствами человек не в состоянии описать Рай, поэтому встречаются такие слова, как *невыразимый*, *неописуемый*, и т.д.: в Раю есть „блага те, каких ни глаз не видел, ни ухо не слышало, ни сердце человека не предугадало, какие уготовал Бог любящим его.” (*Повесть временных лет* 1950: 337).

Такое сжатое описание Рая встречается во всех средневековых текстах, в том числе и в тех, где меньше учитываются условности. Например, в апокрифах, для которых характерно богатство образов, созданных народным воображением, которое не довольствуется убогими образами, предлагаемыми Церковью. Положительный идеал потустороннего мира описан мало и всегда следует за подробным и ярким описанием адских мук (Клибанов 1977: 22).

Рай нередко описывается в образах, соответствующих народным культурным моделям, становясь осязаемым, даже типично русским. В *Повести временных лет*, например, Бог в Раю моется в бане (1950: 318), это реминесценция русского быта. Или в рассказе о видении последовательницы Аввакума, Рай это место светлое и прекрасное, с множеством красивых зданий, в самом роскошном из которых стоят накрытые столы и пышное дерево, с которого слышно пение птиц (Аввакум 1969: 672).²

2 В поисках образа Рая можно применить приём „отрицательной формулы” (Patch 1950). В случае существования Рая и для представителей других вероисповеданий этот Рай не будет похож на Рай, выбранный Владимиром в момент принятия христианства в Византии. Вот как болгары магометанской веры описали Владимиру мусульманский потусторонний мир: „по смерти, – говорит [Магомет], – можно творить блуд с жёнами. Даст Магомет каждому по семидесяти красивых жён, и изберёт одну из них красивейшую, и возложит на неё красоту всех. Та и будет ему женой. Здесь же, говорят, следует предаваться всякому блуду. Если кто беден на этом свете, то и на том. И другую всякую ложь говорили, о которой и писать стыдно.” (*Повесть временных лет* 1950: 257).

Настоящая работа первоначально была сосредоточена на анализе слов, обозначающих Рай. Исходя из того, что и клише, использованные для описания Рая, имеют большое значение, мы поставили своей задачей расшифровать их, считая, что под нормой подразумевается и отклонение от нормы, которое проявляется на формальном уровне и на уровне содержания, в языческих элементах, оставшихся в христианском мировоззрении (двоеверие). Они интересны, потому что знакомят нас с восприятием официальной идеологии. В то же время они расширяют образ Рая, который уже не представляется нам как сухая формула, взятая из Святых писаний, а становится более значительным и специфическим в мировоззрении древнерусского общества.³

Для того, чтобы расширить содержание слов, обозначающих Рай, далее мы попытались рассмотреть, как образ Царствия небесного отражается в идее о возможном существовании Рая на земле. Из-за неспособности средневекового человека к абстракции Рай, в небесах ли он или на земле, в его глазах всегда представляется как конкретное пространство⁴ и является мифом, к которому он стремится.

В другом примере говорится, каким Рай не будет, в противопоставление земной жизни: „войдя в палаты, где сидел князь, [Феодосий] увидел множество музыкантов, играющих перед ним: одни брэнчали на гусях, другие гремели в органы, а иные свистели в замры, и так все играли и веселились, как это в обычае у князей. Блаженный же сел рядом с князем, опустив очи долу, и, приклонившись, спросил у него: «Вот так ли будет на том свете?» Тот же умилился словам блаженного и прослезился и велел прекратить музыку.” (*Житие Феодосия* 1969: 133-135).

- 3 В примере *Слова о бражнике, како вниде в Рай*, мы имеем дело с фольклорным текстом, ставшим христианским (совместив языческие элементы и христианские мотивы) (Le Goff 1988: 95) и, таким образом, вошедшим в ряд литературных текстов. Бражник, стучащий в ворота Рая (типичная комическая ситуация в русском фольклоре), встречается с библейскими персонажами, с которыми он обсуждает законность своего входа в Рай, и, наконец, войдя, садится возле Бога, говоря: „Святы отцы! Не умеете вы говорить з бражником, не токмо что с трезвым!” (*Слово о бражнике* 1969: 596).
- 4 Показательным в этом смысле является письмо, в котором даётся список апокрифов, описывающих Рай; кроме того, даётся живое свидетельство новгородцев, утверждающих, что они виде-

В средневековом сознании любое райское пространство, определённое средневековой архитектурой, может существовать на одном плане с Царством небесным.

Пространство Рая. С лексической точки зрения слова, связанные с Раем, могут означать сущность временную или пространственную. Остановимся прежде всего на определениях, которым присущ пространственный элемент, в группе слов, как *Небо/Небеса, Царство небесное, Царство божье, Вышнее царство, тот свет*. Представления о пространстве средневекового человека в большой мере носили символическое значение, так что слово *Небо* или *Небеса* вводит противопоставление „высокое – низкое”⁵, которое встречается и в определениях *Царство небесное* или *Вышнее царство*. Земля (как и Ад) относится к „низкому”: „и изгнал Бог Адама со Евою из святого раю, из едемского, и вселил он их на землю, на нискую.” (*Повесть о Горе-Злочастии* 1969: 597).

Те, кто попадёт в Рай, сядут одесную Господа. В одной из молитв на листке, который обычно клали в руки покойного, говорится: „Помяни меня, господи, когда придёшь во царствие твоё! И когда будешь воздавать каждому по делам его, тогда сподоби, владыко, рабов своих, Симона и Георгия, стать на правую твою сторону...” (*Киево-Печерский патерик* 1969: 305).

Здесь вводится противопоставление „правое-левое”, имеющее в семиотике большое значение⁶. „Правое” ассоци-

ли Рай. Одно из многочисленных подтверждений существования Рая на земле находится в апокрифах, рассказывающих о судьбе Адама и Евы. В *Слове о Адаме и Еве* говорится, что Бог, пожалев Адама, которому не удавалось пожинать плоды на своей земле (находившейся во власти дьявола), вернул ему седьмую часть Рая (Клибанов 1977: 15).

5 Понятия *жизнь/смерть, Добро/Зло, благодетель/грех, святое/мирское* соотносились с понятиями *высокое/низкое*, с определёнными странами в мире и с частями земного пространства, а также обладали топографическими координатами (Gugevič 1983: 79).

6 Показательна средневековая полемика о месте, которое должны были занимать возле Христа Пётр и Павел, должен ли Пётр находиться справа от Христа (то есть слева с точки зрения зрителя) или слева от Христа (то есть справа с точки зрения зрителя). То же

ируется со всем тем, что положительно, в то время как „левое” – со всем тем, что отрицательно: „философ показал Владимиру занавес, на котором написано было судилище господне, направо указал ему на праведных, в веселии идущих в рай, а налево – грешников, идущих на мучение.” (*Повесть временных лет* 1950: 272).

Время в Раю. Пространство ограничивается также течением времени в нём самом. Слова, определяющие потусторонний мир, такие как *жизнь вечная, жизнь нетленная, будущая жизнь, будущий век, он век нескончаемый* разграничивают земную жизнь и потустороннюю с точки зрения времени. Происходит качественный скачок во времени, которое из земного, мирского превращается в святое, в вечность, во время, которое в потустороннем мире реализует бессмертие: „если кто, говорят (греки), перейдёт в нашу веру, то, умерев, снова восстанет и не умереть ему вовеки.” (*Повесть временных лет* 1950: 273).

В Вечности жизнь нетленна, нет влияния времени разрушающего. Земной мир, где всё преходяще, менее реален, чем мир потусторонний, где святые предметы, его наполняющие, являются не нематериальными, а материальными в вечности (Lotman 1975: 184). Это связано с евангельским представлением о истинных сокровищах: „Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкопывают и крадут, но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль не истребляет и где воры не подкопывают и не крадут.” (*Матфей* 6, 19-20. Некоторые примеры в русских текстах: *Повесть временных лет* 1950: 285; *Киево-Печерский патерик* 1969: 311).

Вечная жизнь вызывает ощущение покоя, радости, удовольствия: „смерть горькую принял он (Ярополк), но вечной жизни и покоя сподобился.” „Радость бывает на небе и об одном покаявшемся грешнике.” „Мудро говорят они, и чудно слышать их, и каждому любо их послушать, рассказывают они и о другом свете.” (*Повесть временных лет* 1950: 337, 281, 273). Надежда войти в Рай – мысль прият-

касается и осенения крестом, в православной традиции крестятся справа налево, а в католической – слева направо.

ная: „Кем подана тебе сладкая чаша мысли о будущем веке?“ (Иларион 1987: 54).

Наряду с вышеперечисленными определениями Рая следует упомянуть также слова „Рай“ и „Иерусалим“. В проанализированных текстах встречаются оба варианта, как „Рай“, так и „Иерусалим“, в эсхатологическом значении. Прежде всего следует отметить, что употребление их по сравнению с предыдущими терминами довольно редко.

Поскольку проанализированные здесь тексты немногочисленны, мы не претендуем на статистику, тем не менее можно предположить, что в описании Рая в русском средневековье из двух вариантов – Эдемский сад и Небесный град – в эсхатологических чаяниях предпочитался второй. В *Слове о Законе и Благодати* Илариона Владимир „записан в книге жизни в вышнем граде – нетленном Иерусалиме“ (Иларион 1987: 53). Другие примеры: „Да благословит тебя господь от Сиона и да видите вы красоты Иерусалима все дни жизни вашей и до последнего рода вашего.“ (*Киево-Печерский патерик* 1969, 305). Или: „Отпал ли еси отечества? Но имаше отечество на небесех – Иеросалим.“ (*Письмо царя Алексея Михайловича* 1969: 574). Последний пример взят из текста Аввакума: „Не дорожи мне сим веком, не имам зде града но грядущаго взыскуем.“ (Аввакум 1987: 351).

В проанализированных текстах мы столкнулись с двумя отрывками, где встречается слово „Рай“, которое употребляется не в значении Небесного Рая: „помилуй меня, сын великого царя Владимира, да не восплачусь, рыдая, как Адам о рае.“ И ещё один пример, в том же тексте: „Княже мой, господине! Покажи мне лицо своё, ибо голос твой сладок и образ твой прекрасен, мёд источают уста твои, и дар твой как плод райский“ (*Слово Даниила Заточника* 1969: 227, 235). Значит, слово Рай употребляется, в основном, в значении утерянного Рая, а не в значении места, которое примет души покойных.

В попытке установить параллелизм между Раем Небесным, в который входят после смерти, и райским местом на земле (как с религиозными, так и со светскими элементами) можно исследовать разнообразие этих мест, прибегая к параметрам, уже употреблённым выше в анализе потустороннего мира. Аналогичны трактовка пространства (с его

символическими значениями), времени и вообще всех элементов, которые составляют святые или райские пространства, как и всего того, что даёт ощущение покоя, радости, удовольствия. Речь идёт о том, что средневековый человек относится к церквям и монастырям, как к прототипам Рая, и к сказочным далёким землям, как к местонахождению Земного Рая (насаждённого Богом) или как к социальной утопии. При этом учитывается тот факт, что в средневековье светский социальный идеал, в большей или меньшей степени, всегда связан с идеалом религиозным.

Путь к святому пространству. Одним из мотивов, объединяющих все райские места, является мотив путешествия. Преставиться – значит уйти, покинуть и тело, и этот мир, совершить длинное путешествие. Самым распространённым является образ путешествия души покойного, как образ преодоления водного пространства. И, действительно, покойника часто хоронили вместе с судном.⁷ В средневековье мотив путешествия имеет большое значение, и обряд паломничества увеличивает святость монастыря. Горизонтальное движение к святому центру ощущается как движение вертикальное, не столько как путь, покрывающий определенную географическую дистанцию, сколько как путь духовный, путь к Богу. Итак, паломничество было путешествием значительным не только по своей цели, но и само по себе, как акт (Gurevič 1983: 75-76, Lotman 1965).

Любое святое место держится на противопоставлении „высокое – низкое”. В церкви, которая сама по себе уже является связью между землёй и небом, оно часто выражено в образе лестницы. С лестницей отождествляется и крест, находящийся за алтарём и символизирующий лестницу Иакова, по которой Бог спускается на землю (Evdokimov

7 Чтобы отомстить за смерть мужа, князя Игоря, Ольга приказывает похоронить живьём своих врагов. Их кидают в яму вместе с судами, на которых их везли (*Повесть временных лет* 1950: 238). Также и тело князя Глеба положили между двумя колодами (*там же*, 293). Слово *колода* ассоциировалось с судном (Соболев 1913: 110).

1965: 310). Лестница, ведущая на небо, также является типичным элементом монастырской иконы.⁸

Интересно вкратце остановиться на элементах, благодаря которым церковь или монастырь становятся святыми или райскими. Церковь, будучи создана Богом, свята, поскольку является и божьей обителью: „Увидел Владимир, что церковь построена, вошёл в неё и помолился Богу, говоря так: «Господи Боже! Взгляни с неба и возри, и посети сад свой и охрани то, что насадила правая рука твоя.»” (*Повесть временных лет* 1950: 284). Эти слова (сад, насадить) прямо соотнесены с отрывком из *Бытия*: „И насадил Господь Бог рай в Эдеме на востоке” (*Бытие* 2. 8).

Присутствие Бога в церкви утверждается обрядом освящения, которое ограничивает её площадь, отделяя её от мирского пространства и очищая её. В русских средневековых текстах описание основания и освящения церкви встречается довольно часто (*Повесть временных лет* 1950: 282, 303, 304). Человек сам не в состоянии построить святой объект из ничего. Итак, литургический центр воздвигнут из материала Божьего Царствия, святое пространство организовано вокруг фрагмента потустороннего мира (Evdo-kinov 1965: 308).⁹ Кроме того, церковь, чтобы можно было

8 Для усиления этого образа в текстах часто указывается на появление светового столпа над церковью Успения в Киево-Печерском монастыре, где „явился столп огненный от земли до неба, а молния осветила всю землю, и в небе прогремело в 1 час ночи, и все видели это.” (*Повесть временных лет* 1950: 390).

Огненный столп можно интерпретировать по-разному. В цитируемом примере он отождествляется с ангелом. Но обычно он обозначает божественное присутствие, приближающее небо к земле. Следует отметить, что в проанализированных текстах встречается много ссылок на церковь Успения Богородицы в Киево-Печерском монастыре, и что она всегда связана с таинственными событиями или с чудесами. В рассказах об этой церкви играет важную роль воздушный элемент (существенный в райской архитектуре), она часто висит в воздухе (*Житие Феодосия* 1969: 119-121; *Киево-Печерский патерик* 1969: 301-303). Это явление близко мифологии Успения в апокрифах (Lichačev 1991: 237), согласно которой в момент вознесения в Небо тело Богородицы обволакивало сияющее облако и оно находилось между небом и землёй.

9 По этой причине внутри алтаря всегда кладут святые реликвии, чтобы отличить его от обычной трапезы. Интересен случай рем-

её считать прототипом Рая, должна соответствовать идеальной модели, которую христианская традиция видит в храме Соломона.

Стремление воссоздать Соломонов храм лежит и в основе проекта Святой Софии в Константинополе, которая и в Византии, и на Руси считалась абсолютной моделью Рая: ссылки на это встречаются в многочисленных текстах, где обычно указывается на происхождение Святой Софии от соломонова храма (Иларион 1987: 55; *Письмо Епифания Премудрого* 1969: 401). Атрибуты её – красота, роскошь, богатство и неограниченность форм – отличают её от других церквей и сближают с образом Небесной Обители, для которой характерны те же черты: красота, неограниченность структуры, свет. Свет – основная характеристика Рая: „Избави, господи, вечныя муки, а дай нам, господи, светлый рай.” (*Повесть о Горе-Злочастии* 1969: 608).¹⁰

Монастыри считались воссозданием небесного Иерусалима уже по своим архитектурным параметрам и приобретали статус священных в момент основания. Основатели и строители монастырского комплекса, как правило, должны быть людьми близкими к Богу, потому что „много ведь монастырей царями и боярами и богачами устроено, но не такие они, как те, которые поставлены слёзами, постом, молитвою, бессонными ночами.” (*Повесть временных лет*

ня Иисуса Христа, о котором рассказывается в *Киево-Печерском Патерике* (1969: 301-303): речь идёт о золотом ремне, снятом со статуи распятого Иисуса Христа и используемом для измерения при постройке собора. Большое значение имеют предписанные размеры: 20x30x50, цифры, сумма которых – 100 – совершенное число, идеальная сумма размеров святого здания (Lichačev 1991: 238).

10 Описывая Святую Софию в Константинополе, Епифаний Премудрый говорит о множестве „столпов и околостолпий, спусков и подъёмов, переводов и переходов, и различных палат и церквей, лестниц и хранильниц, гробниц, многообразных преград и приделов, окон, проходов и дверей, входов и выходов, и столпов каменных.” (*Письмо Епифания Премудрого* 1969: 401). Архитектура собора казалась таинственной, потому что являла собой своего рода открытое пространство, как бы уходящее в бесконечность, и, благодаря этому, её можно сравнить с архитектурой Рая (McClung 1983: 80).

1950: 307). В постройке монастыря фундаментальным элементом являются чудеса, её сопровождающие. Обычно это явление иконы на лоне природы, особой красоты. В *Повести о Тверском Отроче монастыре* Богородица является ночью будущему основателю монастыря Григорию, указывая ему подходящее место для воздвижения церкви, посвящённой Успению. Такое место освящено более других (*Повесть о Тверском Отроче монастыре* 1969: 683).

Отметим также красоту святых зданий и места, выбранного для их постройки. Красота эта – „высшая”, божественная, та красота, которая – отождествляясь с духовностью – в России ощущается как исключительное свойство, приобретаемое с выбором православного вероисповедания.¹¹ Значит, святое здание прекрасно как таковое, а также и место, в котором оно построено, должно быть прекрасным.

И в райских местах играет огромную роль категория времени, которое отделяет святое пространство от мирского. Святое пространство церкви определено литургическим временем, которое отличается от времени реального, так как оно вырвано из повседневности, становясь, таким образом, вечным. Христианская святая литургия не только напоминает события святых писаний, но и восстанавливает их, перенося в вечное настоящее, придавая таким образом настоящим событиям универсальное значение. Так же останавливается и время в монастыре (речь идёт о жизни вне мира), становясь временем в высшем значении: „больше желал бы я провести один день в дому божией матери, чем жить тысячу лет в селениях грешников.” (*Киево-Печерский патерик* 1969: 293).

Аналогичным образом отличается от реального времени течение времени в сказочной земле. В земле *Сказания о роскошном житии и веселии* нет зимы, времена года не чере-

¹¹ Из отрывков, в которых подчёркивается красота православных церквей, процитируем самый известный, где мужья Владимира рассказывают о Византии: „И пришли мы в Греческую землю, и ввели нас туда, где служат они богу своему, и не знали – на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой и не знаем, как и рассказать об этом.” (*Повесть временных лет* 1950: 274).

дуются. Не чередуются день и ночь и в земле блаженных, которую посетил Александр: там царствует тьма.

В дополнение к картине различных вариантов райских образов, следует упомянуть и отношение средневекового человека к природе (точнее, к саду), как к красивому месту, противопоставленному хаотическому городу и сравнимому с райскими местами. Видимо, образ Рая-сада существовал на Руси уже в начале X века (Соболев 1913: 98). Этот образ ассоциируется с внутренним садом монастыря, упомянутым в *Слове*, где наряду с красотами Руси говорится и о виноградах обительных, виноградах монастырских (*Слово о погибели Русской земли* 1969: 326). Другой пример встречается в *патерике* Киево-Печерского монастыря, где рассказывается об иноке Святом Григории, который выращивал в саду овощи и фрукты, оказавшиеся впоследствии яблоками (*Киево-Печерский патерик* 1969: 311, 313).

Таким образом, в первом случае мы сталкиваемся с виноградом, а во втором с яблонями – и то, и другое считается фруктом райского сада. Однако, нет подробных описаний внутренней организации сада и не указывается его символическое значение. Очевидным является и существование стены, это основной элемент монастыря, сближающий его с Раем.¹² В рассмотренных текстах встречается стена только в *Житии Феодосия*, где говорится о реставрации монастырской ограды (*Житие Феодосия* 1969: 119).

Как бы то ни было, существование монастырских садов и тот факт, что монастыри должны строиться в красивых местах, свидетельствуют об убеждении, что только природа, упорядоченная Богом и безгрешная, может находиться в гармонии со стремлением к моральному совершенствованию. Но мы ещё далеки от XVII века, когда проявится

¹² В *Бытии* сад не огорожен. Но экзегетическая традиция ассоциирует его с огороженным садом из *Песни Песней*, и оба – с городом, окружённым стеной из *Апокалипсиса*. Итак, выделяются два варианта Рая: сад без построек и постройка с внутренним садом. Средневековое монастырское пространство, с садом и постройками, огороженное стенами, является, по словам МакКлунга, архитектурным событием, в основе которого лежит синтез Эдема и противоположного ему архетипа, Иерусалима (McClung 1983: 21, 25).

желание вернуться к прошлому и к природе, ощущаемой как источник гармонии и красоты и противопоставленной Злу, царствующему в мире людей (Lotman, Uspenskij 1973: 18).¹³

Пример этому встречается в *12-м Наказании митрополита Даниила*, где автор советует отдыхать на природе, описанной со всеми её красотами, и говорит: „и в сих прохлажайся, смотря их доброту, и прослави тех творца Христа Бога.” (Даниил 1881: 25). Также и Аввакум видит на берегу Байкальского озера высокие горы и грандиозные скалы. На их вершинах расположены жилища и башни, галереи и колонны, каменная ограда и сады, – всё это создано Богом. В горах растёт чеснок и лук, большой и сладкий, божественное растение конопля и красивые душистые цветы в садах. Подобное описание имеется и в отрывке из *Строгановской Летописи* (1907: 59-60).¹⁴

Интересно отметить, что описание сибирской флоры и фауны, с которым мы сталкиваемся в проанализированных текстах, следует тому же критерию, который используется в описании чудес в рассказах об Индии, являющихся списком чудес, организованных по категориям. В текстах, где рассказывается о далёких сказочных землях, фабула обычно отсутствует, так как их основная функция заключается в том, чтобы заинтересовать возможных путешественников,

13 Некоторый намёк на это встречается уже в *Уряднике сокольничьего пути*. В введении к этому уставу охотников просят соблюдать правила охоты, желают им отдохнуть, забыть о тревогах и наслаждаться природой: „И да утешатца сердца ваша, и да пременятца, и не опечалятца мысли ваши от скорбей и печалей ваших.” (*Урядник* 1969: 568).

14 Следует подчеркнуть, что отрывки, на которые мы ссылались, взяты из текстов XVII века – период перехода от средних веков к новому времени, в который появляются черты Возрождения. Для этого периода является фундаментальным подчинение литературного творчества принципу индивидуальности, тесно связанному с возникновением авторского начала. Художественная литература становится актом индивидуального творчества и, таким образом, больше не подлжит строгим законам, определяющим её стиль. Также описание пейзажа, хоть и продолжая следовать определённым нормам, зависит от личного выбора автора (Лихачёв 1973).

предлагая длинные списки сказочных существ, природных богатств и вкусных яств и напитков.

И наконец, остановимся на средневековом идеале Индии, в котором можно выделить и идеал христианский: средневековое христианство помещает Земной Рай на границе с Индией, где протекает четыре райских реки.¹⁵ Наряду с особой трактовкой пространственных и временных категорий, которые типологически соотносят эти места с Раем, существует много других элементов, сближающих их с потусторонним миром.¹⁶ Общий мотив рек: сияющее течение реки у Александра, река Эдем, обтекающая Индийское царство. Вода и в форме течения реки, и в форме монастырских колодцев имеет большое символическое значение в райских образах.

Большое символическое значение имеет также образ моря, постоянно встречающийся в рассказах как о сказочных

15 Ссылка на райские реки Тигр, Евфрат, Ганг и Нил встречается весьма часто. В анализе *Видения Апостола Павла* Сахаров (1879) находит различие между земным Раем, Раем будущего, который он видит с Неба, – землёй, омываемой рекой молока и мёда, – и городом Христа, Раем настоящего, в котором он находится. Оба образа переплетаются и сливаются благодаря ряду общих черт, в том числе реки. С одной стороны, Земной Рай – роскошный сад, который возвращает нас к образу утерянного Эдема, омываемого райской рекой. С другой стороны, Рай небесный – город, окружённый двенадцатью стенами и омываемый четырьмя райскими реками.

16 Что касается внутренней организации райского пространства, интересно отметить, как оно воспринимается в земле Индии. Оно разделено на множество отдельных секторов, создавая впечатление, что повествование развивается скачкообразно. В *Сказании об Индийском Царстве* расстояние между одним местом и другим исчисляется днями пройденного пути. В *Александрии* промежуточные расстояния, как правило, не описываются: „Двинувшись оттуда в путь, вступили мы в некую степную страну”, „покинув то место, пришли мы к некоей реке” (*Александрия* 1969: 265, 267). Скачкообразное движение, подобно движению „фигур на шахматной доске” (Gurevič 1983: 68), объединяет пространство рыцарского романа, мифологического мира (Lotman, Uspenskij 1975) и русских летописей (Лихачёв 1979: 642) и в какойто мере соответствует движению в пространстве в потустороннем мире. Действительно, потусторонний мир представляет собой сумму разобщённых мест, связанных только путём, пройденным блуждающей душой провидца (Gurevič 1983: 68-69).

землях, так и о путешествиях в потусторонний мир. Перед тем, как очутиться у подножья горы, где находится Рай, новгородцы переплыли море в бурю. Также и Александр во время своего путешествия увидел песчаное море (похожее на море, описанное в *Сказании об Индийском царстве*), которое связано с тайной, так как оно непреодолимо и неизвестно, что находится на другом берегу.

Важным образом является и образ горы (здесь снова встречается противопоставление „высокое-низкое”). Александр видит высокие крутые горы. В некоторых редакциях *Александрии* рахманы (считающиеся, как правило, жителями *преддверия* Рая) указывают Александру гору, покрытую медью, недоступную для смертных, на вершине которой находится Рай (Лурье 1965: 148). Также в легенде о Китеже встречается образ горы, внутри которой помещается потусторонний мир (Комарович 1936).¹⁷ Подобным образом в фольклоре Рай расположен, среди прочих многочисленных возможностей, на стеклянной, золотой или железной горе. Вспомним, что медь, золото и стекло это традиционные материалы райской архитектуры.

Один из выводов нашего анализа, в котором мы старались принять во внимание наибольшее число элементов и ссылок, связанных с русским средневековым видением Рая, состоит в том, что описания Рая в русской средневековой литературе многим обязаны западной литературной традиции. Не надо забывать и то, что эта литература состоит из текстов, являющихся неотъемлемой частью культурного наследия всего православного Востока и Юга,

¹⁷ В этом контексте интересно вспомнить языческий обычай восточных славян, которые строили курганы для захоронения мёртвых. Гора считается центром, аналогичным космическому дереву, являющимся связью между недрами, землёй и небесами. В горе заключены Гог и Магог, в Индийском царстве существуют горы, внутри которых пылает огонь. Это напоминает адскую обитель, связанную с образом вулкана. Кратеры вулкана в средневековье считались входом в ад. На Западе, например, Сицилию считали местом, связующим с потусторонним миром, – здесь мотив вулкана сливается с мотивом острова. Рахманы живут на острове (Веселовский 1886: 269), и в хронике Георгия Амартола Индия описана как остров (Сперанский 1934: 464). Остров является образцом творения, поскольку он внезапно возникает из волн и представляет собой новый мир (Eliade 1980).

и, в меньшей степени, автохтонного творчества. Русская средневековая литература, в которой упоминается Рай, не являясь оригинальной (тексты переписывались без существенных изменений, впрочем, и невозможных в период, когда ещё не существовало русских текстов, на которые можно было бы ориентироваться), – это не та область, в которой, по нашему мнению, можно с лёгкостью обнаружить русскую специфику. Следовательно, возникает вопрос, насколько в русской средневековой литературе образ Рая отражает русское мировоззрение, или же, иными словами, до какой степени в ней присутствуют мотивы, свойственные соседним культурам.

Если перенести изучение данного предмета в другую сферу русской культуры, особенно в народную, то можно указать на некоторые элементы, которые могут оказаться полезными в попытке определить специфику русского видения мира (или, точнее, Рая). Безусловно, было бы интересно остановиться на восприятии этих текстов, иными словами, на интерпретации формулировок, встречающихся также в святых текстах, исходя из моделей автохтонного мышления. Изучая, например, фольклор и историографию того времени, можно выделить типично русские элементы, привнесённые в образ Рая, такие, как яства и напитки в *Сказании о роскошном житии и веселии* (кисель, солёные огурцы), или – типично русские представления, возникающие при чтении о природных богатствах. Например, горы и безбрежные моря – пейзаж типично западный – для русского, привыкшего к бескрайним равнинам, для которого море представляется экзотикой, безусловно имеют особое значение.

Другой интересной темой является трактовка Страшного Суда, который не откладывается в ожидании конца мира, а реализуется сразу после смерти. В различении между эсхатологией личной и эсхатологией историкоуниверсальной (Gurevič 1986) западное христианство прибегает к Чистилищу, которое в православном мире отсутствует. Тем не менее, в православном мире возникает вопрос о посмертной судьбе отдельных личностей, в основном святых, и прочих

исторических персонажей, судьбу которых можно было предвидеть, зная их деяния.¹⁸

И, наконец, затронем последнюю тему, которую нужно было бы углубить при изучении средневекового представления о Рае, – восприятие святого пространства. В сознании средневекового человека, который представлял себе потусторонний мир как конкретное пространство и одновременно ассоциировал с Раем бесчисленные места на земле, прототипом Рая являлись церковь и монастырь, но также и город: княжеские дворцы и боярские дома были роскошными залами Небесного Града, и земная власть отождествлялась с властью небесной.¹⁹ Здесь не следует забывать о политическом значении святых зданий. Для русских государственная власть, являясь оплотом православия и потому возведённая в абсолют, отождествлялась с Царством Небесным на земле.

Таким образом, объясняется значение, которое приобретала для русских князей постройка церковей Святой Софии. Собор Святой Софии символизировал византийскую государственность и имел большое политическое значение. Поэтому с ним, с одной стороны, связывалось вечное стремление к Раю, а с другой – желание независимости или даже превосходства над Византией. То же касается и монастырей (как, впрочем, и сказочных земель), которые могли восприниматься как движущие центры более совершенного общественного устройства, как реального, так и утопического.

Эту тему стоило бы расширить, проведя сравнительный анализ, в котором одновременно учитывалось бы духовное

18 Таким образом, князь Владимир в *Слове о Законе и Благодати* уже находится на Небе, откуда он может увидеть, – и это уточняется в тексте „хотя бы не телом, но духом, ибо Господь даёт тебе увидеть это” – как богатеет его земля, осиянная верой. С другой стороны, говорится о его теле, похороненном в церкви Святой Богородицы, которую он же и воздвиг и в основании которой, повторяем, „...пояныне мужественное тело лежит, ожидая звука трубы архангельской.” (Иларион 1987: 56, 55).

19 Такой символизм в некоторой степени поощрялся властью; не случайно золотые ворота (символ входа в Царство Божье, присутствующий и в иконостасе) появились сначала в Киеве, а потом во Владимире, куда была перенесена столица княжества (Прошин 1988: 162).

видение Рая как Рая Божьего и проект создания социального рая в человеческом обществе.

ЛИТЕРАТУРА

- Аввакум
1969 *Житие протопопа Аввакума*, в: *Изборник. Сборник произведений древней Руси*, сост. и ред.: Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачёв, М. 1969.
- 1987 *Послание к верным*, в: *Красноречие древней Руси*, сост.: Т.В. Чарторицкая, М. 1987.
- Александрия*
1969 *Александрия*, в: *Изборник. Сборник произведений древней Руси*, сост. и ред.: Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачёв, М. 1969.
- Веселовский, А.Н.
1886 *Из истории романа и повести. Материалы и исследования*, „Сборник Отделения Русского Языка и Словесности”, СПб. 1886: XL: 2/1.
- Даниил
1881 *12-ое Наказание*, в: Жмакин, В., *Митрополит Даниил и его сочинения*, М. 1881.
- Житие Феодосия*
1969 *Житие Феодосия*, в: *Изборник. Сборник произведений древней Руси*, сост. и ред.: Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачёв, М. 1969.
- Slavica tergestina 2 (1994)*

Иларион

1987

Слово о законе и благодати, в: *Красноречие древней Руси*, сост.: Т.В. Чарторицкая, М. 1987.

Киево-Печерский патерик

1969

Киево-Печерский патерик, в: *Изборник. Сборник произведений древней Руси*, сост. и ред.: Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачёв, М. 1969.

Клибанов, А.И.

1977

Народная социальная утопия в России. Период феодализма, М. 1977.

Комарович, В.Л.

1936

Китежская легенда, опыт изучения местных легенд, М.-Л. 1936.

Лихачёв, Д.С.

1973

Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили, в: Лихачёв, Д.С., *Избранные работы в трёх томах*, Л. 1987: I.

1979

Поэтика древнерусской литературы, в: Лихачёв, Д.С., *Избранные работы в трёх томах*, Л. 1987: I.

Лурье, Я.С.

1965

Средневековый роман об Александре Македонском в русской литературе, в: *Александрия*, М.-Л. 1965.

Письмо Епифания Премудрого

1969

Письмо Епифания Премудрого к Кириллу Тверскому, в: *Изборник*.

Сборник произведений древней Руси, сост. и ред.:
Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачёв, М. 1969.

Письмо царя Алексея Михайловича

1969 *Письмо царя Алексея Михайловича А.Л. Ордину-Нащокину*, в: *Изборник. Сборник произведений древней Руси*, сост. и ред.: Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачёв, М. 1969.

Повесть временных лет

1950 *Повесть временных лет по Лаврентьевской летописи 1377 года*, ред. и пер.: Д.С. Лихачёв, Б.А. Романов, М.-Л. 1950.

Повесть о Горе-Злочастии

1969 *Повесть о Горе-Злочастии*, в: *Изборник. Сборник произведений древней Руси*, сост. и ред.: Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачёв, М. 1969.

Повесть о Тверском Отроче монастыре

1969 *Повесть о Тверском Отроче монастыре*, в: *Изборник. Сборник произведений древней Руси*, сост. и ред.: Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачёв, М. 1969.

Прошин, Г.

1988 *Чёрное воинство*, М. 1988.

Сахаров, В.Л.

1879 *Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на русские духовные стихи*, Тула 1879.

Slavica tergestina 2 (1994)

Слово Даниила Заточника

1969 *Слово Даниила Заточника*, в: *Изборник. Сборник произведений древней Руси*, сост. и ред.: Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачёв, М. 1969.

Слово о бражнике

1969 *Слово о бражнике, како вниде в Рай*, в: *Изборник. Сборник произведений древней Руси*, сост. и ред.: Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачёв, М. 1969.

Слово о погибели Русской земли

1969 *Слово о погибели Русской земли*, в: *Изборник. Сборник произведений древней Руси*, сост. и ред.: Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачёв, М. 1969.

Соболев, А.Н.

1913 *Загробный мир по древнерусским представлениям*, Сергиев посад 1913.

Сперанский, М.Н.

1934 *Индия в старой русской письменности* в: *Сергею Фёдоровичу Ольденбургу к пятидесятилетию научно-общественной деятельности, 1882-1932*, Л. 1934.

Строгановская летопись

1907 *Строгановская летопись*, в: *Сибирские летописи*, СПб. 1907.

Урядник

1969 *Урядник сокольничьего пути*, в: *Изборник. Сборник произведений древней Руси*, сост. и ред.:

Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачёв, М. 1969.

Eliade, M.

1980

Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso, Milano 1980 (*Images et symboles*, Paris 1952).

Evdokimov, P.

1965

L'ortodossia, Bologna 1965 (*L'Ortodoxie*, Paris 1959).

Gurevič, A.Ja.

1983

Le categorie della cultura medievale, Torino 1983 (*Категории средневековой культуры*, М. 1981).

1986

Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo, Torino 1986 (*Проблемы средневековой народной культуры*, М. 1981).

Le Goff, J.

1988

L'immaginario medievale, Bari 1988 (*L'imaginaire médiéval*, Paris 1985).

Lichačëv, D.S.

1991

Le radici dell'arte russa dal Medioevo alle avanguardie, Milano 1991.

Lotman, Ju.M.

1975

Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi, в: Lotman, Ju.M., Uspenskij, B.A., *Tipologia della cultura*, Milano 1975 (*О понятии географического пространства в русских средневековых текстах*, „Учёные записки Тартуского гос. университета”, Труды по знаковым системам, Тарту 1965: II).

Slavica tergestina 2 (1994)

- Lotman, Ju. M., Uspenskij, B.A.
1975 *Mito – nome – cultura*, в: Lotman, Ju.M., Uspenskij, B.A., *Semiotica della cultura*, Milano-Napoli 1975 (*Миф, имя, культура*, „Учёные записки Тартуского гос. университета”, Труды по знаковым системам, Тарту 1973: VI: 282-303).
- McClung, W.A.
1983 *The Architecture of Paradise. Survivals of Eden and Jerusalem*, Berkeley 1983.
- Patch, H.R.
1950 *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature*, Harvard U.P., Cambridge Mass. 1950 (цитирую по: Segre, C., *Fuori dal mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino 1990: 15).
- Uspenskij, B.A.
1973 *Per l'analisi semiotica delle antiche icone russe*, в: *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, ред.: Ju. M. Lotman e B. A. Uspenskij, Torino 1973: 337-378 (*О семиотике иконы*, „Учёные записки Тартуского гос. университета”, Труды по знаковым системам, 1971: V).

ABSTRACT

This study elaborates a typology of the concept of Paradise in medieval Russia through the analysis of contemporary literary texts. On the basis of terms designating the afterlife, an attempt is made to identify the reception of this idea by medieval Russian society, with particular reference to the understanding of space and time. In this light, consideration is also made of various spaces on earth with the characteristics necessary to render them comparable to Paradise: sacred places, such as churches and monasteries, as well as fantastic lands. Attention is also paid to descriptions of nature, seen as a place of peace, close to the image of the garden of Eden. Such places are considered earthly paradises, sharing many characteristics with the hereafter. The affinities in the treatment of space and time, which assume a higher meaning (sacred and eternal) are especially remarkable, as are other elements perceived by the medieval Russian as a part of the image of a brighter future, on earth as in heaven. An important conclusion concerns a significant similarity between Russian and Western ideas of Paradise, since the literary sources largely coincide. The study closes with a proposal to conduct further research aimed at identifying specific Russian features in the field of folklore.

ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛЕГЕНДА О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ
КИТЕЖЕ
(ИСТОРИЯ, УСПЕХ, БИБЛИОГРАФИЯ)

Элена Бьяши Мотасова

I. Основные средства современной передачи древнерусской легенды о граде Китеже содержатся в музыке – опера Римского-Корсакова *Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии*¹ – и в литературе, где различные сочинения, начиная с середины XIX века и практически до настоящего времени, передают мотив сказочного города. Существует письменный вариант легенды о граде Китеже, восходящий к XVII веку и дошедший до нас в трёх различных редакциях, от этого литературного памятника берёт начало религиозный культ озера Светлояр² (на берегах которого, согласно легенде, стоял невидимый град Китеж), культ, первое свидетельство которого восходит приблизительно к 1830 г., дошедший до 60-х годов двадцатого столетия, и, возможно, еще не исчерпавший своих жизненных сил.

Как и в любой легенде, в основе скудных современных остатков Китежской легенды лежат как сказочный вымысел, так и настоящие события – татаро-монгольские набеги XIII века и религиозные разногласия, лежащие в основе раскола XVII века. Исследование легенды о граде Китеже, однако, представляет интерес не только с исторической точки зрения: оно позволяет приблизиться к народной культуре (через устные рассказы, появившиеся наряду с темой Китежа), а также к тому особенному направлению русской литературы, которое, возродив мотив сказочного города, придало ему особое символическое значение.

1 В опере *Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии*, музыка Н.А. Римского-Корсакова, либретто В.И. Бельского, тема Китежа перекликается с другим древнерусским литературным сюжетом – *Повестью о Петре и Февронии*.

2 Светлояр – это маленькое озеро, расположенное в Заволжье, точнее, в междуречье Керженца и Ветлуги, вблизи села Владимирское. В прошлом эта зона характеризовалась наличием густых лесов, населённых в основном староверами.

II. Легенда о граде Китеже, вернее, цикл легенд под этим обобщающим названием, охватывает отрезок времени протяжённостью в семь веков. Развитие мотива о граде Китеже может быть приблизительно разделено на две части, между которыми письменный текст легенды в некотором смысле выполняет функцию переходного периода. Первая часть, которая охватывает период с XIII по XVII век, включает в себя рождение тех устных рассказов (на тему о татаро-монгольском завоевании Руси в XIII веке³), которые стоят в основе Китежской темы. Переходный период включает в себя разработку письменного текста легенды – *Книга глаголемая летописец*, в которой были использованы древние мотивы, как устные, так и письменные, почерпнутые из предыдущих литературных памятников, которые были обработаны в тексте *Книги*⁴, частично сохранены и значительно развиты в заключительной части сочинения. Это стало прямым выражением религиозной идеологии старообрядцев, отколовшихся от русской православной церкви в середине XVIII века – реакция на религиозные реформы, введённые патриархом Никоном⁵. Вторая часть, наконец,

3 В XIII веке Татаро-монголы предприняли массированную кампанию набегов на запад, что повлекло за собой две атаки против феодальной Руси, отличные друг от друга с точки зрения результатов. Первая, в 1223 г., носила эпизодический характер и завершилась после сражения на реке Калка, в котором русские и их союзники половцы были раздавлены большим татаро-монгольским отрядом. Пятнадцать лет спустя произошел захват русских княжеств огромным войском, возглавляемым внуком Чингиз-хана Батыем (отрицательным героем Китежской легенды), что привело к более чем двухсотлетнему татаро-монгольскому игу на Руси.

4 Для реконструкции литературных произведений, которые встречаются в этом многогранном памятнике – *Книга глаголемая летописец* – см. монографию В.Л. Комаровича, которая по сей день является наиболее полным филологическим исследованием Китежской легенды (Комарович 1936).

5 Никон, ставший патриархом в 1652 г., ввёл ряд литургических реформ, направленных на сближение русских обрядов с византийскими. В результате этого он серьёзно столкнулся с теми, кто в эпоху, характеризующую особенно статическим пониманием церкви, толковал любое отличие в обрядах как отход от апостольских традиций. Конфликт между последователями реформ и традиции (называемыми староверами или старообрядцами)

последовала за написанием текста легенды: с одной стороны, она характеризуется слиянием устных вариантов легенды в рассказы, сильно зависящие именно от письменного текста, ставшего уже „каноническим”, с другой стороны – широким распространением темы Китежа, которая, получив широкую популярность, вошла в литературную панораму и стала источником серии сочинений, которые, начиная со второй половины XIX века, играли не последнюю роль в истории русской литературы.

III. Предположительно легенда о граде Китеже родилась в форме устных рассказов немногим позднее событий, в ней описанных, то есть в XIII веке. Свидетельством тому является, например, фрагмент первой новгородской летописи, наиболее древняя рукопись которой восходит именно к этой эпохе. Согласно этому источнику, в 1239 г., главный герой легенды, великий князь Георгий Всеволодович, сразившись с лютым ханом Батыем, бежал в направлении Ярославля и пропал. Его смерть, свидетельствует летопись, породила различные рассказы: „...Бог же весть како скончася: много бо глаголють о немь инии”. Несомненно, на основе именно этих народных преданий развилась в дальнейшем легенда о граде Китеже, согласно которой после поражения на реке Сити Георгий с остатками своего войска оказался в граде Китеже, который божественным чудом стал видим и доступен только чистым сердцам⁶.

обострился в течение всего лишь нескольких лет из-за того, что светская и духовная власти прибегли к жестоким репрессивным мерам против тех, кто не хотел отходить от старой веры. Таким образом, разрыв стал непоправимым: появились и стали ходить первые тетради в защиту старой веры, в которых властвующая церковь не считалась больше истинной, а её доктрина определялась как сатанинская. У староверов решительный отказ от подчинения как светским, так и церковным властям конкретизировался в апокалипсической идеологии, согласно которой царство Антихриста уже началось и конец света неизбежен. Ясные следы этой идеологии встречаются в *Книге*, где апокалипсическая мысль выражена в заключительной части.

6 К вопросу о более древнем происхождении Китежской легенды см. статью Д.С. Лихачёва *Литература трагического века в истории России* (Лихачёв 1981: 14-16).

Именно в густых лесах Заволжья укрывались русские в первый период татаро-монгольского нашествия, и там они добывали средства к существованию и выражали свои надежды и идеалы. Озеро Светлояр, центральное место этих секретных стоянок, окружённое ореолом вымысла⁷, постепенно стало центром борьбы против захватчиков; таким образом, именно к зоне озера Светлояр относили местонахождение Китежа – города, не сдавшегося врагу, города спрятанного, „невидимого”. Следовательно, в исторические корни легенды можно с большой долей уверенности включить устные рассказы, содержащие тему несдавшихся города и народа.

Несколько веков спустя наступила вторая жизнь легенды о Китеже, которая привела к формированию её письменного текста. Этот текст, представленный древнерусским литературным памятником, в основе которого лежит более древний оригинал, восходит к концу XVIII века и известен, согласно названию самой распространённой редакции, как *Книга глаголемая летописец*. В XVII веке, в эпоху обострения религиозно-социальной борьбы, в лесах Заволжья нашли убежище для спасения от цветущей коррупции и для свободной жизни с истинной верой последователи старой веры. Они взяли тему града Китежа, узурпировали и переделали её по-своему. До этого момента легенда была наполнена содержанием историко-патриотического характера: в ней излагалась история святого и благоверного князя Георгия⁸, который возвёл на Руси церкви и города (среди

7 Выдумки, в основном исходящие из морфологических характеристик озера, которое резко выделяется на фоне всего пейзажа: в отличие от многочисленных илистых и неглубоких озёр, находящихся на равнине между реками Керженец и Ветлуга, Светлояр – это глубокое и прозрачное озеро, окружённое тремя высокими и крутыми холмами. Эту его неповторимость с древних времен заметили жители зоны, сложившие об озере целый комплекс фантастических рассказов и так никогда и не обосновавшиеся на его берегах, очевидно, сохраняя их для культовых целей. По этой теме см. статью М. Барина *Град Китеж – исследование легенды* (Барин 1968: 12).

8 Главный герой легенды, реальный исторический персонаж – великий князь Георгий (Юрий) II Суздальский, погибший во время сражения на реке Сить в 1238 г. – в этом повествовании эпически преображается: как отмечает В.Л. Комарович, он ста-

которых Малый Китеж на берегах Волги и Большой Китеж на озере Светлояр), а когда его княжество было захвачено татаро-монголами, он не замедлил вступить в бой с врагом. После поражения близ Малого Китежа Георгий нашёл убежище в труднодоступном Большем Китеже – тем не менее, хан Батый, решив убить князя, при помощи пыток заставил одного из горожан Малого Китежа рассказать об убежище князя Георгия. Таким образом он пришёл к Большему Китежу: город был захвачен и хан „уби благовернаго князя Георгия Всеволодовича”.

В этот рассказ, содержащийся в литературном памятнике XVII века, составляющем самую древнюю редакцию *Книги*, называемую *Летописец об убиении*, был внесён эпизод о чуде, свершившемся над городом (он был покрыт десницей божьей и стал невидимым). Затем была добавлена обширная заключительная часть, в которой излагается основная идеология старой веры (т.е. убеждение, что Антихрист уже царствовал в Московском государстве, и призыв к бегству из мира, чтобы спастись и стать достойными того, чтобы войти в святой Китеж). Авторы *Книги Глаголемой лето-*

новится „собирательным лицом”, в котором обобщены черты различных персонажей, живших в различные эпохи. В частности, значительный след в характере Георгия был оставлен местным культом князя, который обожествлял в нём строителя городов, церквей, монастырей, а также (когда суздальское княжество было подчинено Москве) завоевателя утерянной независимости. После долгожданной всероссийской канонизации Георгия, запрещённой московскими религиозными властями вплоть до 1645 г., очевидное влияние агиографических традиций той эпохи отразилось на портрете князя, как свидетельствуют, например, генеалогия Георгия и сама структура его жизни, в которых употребляются формулы и выражения, характерные для житийных произведений. В течение отнюдь не однозначного процесса, завершившегося только в конце XVIII века, это привело к написанию текста легенды, дошедшего до нас (Комарович 1936: 66). Необходимо также подчеркнуть, как этот литературный памятник, содержащий даже в названии черты летописи, должен соотноситься с некоторыми чертами, присущими летописям. Ярко выраженное влияние оказали на *Книгу* также воинские повести и средневековые апокрифы о „земном рае”, такие, как „хождения” в рай свв. Агапия, Зосимы и Макария, отдельные мотивы которых встречаются и в *Книге* (Комарович 1936: 43-48).

писец, несомненно, были староверами, точнее, последователями бегунов, которые именно бегство из мира превратили в религиозную догму: их Китеж – это город, где, укрывшись от взора простых смертных, живут праведники, защищённые от преследований Антихриста⁹.

Тем не менее, необходимо заметить, что наряду с живо выраженным религиозным колоритом легенда о граде Китеже этого периода содержит в себе не менее важные черты социально-утопических концепций той эпохи. В XVII и XVIII веках желание убежать от угнетающей действительности выражалось в распространённом желании найти убежище в

9 В основании существующих десяти рукописных копий Китежской легенды В.Л. Комарович выделил три редакции, являющиеся ценными для воссоздания истории этого сложного литературного памятника. Из них самой поздней редакцией и присутствующей в наибольшем числе копий является *Книга глаголемая летописец*, состоящая из четырёх разделов: исторический раздел (в котором излагаются жизнь и смерть великого князя), апологетический раздел (в котором рассказывается о чуде, произошедшем с градом), краткий исторический раздел (который описывает убийство других русских князей), и, наконец, раздумья по пути в Китеж (в которых много цитат из Библии и других религиозных произведений).

Вторая редакция состоит из гораздо более короткого текста, в котором первый исторический раздел является самостоятельным трудом, озаглавленным *Летописец об убиении*. Она отличается от „полной” редакции не только содержанием, но и стилем, более лаконичным и скупым на стилистическую обработку. Это побудило Комаровича предположить, что *Книга* на самом деле является сводом, составитель которого интегрировал и развил краткий рассказ из своего источника, т.е. из *Летописца*. Отношение составителя *Книги* к *Летописцу* диктуется глубоким уважением к гораздо более древнему труду: текст *Летописца* воспроизводится в *Книге* без значительных изменений даже там, где это влечёт за собой противоречия. В качестве примера можно привести эпизод об уничтожении Большого Китежа, которым заканчивается *Летописец*: в *Книге* он не соответствует следующему повествованию (дополненному составителем) о божьем чуде, случившемся с градом, тем не менее этот эпизод сохранен.

Третья редакция отличается от „полной” лишь только потому, что четвёртый раздел имеет особое название: *Повесть и взыскание о граде сокровенном Китеже*. Это свидетельствует о наличии отдельного сочинения на эту тему, использованного в „сводной” редакции (Комарович 1936: 24-29).

городе, который, помимо того, что был святым, считался также „справедливым” в плане социальных отношений. Кроме того, возможно, что распространители легенды настаивали именно на этой популярной теме для достижения, таким образом, большего согласия со своими религиозными идеями. Китежская легенда не была единичным случаем: её растущая популярность вписывается в более обширный феномен, типичный для России XVIII века – расцвет аналогичных социально-утопических легенд. В совокупности они оказывали на русский народ такое влияние, какое сегодня трудно себе представить: Китеж, который определил „простое” паломничество верующих, которые собирались около Светлояра, пройдя десятки и десятки километров, принося с собой тяжелые книги для консультации во время религиозных диспутов (а иногда даже камни в знак покаяния¹⁰) – это один из самых незначительных примеров. Другие верования повлекли самые настоящие миграционные потоки сотен человек, которые, покинув всё что у них было, отправились на поиски новой обетованной земли под названием Беловодья или „города Игната”¹¹.

10 См. по этой теме рассказ Пришвина, относящийся к уже довольно позднему периоду культа Светлояра (1908 г.), когда рвение верующих угасало (Пришвин 1982: I: 425-426).

11 К.В. Чистов, автор внимательного анализа и классификации социально-утопических легенд, выделяет среди них особую группу „легенд о далёкой земле”. Очевидно, в основе этого лежит тот факт, что при острых социальных конфликтах возможный исход заключался в переселении в необитаемые зоны страны, ещё не являющиеся частью феодальной системы и поэтому „свободные”. Эта спонтанная крестьянская колонизация далёких и неведомых территорий запечатлелась в легендах. Одной из самых известных была легенда о Беловодье – стране, которая находилась за Китаем, на океанских островах. В коллективном представлении она описывалась как земля с жёстким климатом, но плодородная и полная богатств, населённая русскими, которые живут под единой духовной властью староверов и не позволяют входить туда никому. Первые известия о существовании Беловодья восходят к началу XIX века, и уже два или три десятилетия спустя были зарегистрированы первые сведения о группах (иногда многочисленных) беглых крестьян, пытавшихся дойти до Беловодья и руководствовавшихся документами, называемыми „путешественники”.

Таким образом, определяется в сущности агитационный характер социально-утопических легенд этого периода: Китежская легенда ясно утверждала, что только тот, кто укрылся в невидимом городе, „не узрит скорби и печали от зверя антихриста, токмо о нас печалуют день и ночь о отступлении нашем всего государства московского яко антихрист царствует в нем и вся заповеди его скверная и нечистыя”¹². В добавление к этому, отказ от светской и духовной власти, провозглашённый староверами, привел к запрету и преследованиям этих религиозных противников. В особенности предпринимались попытки воспрепятствовать прозелитизму, который в легендах, таких как Китежская, находил успешное выражение¹³. В имперской России жёст-

Широко известна также казацкая легенда о „городе Игната”. В начале XVIII века Игнат Некрасов возглавил восстание, целью которого было возвращение донским казакам их автономии. Потерпев поражение, Некрасов и часть самых непримиримых казаков укрылись в свободных кубанских степях. Для того, чтобы избежать атаки царской армии, последователи Некрасова переместились на Дунай; с течением времени распространилась легенда, что Некрасов, ещё живой, уехал за „песочное море” и основал там свободный „город Игната”.

Характеристикой легенд о „далекой земле”, подчёркивает Чистов, является пересечение социальных элементов (справедливые социальные отношения), религиозных (истинная вера) и экономических (процветание); в этом плане Китежская легенда является исключением, так как её сложность и эволюция, которой она подверглась, привели к тому, что с течением времени в ней стал преобладать лишь религиозный элемент „и это свидетельствовало о вырождении её социально-утопического содержания” (Чистов 1967: 320-321).

12 *Повесть*, строчки 87-91. Цитаты текста легенды относятся к критическому изданию В.Л. Комаровича (Комарович 1936: 158-177). Авторитет этого труда является настолько устоявшимся, что, насколько нам известно, после публикации монографии Комаровича (написана она, напомним, в 1936 г.) не проводилось последующих исследований рукописных копий легенды. Даже в последнем переводе легенды на современный русский язык в уже упомянутых *Памятниках русской литературы* (Памятники 1981: 215-227), делается ссылка на это критическое издание.

13 В статье *Несколько слов о раскольниках нижегородской епархии* указывается в качестве основного инструмента популяризации раскольнической идеологии среди необразованного населения именно „распространение нелепых басен и сказок о существова-

кая система цензуры тщательно отбирала весь публикуемый материал: это была очень эффективная система фильтрации, фактически не позволявшая официального хождения напечатанных на бумаге нежелательных тем¹⁴. Не следует удивляться существованию белого пятна, покрывающего отрезок времени приблизительно в сорок лет между написанием *Книги* (датируемой, на основании реконструкции Комаровича, около 1790 года) и первыми свидетельствами о распространении этого документа в народе. Вполне вероятно, что эти первые десятилетия были временем нелегальной популяризации: не случайно, что, как только разносилась вера в невидимый город на официальном уровне, это регистрировалось в форме доносов. Первый из них, касающийся поклонения озеру Светлояр, был направлен протоиереем Петром Смирновым членам духовного правления города Княгинина в 1837 г. Семь лет спустя тот же самый Смирнов сообщил Макарьевскому уездному суду, что староверы без разрешения возвели часовню на холмах озера и что вблизи его осуществлялись незаконные сборища и молитвы¹⁵. Несколько лет спустя из-за этого доноса эту часовню снесли, и она, по свидетельству статьи в более поздней газете¹⁶, была сожжена до последней доски в печи

нии невидимых подземных монастырей и живущих в них святых” (Л-в 1866: 266).

14 Парадоксальным является тот факт, что жёсткость такой системы цензуры приводила к тому, что, преодолев её отбор, публикуемый материал приобретал де факто неоспоримое значение. Именно поэтому в случае с легендой о Китеже П.И. Мельников резко осудил тот факт, что цензор Московской Духовной Академии Голубинский в проверке брошюры о городецком монастыре (заметим, что Городец определялся как легендарный Малый Китеж), допустил неосторожность и пропустил в ней упоминание о Китежской легенде. Результатом было то, что „раскольники раскупили книжку нарасхват и теперь показывают её как неоспоримое доказательство их нелепых толков о Китеже, признанных будто бы и православною церковью”. См. *Отчёт о современном состоянии раскола* (Мельников 1910: 168, прим. 1).

15 Для этих сведений см.: *Действия Нижегородской губернской учёной архивной комиссии* (Действия 1890: 426-429), а также *О происхождении культа невидимого града Китежа (монастыря) у озера Светлояра* (Басилов 1964: 161).

16 См.: *Светлоярское озеро* (К.В. 1937).

приходской церкви, с тем, чтобы верующим в существование Китежа не осталось ни одной реликвии¹⁷.

Начиная с тридцатых годов прошлого столетия, подобные доносы свидетельствуют о первых сборищах паломников на озере Светлояр: они происходили в заранее установленные даты (в особенности в ночь с 23 на 24 июня) и собирали всё большее число верующих из близких и далёких селений. Этим сборищам сопутствовали диспуты религиозного характера, во время которых собиравшиеся читали текст *Книги глаголемой летописецу* и рассказывали о так называемых „чудах“, то есть о необычайных явлениях, непосредственно связанных с легендой, но не имеющих ничего общего с её письменным текстом, – это были рассказы о звоне колоколов Китежа, который слышали благоверные и праведные, о куполах и крестах церковью Китежа, на которые натыкались, в зависимости от версий, лодки тех, кто осмеливался ловить рыбу в Светлояре, или плуги тех, кто осмеливался пахать холмы, окружающие его¹⁸, и о том, как жители невидимого города показывались самым верным и даже принимали их в свое

17 Несмотря на это, в следующем доносе Смирнов убеждал, что „сходбища и мольбища и после уничтожения часовни продолжают открыто” – ср. со статьёй В.Н. Баилова (Баилов 1964: 162).

18 Не удивляет кажущееся несовпадение подобных утверждений. Оно определяется существованием различных устных версий исчезновения невидимого города – возможно, неопределённость письменного текста легенды вызвала распространение устных вариантов: не следует забывать, что фольклор характеризуется сильной тягой к конкретности. Таким образом, наряду с письменным текстом, который ограничивался лишь общим утверждением исчезновения Китежа („и сей град большой Китеж невидим бысть и покровен рукою божиею”, *Повесть*, строчки 83-84), появились устные рассказы, иллюстрирующие, как и где исчез город. Согласно первой версии, возможно, самой древней, Китеж исчез под землёй, под холмами Светлояра – более поздний вариант говорит о том, что город погрузился на дно озера Светлояр (или озеро образовалось на месте Китежа); согласно последующему варианту считалось, что город находится на своём месте, но спрятан от взгляда тех, кто не достоин видеть его. Это подтверждается текстом *Повести*, в котором говорится (строки 74-75), что город недостойному „закрывает господь и покажется ему лесом и пустым местом”.

лоно¹⁹. С течением времени в этих сборищах, часто разгоняемых солдатами по просьбе официальной церкви, стало принимать участие всё большее число православных верующих. Как следствие, в них начали участвовать представители православного духовенства, стараясь не потерять последователей и даже завоевать других, заводя со староверами оживлённые споры о давнишних аспектах ритуала²⁰. Власти, как светские, так и церковные, перешли от репрессивных действий (таких, как разгон сборищ верующих и изъятие рукописей *Книги*) к их узакониванию: на холмах была возведена часовня (на этот раз „официальная”) и толпы паломников, получив свободу сборищ, стали самым настоящим источником наживы, – по случаю их наиважнейших сборищ в ближайшем к Светлояру селе, Владимирском, стала организовываться ярмарка. Параллельно с увеличением популярности Китежской легенды выявился её внутренний упадок: культ стал традицией, а легенда, определяющая отношения между верующими-

19 Китежский идеал был очень распространён в народе, так как считалось, что город не только существует реально, но что достойные люди могут войти в него и оттуда свидетельствовать другим верующим о произошедшем чуде. В этом ключе был интерпретирован литературный памятник начала XVIII века, считающийся в народном сознании свидетельством праведника, принятого именно в Китеже (хотя текст говорит о сокровенном монастыре, а не о невидимом городе). Речь идет о *Послании к отцу от сына из онаго сокровеннаго монастыря, дабы о нем сокрушения не имей и в мертвы не вменяли скрывавшагося из мира. В лето 1209 июня в 20 день*, опубликованном в первый раз П.И. Мельниковым в его *Очерках поповщины* (Мельников 1976: I: 217-219). Как подчёркивает Комарович (Комарович 1936: 33-34), связь между *Посланием* и легендой о Китеже, уже существовавшая на уровне устных рассказов, в дальнейшем была усилена письменным текстом легенды, потому что в редакции *Книги* некоторые отрывки из первого сочинения были полностью заимствованы.

20 Православные священники, благодаря работе, которую они проводили среди последователей противоположной стороны, назывались „миссионерами”. В статье *На озере Светлояр* (Оглоблин 1905: 131-158) иллюстрируется спор между старовером, ставшим православным священником и призванным в качестве «миссионера» для сборищ на озере, и его старыми соратниками, пренебрегающими им и обвиняющими его в том, что он предал исконную веру в обмен на удобные условия жизни.

ми и озером, утратила свою функцию вдохновителя, так как вера в „святость” Светлояра не искала больше подтверждения в апокалипсических аргументах *Книги*, а исходила из идеи невидимого города. В конце XIX века в развитии культа обозначились две тенденции: с одной стороны – всё возрастающая известность озера, присоединение к поклонению ему новых религиозных тенденций (баптисты, немоляки), с другой стороны – быстрое затухание веры в невидимый город. С точки зрения народной веры, среди паломников озера Светлояр появилось множество верований: люди давали обет отправляться в паломничество на „святое” озеро для благословения божьего или для благодарения за полученные услуги – существовало поверие, что вода из озера обладает целебными свойствами, а паломники брали её, поили своих близких, крестьяне разбрызгивали её на нивах, чтобы паразиты не портили урожай²¹. Подобные верования, прямо не связанные с легендой в своих письменных источниках, внесли вклад в её распространение, так что после революции 1917 г., запретив религию, коммунистические власти должны были организовывать самые настоящие антирелигиозные экспедиции на Светлояр²² для борьбы с этими „предрассудками”. Несмотря на это, культ озера (который, особенно в XX веке, занял место верования в невидимый город) продолжил своё существование: все основные исследователи легенды (начиная с Комаровича, который проанализировал её в 20-е годы, и заканчивая Басиловым, который занимался ею в 50-е годы) обнаружили, что он, хотя и со всё уменьшающимся числом верующих, продолжал жить. Заслуживает внимания свидетельство 1959-го года: рассказывая о формах, в которых в то время выражалось поклонение Светлояру, выступающий рассказал, что земля и трава, взятые с берегов озера,

21 См. статью очевидца *У града Китежа (с природы)* (Очевидец 1912: 768-769).

22 Яркий пример борьбы, направленной на искоренение культа озера Светлояр, описан в статье *Работа Светлоярской экспедиции* (Невский 1931: 172-173). Это отчёт о работе фольклорной антирелигиозной экспедиции, целью которой было „развернуть разьяснительную антирелигиозную кампанию” для того, чтобы нанести „сильный удар распространению религиозного дурмана на Светлоярских горах”.

клялись верующими в гробы во время похорон родственников и близких. Его объяснение было следующим: „Ведь сейчас помираем мы без покаяния, без отпевания – вот земля, вроде, и заменяет это” (Басилов 1964: 167).

IV. Таким образом, поначалу хранителем легенды о граде Китеже была тесная религиозная группа, которая, будучи преследуемой, была закрытой. Помимо этого, особое географическое расположение зоны охвата легенды – дикое и малонаселённое Заволжье – несомненно затруднило последующее распространение этого поверья. Тем не менее, по мере того как вера в невидимый город завоёвывала позиции на народном уровне и всё большие толпы направлялись паломниками на Светлояр, о легенде начали просачиваться известия. Причиной тому, возможно, стал культурный климат, который в середине XIX века характеризовался укреплением идей славянофильства, идеализирующих прошлое России и её культурную оригинальность. Появляется первая публикация этнографическо-распространительного характера, посвященная Китежу. Эта первая небольшая статья 1843-го года, опубликованная в довольно распространённом журнале славянофильского направления „Москвитянин” неизвестным жителем городка Семенов Мелединым (Меледин 1843: 507-511), ознаменовала для Китежской легенды дебют перед большой литературной аудиторией той эпохи, а также начало её успеха. За этим первым изложением легенды – свидетельством современника, которое придавало значение, в основном, культу озера и народным верованиям, окружавшим его, – последовал ряд работ, рассматривавших ту же тему под разными углами зрения. Постепенно обозначилось направление, имеющее целью соединить странный современный феномен (культ Светлояра) с древними письменными источниками (то есть с легендой Китежа)²³, углубляя, таким образом, аспект, только лишь

23 Например, П.И. Мельников в очерке 1854-го года приводит краткий пересказ Китежской летописи, которой он не придал большого документального значения, считая её полностью работой раскольников (Мельников 1910: 49-50, 191-192). Несколько лет спустя исследование темы Китежа было продолжено издателем устных народных сочинений П.А. Бессоновым (Бессонов 1861), который в обширном примечании к былинке о Илье Муромце, где

затронутый Мелединым. Тем временем, между 60-ми и 80-ми годами прошлого столетия, с утверждением народничества распространилась публикация этнографических исследований, описаний жизни и народных обычаев. Вместе с возрождением традиций и фольклора вновь была открыта дорога к Китежской легенде и её переоценке как настоящего выражения веры и чаяний народных масс, идеализированных народнической интеллигенцией. Это привело как к утверждению работ этнографического характера (в которых делалось упоминание наряду с другими „экстравагантными” явлениями глухого и дикого Заволжья о культе невидимого града Китежа²⁴), так и к составлению самых настоящих путевых отчётов, автор которых специально направлялся на Светлояр для своей интерпретации „феномена Китежа”²⁵.

упоминается „славный город *Покидои*” (название которого напоминает название Китежа), в первый раз предоставил печати полный текст *Книги глаголемой летописец (Песни 1861: СХVIII-СХХХII)*.

24 См., например, роман П.И. Мельникова *В лесах*, который рассказывает об образе жизни старообрядческих поселений на берегах Волги. Тема Китежа, которой Мельников впервые дал широкое распространение и литературное достоинство на страницах романа, рассматривается в начале произведения с этнографической точки зрения. Здесь автор использовал тему Китежа для иллюстрации особенного характера Верхнего Заволжья и его жителей. Он пишет: „Верхнее Заволжье – край привольный. Там народ досужий, бойкий, смышлённый и ловкий. (...) В заволжском Верхнее Русь исстари уселась по лесам и болотам. Судя по людскому наречному говору – новгородцы в давние Рюриковые времена там поселились. Преданья о Батыевом разгроме там свежи. Укажут и „тропу Батыеву” и место невидимого града Китежа на озере Светлом Яре.” (Мельников 1963: II: 7).

25 Путевые записки включают в себя многочисленные работы (написанные между 1877 и 1915 годами), которые могут быть отнесены к тому „массовому паломничеству интеллигенции к озеру Светлояр”, о котором говорит С.П. Калмыков в *Вечном солнце* (Калмыков 1979: 28). Следующий отрывок, взятый из рассказа М.М. Пришвина *У стен града невидимого* (Пришвин 1982: I: 388), передаёт дух, с которым предпринималось это интеллектуальное „паломничество”. „Я думаю о том неизвестном мне заволжском крае, куда мне предстоит ехать летом. Это решено,

С до сих пор изложенными доводами перекликается и другой важный фактор религиозно-философского характера. Начиная с середины девяностых годов, налицо было

я туда еду. Пусть всё там изучено, пусть всё известно (...), я оторву кусочек большого таинственного мира и расскажу другим людям по-своему”.

В.Г.Короленко в рассказе *В пустынных местах* (Короленко 1960: III:163-165) повествует о своих впечатлениях, в которых чувствуется ностальгия, берущая начало в сопоставлении славного прошлого легенды и её настоящего (речь идет о конце 80-ых годов), в котором „тайна выдыхается”. „Когда в первый проезд мимо Светлояра мой ямщик... указал кнутовищем на озеро — я был разочарован. Как? Это и есть Светлояр, над которым витает легенда о „невидимом граде”, куда из дальних мест... стекаются люди разной веры, чтобы раскинуть под дубами свои божницы, молиться, слушать таинственные китежские звоны и крепко стоять в спорах за свою веру? (...) По рассказам... я ждал увидеть непроходимые леса, узкие тропинки, места, укрытые и тёмные, с осторожными шёпотами „пустыни”. А тут — видное с большой проезжей дороги в зелёных берегах, точно в чашке, лежало овальное озерко, окружённое венчиком берёзок. (...) И только? (...)

Недалеко, в двух-трех десятках вёрст, Керженец с его дебрями и разорёнными скитами. (...)

Был недоступный лес, была тишина, отдалённость от мира. Была тайна. Теперь леса порубили, проложили в чашках дороги, скиты разорили, тайна выдыхается. К „святому озеру” тоже подошли разделанные поля, и по широкой дороге то и дело звенят колокольцы, и в повозках видны фигуры с кокардами. „Тайна” Китежа лежит обнажённая у большой дороги, прижимаясь к противоположному берегу, прячась в тень к высокому березам и дубам. И тоже тихо выдыхается.”

Гораздо более поздний путевой отчёт М.М.Пришвина, о котором говорилось выше, выражает живое любопытство к верующим, которые с глубоким убеждением воплощают народные религиозные чувства. Пример: „В шестой или седьмой раз хлынул дождь. Погасил все огни в лесу и на озере. (...) Настала полная тьма. Стали расходиться и сталкиваться друг с другом. На что-то мягкое, живое я наступил. Нагнулся и испугался: на берегу озера под проливным дождём в грязи лежала женщина, лицом к земле.

— Не трогайте, не трогайте её, — сказал мне кто-то, — она звон слушает.” (Пришвин 1982:I:448).

Оставшиеся путевые записки не предлагают чего-либо нового. На самом деле, как на то указывал уже Короленко, тайна Китежа

возрождение духовных интересов части (не очень многочисленной, но значительной) интеллигенции. Этот новый интерес к религии выразился также в конкретной попытке диалога с представителями официальной церкви, которая, однако, не увенчалась положительными результатами. Интеллигенты, вовлечённые в эти духовные поиски, остались разочарованными „исторической церковью”, по их мнению, полностью оторвавшейся от мира, а некоторые из них искали удовлетворения своего внутреннего напряжения в источниках народной религиозности (которая не случайно в этот период характеризуется процветанием многочисленных сект, как то подтверждают свидетельства путешествий на Светлояр), что являлось поводом для столкновения с Китежской легендой²⁶.

V. При более детальном анализе отношений между Китежской темой и литературой выясняется, что поначалу

мало-помалу выдыхается, а её жизнь, растворяясь в действительности, постепенно отходит на другой план – литературного творчества.

26 Об изоляции и неудобстве, в которых находилась та часть русской интеллигенции, которая чувствовала религиозные проблемы, можно узнать из отрывка З. Гиппиус, написанного под вдохновением Китежской темы. В обширных путевых заметках писательница фокусирует своё внимание на религиозном аспекте, подчеркивая абсолютное совпадение взглядов, установившееся в фундаментальных потребностях духа между двумя столичными интеллигентами (автор и её муж Д.С. Мережковский) и крестьянами: „Станный лес, странные холмы, странные люди, странный вечер! Как будто не та земля, на которой стоит Петербург с его газетными интересами, либералами, чиновниками, дачами, выборами, дамами-благотворительницами, бесчисленными изданиями Максимов Горьких, жгучими волнениями по поводу кафешантанной певицы Вяльцевой, со всеми его тараканьими огорчениями и зловонно-тупыми весёлостями. (...) Сюда пришли тысячи народа, из дальних мест, пешком, – только для того, чтобы говорить „о вере”. (...) Это для них важное, – может быть, самое важное в жизни. (...) Обо всём, о чём мы думали, читали, печалились – думали и они у себя, в лесу, и, может быть, глубже и серьезнее, чем мы. Но им легче, их много, они вместе, – а мы, немногие, живём среди толпы, которая встречает всякую мысль о Боге грязной усмешкой, подозрением в ненормальности или ... даже нечестности.” (Гиппиус 1906: 375-379).

легенда о граде Китеже развилась в прозе: первое стихотворное сочинение, посвященное (частично) Китежу, восходит только к 1867 году (Майков 1888: II: 295-336), в то время как легенда была уже известна широкой публике более двадцати лет. Но даже это первое стихотворное произведение не может считаться полностью автономным по отношению к прозе: речь идёт о переложении на стихи повести П.И. Мельникова *Гриша* (Мельников 1963: I: 249-287). На этом первом этапе преобладали сочинения, которые мы могли бы назвать экзегетическо-аргументативного типа²⁷, и показателен тот факт, что даже Зинаида Гиппиус приблизилась к теме Китежа только на страницах своего дневника. В прозе писатели только потом перейдут от начального этапа „открытия” Китежа (который требует тщательного анализа всех его компонентов и истории) к этапу „освоения” значения, присущего легенде (то, что мы подразумеваем под формулой „Китеж как мотив аллегории”, которая озаглавливает одноимённый раздел библиографии²⁸). Поэзия, которая воспользовалась образом

27 Среди которых особой группой являются пересказы. В чистом виде их немного, так как каждый писатель старается добавить к простому изложению что-либо своё. Не случайно в пересказы входят отрывки, являющиеся на практике авторскими заметками на полях больших выступлений. Примером тому является случай с уже упомянутой аннотацией П. Бессонова к былинке об Илье Муромце; аналогично А.С. Гациский (Гацицкий 1886: 8-9), сопоставляя четыре древние летописи о Нижнем Новгороде и найдя там упоминание о городе Городец, добавил в примечании его легендарное имя (Малый Китеж) в сопровождении с кратким изложением легенды. Также в статье И.Ф. Тюменева *От Ярославля до Нижнего* (Тюменев 1906: 207-208) говорится мимоходом о Китежской легенде, когда в своих путевых заметках автор приводит описание Городца.

28 В этом разделе мы перечислили повествовательные труды, в которых тема Китежа принимает аллегорическое значение, представляя как образ-символ, который может быть развёрнут, т.е. частично объяснён читателю, или может подразумеваться в простом упоминании легендарного города. Почти всегда за литературным Китежем сохраняются черты, выраженные в *Книге* и в основных устных рассказах, но некоторые писатели (как В. Тендряков, см. ниже) в значительной степени отходят от них. Ограничиваясь цитированием лишь одного из этих сочинений, вспомним рассказ В.Г. Короленко *Ушёл! Рассказ о старом знакомом* (Короленко 1954: III: 417-455), в котором тема Китежа явля-

невидимого города, исходила уже из этого этапа аллегоризации²⁹ и развилась в нём быстрее прозы. Тема Китежа ознаменована значительным литературным успехом как в поэзии, так и в прозе, особенно в период на рубеже двух столетий и вплоть до начала первой мировой войны. Заметим, что для прозы 1915-ый год стал своего рода границей, за которой мотив Китежа очень мало используется. В поэзии, напротив, он живёт очень бурной жизнью вплоть до начала двадцатых годов в работах как отдельных личностей (таких, как М. Волошин или поэт-акмеист С.М. Городецкий), так и „новокрестьянских” поэтов³⁰. Среди них особую и даже спорную позицию по отношению к Китежской теме занимал Сергей Есенин. Он видит в возрождении символа невидимого града пустой и далёкий от действительности процесс, своего рода моду, в которой полузабытый идеал Китежа отвлекает внимание от

ется путеводной нитью в завязке. Автор, путешествуя по Светлояру, встречается со старовером Андреем Ивановичем, который, будучи уже в преклонном возрасте, страдает из-за духа непримиримости, разрушающего все ценности, в которые он всегда верил (семья, религиозная община), так что его жизнь предстаёт перед ним пустой и бессмысленной. Рассказ писателя о Китеже пробуждает в нём желание узнать больше о древнем веровании, и это знаменует собой поворот в развитии сюжета: он тоже отправляется к невидимому городу, будучи полон вопросов и желания узнать, что есть истинная вера. Рассказ прерывается появлением двух персонажей, находящихся в пути: их приход на озеро не описывается, но Китеж в некотором смысле уже совершил „чудо”, приблизив Андрея Ивановича к тем духовным интересам, которые придают смысл жизни. Короленко утверждает: „Несомненно во всяком случае, что странное озерко со своими наивными окрестностями, холмами и лесом обладает одним чудесным свойством: над его тихими водами носится тёмная народная мечта, и народная вера вспыхивает над ним ярче, живее и определёнее, чем где бы то не было.” (Короленко 1954: III: 440).

29 Единственное исключение – стихотворение М.П. Розенгейма *Невидимый город* (Розенгейм 1902: 246-249), которое может считаться пересказом легенды в стихах.

30 В основном, в труде Н. Клюева, который включил образ Китежа в качестве повторяющегося положительного символа в свои стихотворения; тема Китежа встречается также в некоторых стихах П. Орешина, В. Кириллова и других.

насущенных проблем современной России. Если в поэме *Инония* его критика выражена с достаточной ясностью („Проклинаю я дыхание Китежа / И все лощицы его дорог”), ещё острее она звучит в полемике с Клюевым и его последователями. В письме своему другу А.В. Ширяевцу Есенин пишет: „Потом брось ты петь эту стилизованную клюевскую Русь с её несуществующим Китежем и глупыми старухами³¹, не такие мы, как это всё выходит у тебя в стихах. Жизнь, настоящая жизнь нашей Руси куда лучше застывшего рисунка старообрядчества. Всё это, брат, было, вошло в гроб, так что же нюхать эти гнилые холодовые останки?”³².

В прозе тема Китежа отсутствует с 1937 года до начала шестидесятых годов – в период её подъёма на региональном уровне³³. В поэзии интервал был ещё большим: с 1922 года по 1969 (также и в этом случае подъём темы произошел на региональном уровне), за исключением редких случаев: поэмы Ахматовой³⁴ и стихов Д. Андреева³⁵, сложенных в заключении.

31 Делается ссылка на стихотворение А. Ширяевца *Китеж* (Ширяевец 1916: 15), в котором невидимый город показывается старушке, молящейся на берегу Светлояра.

32 См. письмо А.В. Ширяевцу от 26 июня 1920 г. (Есенин 1970: III: 240).

33 Т.е. возрождение писателями зоны Нижнего-Новгорода (такими как В. Автономов, Ю. Адрианов, В. Шамшурин), которые были географически (по месту рождения или проживания), а также сердцем, близки к теме Китежа.

34 *Путём всяя земли*, сложенное в 1940 г., представляет собой метафорический возврат автора к дому, который, как и Китеж, исчез вместе со всей исторической эпохой и с трудом выходит из прошлого.

35 Даниил Андреев (1906-1959), до недавнего времени почти не известный автор, был сыном знаменитого писателя и драматурга Леонида Андреева. С юности он посвятил себя литературной деятельности, приведшей его в 1947 г. к аресту и осуждению на 25 лет заключения. Выйдя на свободу в 1957 г., Андреев прожил менее двух лет, которые он посвятил, в основном, восстановлению и упорядочиванию трудов, написанных во Владимирской тюрьме. Тему Китежа Андреев затрагивает в двух стихотворениях, *Большой театр. Сказание о невидимом граде Китеже* – интерпретация Китежского чуда, написанная по опере Римского-Корсакова, и *Русские октавы*, оба 1950 года (Андреев 1989: 76-77, 84-85).

В прозе последнее значительное появление Китежа – сочинение В. Тендрякова *Чистые воды Китежа*, датированное 1977 годом; но потребуются ещё одно десятилетие, чтобы его колкая сатира, в которой под названием Китежа подразумевается современное советское общество в целом, была опубликована. Многовековая жизнь легендарного мотива завершается тем, что Тендряковский Китеж семидесятых годов превращается из утопии в антиутопию, из города радости в город фальшивый³⁶.

VI. В эссеистике прошли два десятилетия – 40-е и 50-е годы, не ознаменованные новыми исследованиями по Китежской легенде. По сравнению с литературой, научные исследования испытывают на себе сильное „идеологическое” влияние в подходе к теме Китежской легенды. Ранее мы упоминали (сравни прим. 22) об антирелигиозных кампаниях, проводимых властями для борьбы с культом Светлояра: здесь показательна уже упомянутая статья А. Невского – свидетельство этапа самой острой антирелигиозной борьбы. В дальнейшем отношение к культу Светлояра не изменилось. Не только в текстах чисто пропагандистских, но даже в серьезных научных трудах платилась дань, иногда формальная, идеологии. К счастью, в большинстве случаев речь шла об изолированных эпизодах, которые не затронули лежащей в основе исследовательской работы, примером чему является случай с уже упоминавшимся очерком В.Н. Басилова *О происхождении культа невидимого града Китежа (монастыря) у озера Светлояр*, опубликованным в 1964 году. Во вступительной части, где говорится о выборе

36 См. повесть *Чистые воды Китежа* (Тендряков 1988: 170-241). В ней Китежская тема постоянно присутствует в развитии сюжета, но легенда не излагается напрямую, и единственным мотивом, четко связанным с ней, являются колокола, но и этот мотив искажён и читается с негативным оттенком. Слова, которыми открывается повествование, полностью противоречат самому смыслу легенды: „Кто сказал, что славный Китеж канул в Лету? Он живёт и строится, выполняет и перевыполняет планы, берёт на себя высокие обязательства, выпускает газету, сидит по вечерам перед экранами телевизоров, неустанно повышает свой культурно-массовый уровень”. Славный град прошлого отождествляется с самым обыкновенным современным городом, и тем самым лишается всякой символической ценности.

темы, автор этой важной работы подчёркивает необходимость понимания настоящего происхождения культа Светлояра, как „для освещения некоторых сторон истории религиозных движений в России”, так и по причине конкретной актуальности. Рассказывая о том, что поклонение озеру частично сохранилось среди окрестного населения, Басилов пишет, что „невозможно правильно понять причины сохранения культа и его современную роль, не зная, в каких условиях и почему зародился этот культ. Решение вопроса о происхождении почитания Светлояра окажет существенную помощь работникам антирелигиозной пропаганды в районах распространения культа” (Басилов 1964: 150-151). Выводы напрашиваются сами собой: исследование легенды религиозного характера разрешается и даже стимулируется, но только в той мере, в какой большее познание сможет быть направлено против самого предмета исследований.

На этом фоне идеологической зависимости заслуживает уважения высокая научная самоотверженность, с которой В.Л. Комарович проводил свои исследования по Китежской легенде. В них ни одна фраза не говорит об эпохе написания (1936) – выясняется даже, что в них отсутствуют „ритуальные” цитаты из Ленина и Маркса³⁷, а автор во вступительной главе показывает не только то, что он знаком с состоянием исследований русских легенд на Западе, но даже выражает мнение, что там этот тип исследований более развит, чем в Советском Союзе. Тем не менее, идеологическое давление, которому подвергался Комарович, должно было быть очень сильным именно из-за области, в которой он работал, как мы узнаём от И. Сермана, изучение древнерусской литературы с самого своего рождения в XIX веке испытывало на себе сильное давление господствующей идеологии. Уже в прошлом веке у древнерусской литературы „была отнята всякая возможность контакта с русской публикой по причине её в основном религиозных, православных проблем”; после революции её исследования были заброшены „не только по причине довольно критичной ситуа-

37 Имеются в других работах, частично посвящённых Китежской легенде, как, например, сочинение А.И. Клибанова, написанное уже в 70-х годах (Клибанов 1977).

ции, в которой оказались науки вообще, но также и потому, что древнерусская литература была выражением классовой идеологии: класса русских феодалов”. Ситуация изменилась в середине 30-х годов. В то время общая идеологическая картина стала более благоприятной для специалистов по древнерусской литературе. Создание в СССР общества без классов, официально провозглашённое во имя сплочения перед нависшей угрозой войны, возымело влияние также и на древнерусскую литературу: „стало возможным искать в ней художественное выражение национального сознания в целом, народного духа, а не только интересы класса феодалов” (Serman 1991: 672-673). Исследования В.Л. Комаровича сторонятся и такого ключа чтения, ограничиваясь чисто объективными данными. Великой заслугой исследователя является и то, что он смог внести ценный вклад в „трудную” тему в ещё более трудный период.

БИБЛИОГРАФИЯ

1.0. ОСНОВНОЙ ТЕКСТ ЛЕГЕНДЫ

Комарович, В.Л., *Китежская легенда. Опыт изучения местных легенд*, М.-Л. 1936: 158-177.

Понырко, Н.В., *Легенда о граде Китеже*, в: *Памятники литературы Древней Руси: XIII век*, М. 1981: 210-227.

1.1. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРУДЫ И СОЧИНЕНИЯ В ПРОЗЕ

1.1.1. Религиозно-этнографическое направление

Дурылин, С.Н., *Церковь невидимого града (Сказание о граде Китеже)*, М. 1914.

- Кучин, Я., *Путеводитель по Волге между Нижним и Астраханью*, Саратов 1865: 75-79.
- Л-в, Е., *Несколько слов о раскольниках Нижегородской епархии*, „Православный собеседник”, декабрь 1866: 268-270; он же, *Озеро Светлояр*, „Нижегородские епархиальные ведомости”, 15.5.1867(10): 291-303.
- Максимов, С.В., *Егорий*, в: *Собрание сочинений С.В. Максимова*, XVII: *Крестная сила. Рассказы из истории старообрядчества*, СПб. 1912: 147; *Вода-царица*, в: Максимов С.В., *Нечистая, неведомая и крестная сила*, М. 1989: 146-147.
- Меледин, *Китиж на Светлоярском озере*, „Москвитянин”, 1843: VI(11): 507-511.
- Мельников, А.П., *К трёхсотлетию смутного времени*, М. 1911: 148-151.
- Мельников, П.И., *Очерки Поповщины*, в: Мельников П.И., *Собрание сочинений в восьми томах*, М. 1976: I: 213-219; он же: *Отчёт о современном состоянии раскола в Нижегородской губернии*, в: *Сборник Нижегородской Ученой Архивной Комиссии памяти П.И. Мельникова*, Н.-Новгород 1910: 49-50, 168-169, 191-192.
- Пермезский, Н., *На Светлом озере*, „Костромские епархиальные ведомости”, сентябрь 1905(17): 507-510.
- Потехин, А.А., *Река Керженец*, в: *Сочинения А.А. Потехина*, СПб. 1905: XII: 154.
- Толстой, Н.С., *Заволжская часть Макарьевского уезда Нижегородской губернии*, М. 1857: 156-157.
- Трефолев, И.Н., *Странники. Эпизод из истории раскола*, „Труды ярославского губернского статистического комитета”, 1866: I: 230-231.

1.1.2. Пересказы легенды

- Гациский, А.С., *Нижегородский летописец*, Н.-Новгород 1886: 8-9.
- Дурылин, С.Н., *Сказание о невидимом граде Китеже*, М. 1916.
- Киреевский, П.В., *Песни, собранные П.В. Киреевским*, вып. 4, М. 1861: СХVIII-СХХХII.
- Мельников, П.И., *В лесах*, в: Мельников П.И, *Собрание сочинений в шести томах*, М. 1963: III: 292-317.
- Морохин, В.Н. (ред.), *Городец; Легенда о граде Китеже*, в: *Нижегородские предания и легенды*, Горький 1971: 120-121, 123-125.
- Тюменев, И.Ф., *От Ярославля до Нижнего (Путевые наброски)*, „Исторический вестник”, октябрь 1906: CVI: 207-208.

1.1.3. Путевые заметки

- Ашукин, Н., *Град Китеж невидимый*, „Путь”, 1913(11): 14-26.
- Богородский, Ф., *Воспоминания художника*, М. 1959: 8-9.
- Гациский, А., *У невидимого града Китежа*, „Древняя и новая Россия”, 1877: III(11): 269-278.
- Гиппиус, З.Н., *Светлое озеро*, в: Гиппиус З.Н, *Алый меч. Рассказы (4-ая книга)*, СПб. 1906: 351-419.
- Глазунов, И., *Дорога к тебе. Из записок художника*, „Молодая гвардия”, 1965(12): 204-208.

Короленко, В.Г., *В пустынных местах. Река играет*, в: Короленко В.Г., *Собрание сочинений в пяти томах*, М. 1960: III: 163-180, 255.

Красильников, А., *Весной на Керженце*, в: Красильников А., *Когда расцветают подснежники*, Горький 1962: 161.

Мережковский, Д.С., *Не мир, но меч*, в: *Полное собрание сочинений Д.С. Мережковского*, СПб.-М. 1911: X: 84-86.

Оглоблин, Н., *Из ветлужских впечатлений*, „Исторический вестник”, июль 1915: СХLI: 156-173; он же, *На озере Светлояр (из путевых заметок)*, „Русское богатство”, 1905(6): 131-158.

Пришвин, М.М., *У стен града невидимого (Светлое озеро)*, в: Пришвин М.М., *Собрание сочинений в восьми томах*, М. 1982: I: 388-474.

Усов, П.С., *Среди скитниц*, „Исторический вестник”, март 1887: 588.

1.1.4. Китеж как мотив аллегии

Горький, М., *Фома Гордеев. Детство. В людях. Н.А. Бугров*, в: Горький М., *Полное собрание сочинений*, М. 1969: IV: 204-205; XV: 156-158, 276-277; XVII: 121.

Жакова, В., *Град Китеж*, в: Жакова В., *Очерки, повести, рассказы*, Благовещенск 1963: 181-196.

Короленко, В.Г., *Ушел!*, в: Короленко В.Г., *Собрание сочинений в десяти томах*, М. 1954: III: 417-451.

Костылёв, В., *Хвойный шторм*, Горький 1935: 21-22; он же, *Питирим*, Минск 1988: 11.

Мельников, П.И., *Гриша*, в: Мельников П.И., *Собрание сочинений в шести томах*, М. 1963: I: 249-287.

Slavica tergestina 2 (1994)

Мережковский, Д.С., *Христос и Антихрист. Трилогия. Антихрист. Петр и Алексей*, в: *Полное собрание сочинений Д.С. Мережковского*, СПб.-М. 1911: IV: 57-77.

Тендряков, В., *Чистые воды Китежа*, в: Тендряков В., *Покушение на миражи. Чистые воды Китежа. Рассказы*, М. 1988: 170-241.

Толстой, А., *Рассказ проезжего человека*, в: Толстой А., *Повести и рассказы*, Куйбышев 1975: 43-50.

Федин, К., *Города и годы*, Л. 1924: 255.

1.1.5. Региональное направление

Адрианов, А., *Голубое око Светлояр-озера*, в: Адрианов Ю.А., *Нижегородская отчина*, Горький 1984: 180-186.

Афоншин, С., *Сказ про воеводу Хороброго*, в: Афоншин С., *Сказы и сказки нижегородской земли*, М. 1976: 130-151; *Злой конь Батья. Тальянка богомаза. У голубого Светлояра*, в: Афоншин С., *У голубого Светлояра. Девять заволжских легенд*, Горький 1972: 51-73, 87-95, 97-102.

Филатов, Н.Ф., *Седой Макарий*, в: *Светлояр*, М. 1988: 63.

1.1.6. Разные сочинения

Бельский, В.И., *Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии*, СПб. 1906.

Блок, А.А., *Письмо З.Н. Гиппиус от июля 1902*, в: Блок А.А., *Собрание сочинений в шести томах*, Л. 1983: VI: 18-19.

Дурылин, С.Н., *Ричард Вагнер и Россия*, М. 1913: 38-61.

Есенин, С., *Письмо А.В. Ширяевцу от 26 июня 1920. Письмо Р.В. Иванову-Разумнику от мая 1921*, в: Есенин С.,

Собрание сочинений в трёх томах, М. 1970: III: 239-241, 244-248.

1.2. ПОЭЗИЯ

Автономов, В.М., *Дятловые горы. Триптих о Ярославнах*, в: Автономов В.М., *Муза синих лесов*, Горький 1974: 47-48, 49-54; он же, *Когда светло и радостно*, в: Автономов В.М., *Земные тревоги*, Горький 1970: 42; он же, *С палубы*, в: Автономов В.М., *Тропка*, М. 1968: 24-25.

Адрианов, А., *Светлояр. У стен Китеж-града. Улетели гусяров слова; Суздальская каменная Кидекша*, в: Адрианов Ю.А., *Керженец*, М. 1969: 65-67, 72-73, 76-77, 84-85.

Андреев, Д., *Русские октавы. Большой театр. Сказание о невидимом граде Китеже*, в: Андреев Д., *Русские боги*, М. 1989: 33-35, 92-93.

Ахматова, А.А., *Путём вся земля*, в: Ахматова А.А., *Стихи и проза*, Л. 1976: 304-308.

Волошин, М., *Письмо. Китеж*, в: Волошин М., *Стихотворения и поэмы в двух томах*, Париж 1982: I: 36, 235-237; *Отрывки из посланий*, в: Волошин М., *Стихотворения*, Л. 1977: 86-92.

Городецкий, С.М., *Алый Китеж*, в: Городецкий С.М., *Собрание стихов*, СПб. 1910: I: 123-129; он же, *Ненависть*, в: Городецкий С.М., *Грань. Лирика 1918-1928*, М. 1929: 26-27.

Есенин, С., *Инония*, в: Есенин С., *Собрание сочинений в трёх томах*, М. 1970: I: 169-175.

Кириллов, В., *Из дневника 18 г.*, в: Кириллов В., *Стихотворения. Книга первая. 1913-1923 г.*, М. 1924: 107-108; он же, *Николай Клюев*, в: Кириллов В., *Вечерние ритмы*, М. 1928: 80-81.

Клюев, Н.А., *Я знаю, родятся песни*, в: Клюев Н.А., *Львиный хлеб*, М. 1922: 12-13; он же, *Так немного нужно человеку. Я родил Еммануила. На божнице табаку осьмина. Русь-Китеж*, в: Клюев Н.А., *Песнослов, книга вторая*, Пгр. 1919: 46-47, 144-145, 193-194, 214-215; он же, *Красная песня*, в: Клюев Н.А., *Избьяные песни*, Берлин 1920: 5-7; он же, *Мать-Суббота*, в: Клюев Н.А., *Стихотворения и поэмы*, Л. 1977: 457-467; он же, *Уму – республика, а сердцу – Матерь-Русь*, в: Клюев Н.А., *Медный кит. Стихи*, Пгр. 1919: 57-59.

Майков, А.Н., *Странник*, в: *Полное собрание сочинений А.Н. Майкова*, СПб. 1888: II: 295-336.

Орешин, П., *Без царя. Я, господи! (1-7)*, в: Орешин П., *Красная Русь*, М. 1918: 46-50.

Рождественский, Вс., *Китеж*, „Записки передвижного театра”, Пг. 8.5.1923(56): 3.

Розенгейм, М.Н., *Невидимый город*, в: Розенгейм М.Н., *Стихотворения*, СПб. 1902: I: 246-249.

Сухов, Ф.Г., *Пребываю в невидимом городе*, в: *Светлояр*, М. 1988: 219-220.

Фигарев, А., *Я родниковую струю*, в: *Светлояр*, М. 1988: 343-344.

Шамшурич, В., *У Светлояра*, в: Шамшурич В., *Светлояр*, М. 1977: 13.

Ширяевец, А.В., *Китеж*, в: Ширяевец А.В., *Записка*, Ташкент 1916: 15.

1.3. ИССЛЕДОВАНИЯ ЛЕГЕНДЫ И ТЕМЫ КИТЕЖА

Базанов, В.Г., *От мифа о „вечном древе” к социально-этической утопии (Сергей Есенин и Николай Клюев)*, в: *История, культура, этнография и фольклор славянских*

народов. VIII международный съезд славистов. Доклады советской делегации, М. 1978: 442-449.

Баринов, М., *Град Китеж – исследование легенды*, „Литературная газета”, 27.11.1968(48): 12; он же, *Загадка града Китежа*, „Литературная газета”, 6.1.1970: 13; он же, *Контурсы града Китежа*, „Литературная газета”, 11.3.1970.

Басилов, В.Н., *О названии озера Светлояр*, в: *Ономастика Поволжья*, Горький 1971: 269-272; он же, *О происхождении культа невидимого града Китежа (монастыря) у озера Светлояр*, в: *Вопросы истории религии и атеизма. Сборник статей*, М. 1964: XII: 150-169.

Баскин, В., *Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии*, „Нива”, 1908(5): 118-134.

Бродский, Н.Л.; Гусев, Н.А.; Сидоров, Н.П., *Русская устная словесность*, Л. 1924: 95-96.

Буланин, Д.М., *Китежская легенда*, в: *Литературный энциклопедический словарь*, М. 1987: 157.

Калмыков, С., *Вечное солнце. Русская социальная утопия и научная фантастика (вторая половина XIX – начало XX века)*, М. 1979: 27-29.

К. В., *Светлоярское озеро*, „Горьковская коммуна”, 18.4.1937(90).

Кириянов, И.А., *Крепость в селе Городищи (Борского района)*, в: Кириянов И.А., *Старинные крепости нижегородского Поволжья*, Горький 1961: 54-60; он же, *Как возникла легенда о граде Китеже*, „Горьковская правда”, 13.2.1960.

Клейн, Л., *Сказание о невидимом граде Китеже*, „Вокруг света”, 1965(2): 33-36.

- Клибанов, А.И., *Народная социальная утопия в России. Период феодализма*, М. 1977: 218-221.
- Комарович, В.Л., *Китежская легенда. Опыт изучения местных легенд*, М.-Л. 1936.
- Кравцов, И.И.; Лазутин, С.Г., *Русское устное народное творчество*, М. 1983: 126-131.
- Лавров, П.Л., *О поклонении озерам и текучей воде и о легендах о затонувших городах*, в: *Собрание сочинений П.Л. Лаврова. Статьи по истории религии*, Пг. 1918: I: 159-165.
- Лихачёв, Д.С., *Литература трагического века в истории России*, в: Дмитриев Л.А., Лихачёв Д.С. (ред.), *Памятники литературы Древней Руси: XIII век*, М. 1981: 5-26.
- Лихачёва, В.Д.; Лихачёв, Д.С., *Художественное наследие древней Руси и современность*, Л. 1971: 68.
- Лопарев, Хр. М., *К легенде о затонувших городах*, в: *Труды XV археологического съезда в Новгороде, 1911 г.*, М. 1914: I: 347-355.
- Лукина, Е., *Озеро – памятник природы*, Горький 1982: 14-16.
- Морохин, В.Н., *Град Китеж*, Горький 1989.
- Невский, А., *Работа светлоярской экспедиции*, „Советская этнография”, Л. 1931: I-II: 172-173.
- О сходбицах, бываемых при Светлояром озере, при часовне, состоящей макарьевскаго уезда, помещичьяго владения около села Владимирскаго*, в: *Действия нижегородской губернской ученой архивной комиссии*, Н.-Новгород 1890: I(9): 426-429.

- Очевидец, У града Китежа (с натуры), „Нижегородская земская газета”, 12.7.1912(27).
- Рождественская, М.В., Мотив „града Китежа” в поэзии Всеволода Рождественского, „Slavica” (Annales instituti philologiae slavicae universitatis debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae), 1990: XXIV: 233-243.
- Розенберг, А., Китежский летописец. (Опыт тематического сопоставления), в: Научные записки научно-исследовательской кафедры истории европейской культуры. II. История и литература, Харьков 1927: 85-94.
- Савушкина, Н.И., Русская советская поэзия 20-х годов и фольклор, М. 1986: 18-26.
- Сахаров, А.М., Загадка невидимого града..., „Литературная газета”, 7.8.1968.
- Смирнов, Вас., Потонувшие колокола, в: Труды Костромского научного общества по изучению местного края. 3-й этнографический сборник, Кострома 1923: XXIX: 1-4.
- Сумцов, Н., Сказания о провалившихся городах, Харьков 1896: 2.
- Трубе, Л., Озеро Светлояр, в: Трубе Л., География горьковской области, Горький 1978: 156-157.
- Храмов, Е., Китежанин, „Новый мир”, 1991: VI: 258-261.
- Чернецов, А.В., Китеж, в: Мифологический словарь, М. 1991: 290-291.
- Чистов, К.В., Русские народные социально-утопические легенды XVII-XIX вв., в: История, фольклор и искусство славянских народов. Доклады советской делегации. V международный съезд славистов (София, сентябрь 1963 г.), М. 1963: 483-509; он же, Русские народные социально-утопические легенды XVII-XIX вв., М. 1967: 320-321.

Шестаков, В., *Град Китеж – только легенда*, „Комсомольская правда”, 25.10.1959: 4.

Шестаков, В.П. и Шохин, К.В.
Сказание о невидимом граде Китеже, „Вестник истории мировой культуры”, М., сентябрь-октябрь 1960: 77-92.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреев, Д.
1989 *Русские боги*, М. 1989.
- Баринов, М.
1968 *Град Китеж – исследование легенды*, „Литературная газета”, 27.11.1968(48): 12.
- Басилов, В.Н.
1964 *О происхождении культа невидимого града Китежа (монастыря) у озера Светлояра*, в: *Вопросы истории религии и атеизма*, М. 1964: XII.
- Бессонов, П.А.
1861 *Примечание*, в: *Песни, собранные П.В. Киреевским*, М. 1861: IV.
- Гациский, А.С. (ред.)
1886 *Нижегородский летописец*, Н.-Новгород 1886.
- Гиппиус, З.
1906 *Алый меч. Рассказы (4-ая книга)*, СПб. 1906.

Действия

- 1890 *Действия Нижегородской губернской учёной архивной комиссии*, Н.-Новгород 1890: I(9).
- Есенин, С.
1970 *Собрание сочинений в трёх томах*, М. 1970.
- К. В.
1937 *Светлоярское озеро*, „Горьковская коммуна”, 18.4.1937(90).
- Калмыков, С.П.
1979 *Вечное солнце. Русская социальная утопия и научная фантастика второй половины 19-го – начала 20-го века*, М. 1979.
- Комарович, В.Л.
1936 *Китежская легенда. Опыт изучения местных легенд*, М.-Л. 1936.
- Клибанов, А.И.
1977 *Народная социальная утопия в России. Период феодализма*, М. 1977.
- Короленко, В.Г.
1954 *Собрание сочинений в десяти томах*, М. 1954.
1960 *Собрание сочинений в пяти томах*, М. 1960.
- Л-В, Е.
1866 *Несколько слов о раскольниках нижегородской епархии*, „Православный собеседник”, декабрь 1866.

- Лихачёв, Д.С.
1981 *Литература трагического века в истории России, в: Памятники литературы древней Руси. XIII век, М. 1981.*
- Майков, А.Н.
1888 *Странник, в: Полное собрание сочинений А.Н. Майкова, СПб. 1888.*
- Меледин
1843 *Китиж на Светлоярском озере, „Москвитянин”, 1843: VI(11): 507-511.*
- Мельников, П.И.
1910 *Отчёт о современном состоянии раскола, в: Сборник Нижегородской Учёной Архивной Комиссии памяти П.И. Мельникова, Н.-Новгород 1910.*
1963 *Собрание сочинений в шести томах, М. 1963.*
1976 *Собрание сочинений в восьми томах, М. 1976.*
- Невский, А.
1931 *Работа Светлоярской экспедиции, „Советская этнография”, 1931: I-II.*
- Оглоблин, Н.Н.
1905 *На озере Светлояр (из путевых заметок), „Русское богатство”, 1905(6).*
- Очевидец
1912 *У града Китержа (с натуры), „Нижегородская земская газета”, 12.7.1912(27).*

Памятники

1981 *Памятники литературы древней Руси. XIII век*, М. 1981.

Песни

1861 *Песни, собранные П.В. Киреевским*, М. 1861: IV.

Пришвин, М.М.

1982 *У стен града невидимого (светлое озеро)*, в: *Собрание сочинений в восьми томах*, М. 1982.

Розенгейм, М.П.

1902 *Стихотворения*, СПб. 1902: I.

Тендряков, В.

1988 *Покушение на миражи. Чистые воды Китежа. Рассказы*, М. 1988.

Тюменев, И.Ф.

1906 *От Ярославля до Нижнего*, „Исторический вестник”, октябрь 1906: CVI.

Чистов, К.В.

1967 *Русские народные социально-утопические легенды XVII-XIX веков*, М. 1967.

Ширяевец, А.

1916 *Запевка*, Ташкент 1916.

Serman, I.

1991 *Dmitrij Lichačev*, в: *Storia della letteratura russa*, III/3: *Il Novecento. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Torino 1991.

Slavica tergestina 2 (1994)

ABSTRACT

The origins of the old-Russian legend about the invisible Kitezh-town can be traced back to the Mongol invasion of Russia: according to the legend, God showed mercy on Kitezh, besieged by the cruel khan Batyj, and made the town invisible. After the schism in the Ortodox Church, the old Believers changed the original nucleus of the legend, which now urged the faithful to leave the corrupt world ruled by Antichrist and enter the holy Kitezh-town. A rich folklore developed around the Kitezh theme; it was so dear to the Russian people that they even worshipped the lake (Svetlojar) upon whose shores they believed the miraculous town stood. Since the second half of the 19th century Kitezh has found its way into Russian literature, becoming a symbol for many writers and poets up to the present day.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ БУДУЩЕГО В
ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В СВЕТЕ
ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ ГОРОДА И САДА*

Иван Верч

Вопрос архитектурного, образного или словесного изображения утопии, положительной или отрицательной, какой бы она ни была, заключается в разграничении с самого начала предмета описания внутри вполне определённых семантических полей: Рая (обычно на земле), будущего, благосостояния, моральной цельности, справедливости, общественного порядка. Предмет описания выражается разными языками описания, согласно культурным моделям, из которых они исходят.

Одним из языков описания, который главным образом определяет описываемый предмет, является язык пространственных координат, соответствующих *месту* развёртывания утопии. Согласно американскому учёному МакКлунгу (McClung 1983), этот тип языка описания может определяться тремя архитектурными и словесными типами: Эдемом, т.е. *Садом*, Иерусалимом или Новым Иерусалимом, т.е. *Городом*, так же, как и некоторым „смешанным” *третьим типом* с *Садом*, заключённым в черту *Города*, или *Городом*, размещённым в *Саду*. Первые два типа не являются взаимозаменяемыми, третий представляет компромиссное решение: если „падение” человека представляется необратимым в линейном времени нашей культуры, тогда Эдем нуждается в защите; она может иметь как внутренний характер (т.е. город находится в саду), так и внешний (сад – в стенах города).¹ Одной из доминант в изображении Рая, таким образом, является пространство, ограждённое и укрепленное со всех сторон. Сад, в принципе потенциально незамкнутая территория, может выжить только в условиях укрепленного города. „Урбанизирован-

* Впервые статья была опубликована на словенском языке в журнале „Jezik in slovstvo”, 1989-1990: VI: 125-133.

¹ Такой тип архитектурной логики прослеживается, например, в садах средневековых монастырей.

ный” вариант Рая частично берёт своё начало из образа Храма Соломона (*Перв. кн. царств*, 6), из Видения Иезекииля, который увидел Израиль как огромный Храм (*Кн. прор. Иезекииля*, 40-46), что находит своё подтверждение в Городе Апокалипсиса, т.е. в Новом Иерусалиме, в котором элемент Сада является уже полностью символическим и реализуется в воде и древе жизни (*Откр. Иоанна*, 21, 2, 10; 22, 1, 2). Это город, не имеющий храма, потому что сам город – Храм Божий (*там же*, 21, 22), и в последнем видении участи человечества возникает образ *Города-Храма*.

Изменения в утопии Достоевского неоднократно исследовались разными учёными. Мы же имеем целью выяснить изменения в языке описания „земного рая” в творчестве Достоевского. В этой связи в диахроническом срезе творчества писателя выделяются три периода:

1. „чтение” или „восприятие” Города-храма в качестве Сада (до возвращения из ссылки);
2. „узнавание” и „разоблачение” Города-храма (1860-1871);
3. „предложение” Сада без элементов Города-храма или полный отказ от „смешанных” решений (1871-1881).

До 1860 г. символические образы Города-храма и Сада практически отсутствуют в творчестве Достоевского.² Таким образом, этот первый период может быть восстановлен только „а постериори”. Ко времени написания статьи *Одна из современных фальшей* (1873) Достоевский уже более десяти лет как оформил свою отрицательную символическую концепцию Города-храма, в то время как символический положительный образ Сада восходит, хотя и без эксплицитного наименования, к 1871 г. В упомянутой статье Достоевский комментирует своё первоначальное восприятие социализма. В то время в его представлении моральные и

2 По крайней мере, можно говорить о „дуальности” между городом и деревней. Однако в *Бедных людях* оба хронотопа являются положительными: для Девушкина счастливое будущее проектируется в изящном центре города (в противопоставлении с бедной периферией), в то время как для Варвары счастье – это прошлое в деревне (в противопоставлении с современностью города). Значит, для Девушкина вопрос о будущем решается сдвигом в пространстве, а для Варвары – во времени (Verč 1980: 25-29).

политические стороны концепции не разграничивались, напротив, „тогда понималось дело ещё в розовом и райско-нравственном свете” и социализм воспринимался писателем, благодаря своим „святым, нравственным и общечеловеческим” чертам, как возможный вариант христианства (XXI: 130)³. Таким образом, его слова соответствовали двум разным кодам, которые впоследствии вступили в противоречие и которые первоначально, очевидно, согласно Достоевскому, неправомерно накладывались друг на друга. Значит, эта первая фаза характеризуется кодом адресанта (толкуемым Достоевским как Город-храм), переводимым в восприятии адресата другим кодом (для Достоевского – Садам).

Как известно, символ Города-храма появляется впервые в 1860 г. в добавление ко второй главе первой части *Записок из мёртвого дома* (IV: 250). Он остаётся константным в символике Достоевского вплоть до его речи о Пушкине, в которой он всё ещё пользуется термином „здание” (XXVI: 142). Однако это двадцатилетие может быть разделено на две фазы: первая характеризуется наличием отрицательной символики (1860-1871), вторая – добавлением положительной (1871-1881).

Начиная со своего первого появления, отрицательная символика тесно связана с архитектурной и литературной традицией изображения Города-храма: Рай, снабжённый оградой, это дворец из мрамора, золота, с висячими садами и роскошью. Намёк на „висячие сады” не обязательно связан со смещением семантики в направлении садового варианта; напротив, усиливается образ „колоссального дворца”, который спустя несколько лет (в 1862/1863 гг.) будет ассоциироваться с городом Вавилоном, согласно образам, принятым в традиционной иконографии, и с Апокалипсисом (V: 70).⁴ Несмотря на свою историческую конкретность, знаменитый образ „хрустального дворца” (V:

3 Все ссылки из творчества Достоевского даются по изданию: Достоевский 1972-1990; тома указываются римскими, а страницы арабскими цифрами.

4 И с исторической точки зрения, „висячие сады”, которые распространились в России в XVII веке, воспринимались как „реальность ирреального”, что возвышало человека-строителя над человеком природы (Лихачёв 1987: III).

69, 113, 119; XXIII: 96) продолжает последовательно интерпретироваться как „муравейник” (V: 81), „Новый Иерусалим” (VI: 201), место для „избранных” (VI: 419-20; X: 312). Связь между городом Апокалипсиса, Новым Иерусалимом и „хрустальным дворцом” подтверждается одной характерной деталью: первоначально Достоевский использует термин „кристальный дворец” (V: 69), в то время как впоследствии, начиная с *Записок из подполья*, появляется термин „хрустальный”. Последний восходит к четвёртому сну Веры Павловны (Чернышевский 1975: 284-287), в котором, в частности, утопический город заключает в себя „зимний сад” (Чернышевский 1975: 284). Соотнесение не вызывает никакого сомнения – произведение Чернышевского было опубликовано до появления *Записок из подполья*. Термин же „кристальный” восходит ко времени написания *Зимних заметок* (зима 1862/63), когда ещё роман *Что делать?* не был опубликован, и нет никаких оснований полагать, что Достоевский был знаком с ещё не опубликованным текстом. В том же отрывке из *Зимних заметок* образ „кристального дворца” ассоциируется с образом Вавилона и „как[им]-то пророчество[м] из Апокалипсиса”. В библейском контексте одним из обозначающих пространство терминов является термин „кристалл” и производное от него „кристалловидно” (*Откр. Иоанна*, 21, 11; 22, 1). Та же деталь свидетельствует и о возможном имплицитном сдвиге видения Достоевского в сторону народной культуры. В толковом словаре Даля издания 1882 г. находится интересное примечание в гнезде *хрусталь*: „народ производит *хрусталь* от *хрусткий*, твёрдый и хрупкий” (Даль 1882). Несколько лет спустя Достоевский свяжет своё представление о Саде с концепцией „земли”, „почвы”, „народа” – народная этимология термина „хрусталь” (внешне твёрдый, сильный, а на самом деле хрупкий, слабый) подтверждает утопическое отрицательное видение писателя, которое легко может быть разрушено „с одного разу, ногой, прахом” (V: 113).

В последующие годы отрицательный образ Города-храма проявится в деталях, благодаря противопоставлению его положительному образу Сада, однако символика Города не претерпит существенных изменений. В *Сне смешного человека* видение „золотого века” типологически реализуется как

Сад, противопоставленный Городу-храму: „У них не было храмов” (XXV: 114), – вспоминает смешной человек, но после „разврата” жители прежнего Сада „настроили храмов” (XXV: 116). Подобный же тип оппозиции повторяется несколько лет спустя в житии старца Зосимы, написанном Алёшей: „Жизнь есть рай” (XIV: 262), – говорит Зосима, и для того, чтобы понять эту простую правду, совсем не обязательно „хоромы строить” (XIV: 266).

Первые типологические элементы Сада начинают имплицитно появляться в произведениях Достоевского в 1871 г., в частности, в главе *У Тихона*, в которой Ставрогин вспоминает картину Лоррена (XI: 21), эпизод, ещё раз использованный в *Подростке* (XIII: 375). Основным композиционным элементом картины является „шалаш”, хотя Ставрогин совсем об этом не упоминает, *скромное жилище*, которое в типологии Сада противопоставляется *монументальным сооружениям*, соответствующим типологии Города-храма. Это же типологическое противопоставление содержится в уже упомянутом житии Зосимы: ненужности „храма” Зосима противопоставляет образ „избы” (XIV: 266). *Отношение к труду* является постоянной характеристикой типологии Сада: „девять десятых” Щигалёва будут жить в „первобытном”, „земном раю”, хотя, „впрочем, и будут работать” (X: 312), без уточнения объёма труда, в то время как в Саду *труд всегда лёгок и его мало*, что подтверждается в *Сне смешного человека*, в котором жители золотого века „для пищи и для одежды своей... трудились лишь немного и слегка” (XXV: 113). Другим типологическим элементом Сада является его *неописуемость*, подтверждаемая как Версиловым („словами не передашь”, XXII: 375), так и смешным человеком („не умею передать словами”, XXV: 118). Можно перечислить некоторые *элементы природы*, типичные для Сада: побережье, луга, рощи, скалы, море, берег, деревья, плоды, тепло, светло, солнце, птички (XIII: 375; XXV: 112). Остаётся ещё „остров” как основной элемент *гарантии безопасности* в типологии Рая, независимо от того, является он воплощённым в образе Города-храма или в образе Сада.

Эксплицитный образ Сада как символ будущего появляется в 1876 г. в статье *Земля и дети* в *Дневнике писателя*.

По мнению Д.С. Лихачёва, „образы сада и всего того, что саду принадлежит (...), часто встречаются в древнерусской литературе и всегда в «высоком» значении” (Лихачёв 1987: III: 497). „Высокое” значение Саду придаётся и Ф.М. Достоевским: „... я не знаю, как это всё будет, но это сбудется. Сад будет... Человечество обновится в Саду и Садам выправится – вот формула” (XXIII: 96). Слово Сад (написанное с большой буквы) суммирует его видение будущего, которое может вполне реализоваться, поскольку такое будущее представляется писателю как последний этап в эволюции человечества: после феодализма („сначала были замки”), после периода буржуазного развития („явились страшные города... с хрустальными дворцами”) наступает время „третьего фазиса”, в котором „обновлённое человечество... начнёт жить в Саду” (*там же*). И ещё раз житие Зосимы подтверждает окончательный выбор писателем этого синтетического символа: „жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же стал бы на всём свете рай... прямо в сад пойдём и станем гулять и резвиться, друг друга любить и восхвалять, и целовать, и жизнь нашу благословлять” (XIV: 262). Блеску и великолепию Города-храма, который принимает „праведников”, Достоевский противопоставляет безмятежность Эдема, Сада, где гуляют „святые”. Несмотря на возможные влияния, оказанные на это утопическое видение автохтонными культурными моделями (православием и культурной традицией), о чём ещё частично пойдёт речь, представляется несомненным следующий факт: эволюция символического изображения утопии у Достоевского характеризуется чередованием оппозиционных элементов, и любое „смешанное”, компромиссное решение исключено.⁵

5 Предложенная в трёх фазах схема не исключает, конечно, всех остальных не-архитектонических элементов, присущих семантическим полям видения будущего. Напротив, обе парадигматические оси Города-храма и Сада полностью поддерживаются многими известными мотивами в творчестве Достоевского: сердце/ум; этика/наука; русская мысль/Европа, иллюминизм, социализм; русский человек/прогрессист, петербуржец; чувство/знание; дети солнца/дети на фабрике (замученный ребёнок); община, земля, почва/кодексы, город, Петербург и т. д.

Эта оппозиция благоприятствовалась, с одной стороны, образом города как воплощения рациональной и естественно-научной западной культуры, что часто встречается в произведениях Достоевского, а с другой – слиянием образа Сада с семантическим полем концепции „земли” и „общины”. Для Достоевского Сад имплицитно присутствует в русской автохтонной культуре: „Даже, может быть, у нас-то и лежит Сад в зародыше. (И после этого нам говорят, чтоб мы о себе не думали и на себя не надеялись, что у нас нет оригинального и что оригинальность наша мираж)” (XXIII: 277). Также и крестьянский элемент русской автохтонной культуры представляется определяющим: „Я знаю только, что у нас будет Сад, ещё, быть может, раньше всех устроится всеобщее согласие. Почему? По крайней мере, у нас земля и община, а это уже огромное зерно для будущей идеи” (XXIII: 275). Однако народная культура, складывавшаяся веками, выработала собственную идею о будущем, и народная концепция будущего только частично совпадает с образом Сада, предложенным Достоевским. В.Е. Ветловская справедливо замечает, что „фольклорный материал настолько противоречив и многообразен, что Достоевский без особых усилий находил в нём нужные ему повороты смысла” (Ветловская 1982: 67), а это означает, что Сад у Достоевского не может рассматриваться как художественное воплощение народной идеи будущего (крестьянской утопии), но только как изображение субъективного восприятия. Безусловно, имеются общие элементы между образом Сада у Достоевского и некоторыми народными представлениями о Рае. До X-ого века в *языческой культуре* существовало представление о Рае как о „прекрасном и зелёном” (Соболев 1913: 172), и этот образ не претерпел никаких изменений даже с принятием *христианства*, разве что обогатился некоторыми деталями („птицы райские”, „винограды-дерева зелёные”) (Соболев 1913: 172). Символ преодоления „водного пространства” для достижения „иного царства” является типичным как для *народной трактовки христианской религии* (Соболев 1913: 180, 174), так и для подлинной *народной утопии*: в легенде о Беловодье утопическое пространство, например, занимает 70 островов (Чистов 1967: 256; Клибанов 1977: 219-225). Не чуждой этому роду образов Сада была и неофициальная религиозная культура:

„духоборы”, например, противились „сооружению великих храмов” (Милюков 1931: 127).

Ещё более явными являются, по нашему мнению, различия между народными представлениями о (земном) рае и образом Сада, выработанным Достоевским. В первую очередь, в отличие от литературы, которая подчёркивает невзаимозаменяемость образов Города-храма и Сада, *народная утопия не исключает с точки зрения архитектоники возможность взаимозамены*. В песнях „бегунов”, например, вполне очевидно упоминание образа Города-храма: „Паспорт у нас из града вышнего”, или „Вера – в Иерусалим осталась” (Чистов 1967: 245), или ещё „града настоящего не имама, – а грядущего взыскуем” (Чистов 1967: 249). Равным образом, город Игната „обнесён стеной”, „высокой” и „каменной”, но также „у каждого каменный дом с садом, на улицах и садах цветы цветут” (Чистов 1967: 299-300). Вполне вероятно, что образ великолепного города не чужд традиции „красоты”, которой объясняется решение Владимира принять христианство как общерусскую религию. Встречаются и другие утопии, основанные на образе Сада, как „ореховая земля” или „река Дарья” (Чистов 1967: 305-308, 312-313), описания которых не так детально разработаны. Есть ещё утопия третьего, „смешанного” типа, как, например, утопия Беловодья, одной из характерных черт которой являются „густые”, „вековые” леса, „земные плоды всякия”, „селения” и „города” (Чистов 1967: 258). И в народных сказках поиски счастья могут быть связаны с приходом в „трёхэтажный каменный дом”, который обязательно находится за рекой и в котором скрыты все Божие блага (Трубецкой 1922: 13) или же присутствуют образы Сада: „край света – где красное солнышко из синя моря восходит” (Трубецкой 1922: 18) с „молочными реками и кисельными берегами” (Трубецкой 1922: 7). Все эти земли находятся за пределами познанного мира, и счастье может быть достигнуто только в результате длинного путешествия, детали которого иногда введены в ткань повествования о странствии (*легенды о далёких землях*). Развитие сюжета в народной утопии происходит в диахронном срезе, в то время как в произведениях Достоевского реализация утопии синхронна: „в один бы день, в один бы час – всё бы сразу устроилось! ... Если только все захотят, то сейчас всё

устроится” (XXV: 119). Можно привести также в этой связи и *мотив поисков праведной земли* (Калмыков 1979: 10, 31), которая в западной культуре почти всегда связана с представлением о Городе-храме, в то время как русская народная утопия связывает этот мотив с образами как Города-храма, так и Сада. Многие народные утопии основаны на противопоставлении „праведной” власти власти „неправедной” (линия *царя-избавителя*). Идея власти является, таким образом, гарантией „праведности” (то есть счастья), и необходимость „праведной” власти никогда не ставится под сомнение, в то время как у Достоевского счастье достигается во внутреннем мире человека и правоутверждающее волевое действие „сверху” становится ненужным (в этом он близок духоборам и молоканам). Особого интереса заслуживает *представление о труде*, сложившееся в русских народных видениях будущего. Было бы ошибочно связывать мотив „лёгкого хлеба” с мотивом „лёгкого труда” в концепции Сада у Достоевского. В русской сказке мало работает только тот, кто „хитёр”, и, таким образом, *лентяй* или *вор* могут добиться счастья (Трубецкой 1922: 9-17). И, наконец, природа, благоуханная и расположенная к человеку у Достоевского, – дика и первобытна в народной традиции и часто вынуждает человека бороться с ней и побеждать её (мифическое происхождение представлений о природе).

Анализ совпадений и расхождений с народной традицией позволяет нам прийти к выводу о синкретическом характере видения писателя, в котором сливаются образы, подсказанные мифом, живописью и народной традицией. Пожалуй, никакая другая тема не трактовалась Достоевским таким на редкость „монологичным” образом, как тема утопии. Как положительные, так и отрицательные утопии в равной степени присущи и публицистической речи автора, и художественной речи персонажей. Достоевский подвергает собственному „чтению” разные представления о будущем, выраженные с помощью чужих культурных кодов, и совсем не заботится о сохранении и поддержании первоначального их значения. Так он делал, „переводя” учение Фурье в моральный код; следуя той же логике, он отрицал его, интерпретируя его политико-деструктивным кодом; так он

сделал, преобразуя народную культуру при создании своего этико-религиозного кода.

Создав образы Города-храма и Сада на основе различных культурных моделей, Достоевский внёс в литературную традицию не только свою, вполне оформленную, носящую синкретический характер утопию, но и предложил несколько эволюционных линий, вдоль которых подобная утопия могла бы развиваться. Традиция Города-храма, особенно в своём отрицательном варианте, может быть условно определена как „сильная” (хотя можно обнаружить и положительный вариант городской утопии, развитый в произведениях научной фантастики и в некоторых аспектах творчества футуристов, как, например, на страницах *Кола из будущего* Хлебникова), в то время как традиция Сада представляется „слабой”. К сильной традиции, отрицающей Город-храм, можно причислить таких известных авторов как, например, Белый (*Петербург*), Куприн (*Тост*), Брюсов (*Республика южного креста*), Леонов (эпизод *Про неистового Калафата* в романе *Барсуки*). Эта традиция представляется хорошо исследованной, особенно в западном литературоведении. Традиция противопоставления Города-храма Саду представляется освоенной литературной традицией до такой степени, что Замятин в своей антиутопии без особых усилий выносит Сад из Города, денотируя его как элемент хаотичный и отрицательный. В этой связи можно заметить, что эволюционная линия Города-храма является единственной, которая преобразует утопию в антиутопию, и таким образом она, вероятно, генерирует свою силу, в то время как линия Сада остаётся, напротив, в общем и целом неизменной вплоть до XX века, и эта характеристика стабильности, неизменяемости, с учётом тыняновской концепции литературной „борьбы”, может являться причиной её слабости.

Однако, как бы то ни было, не следует забывать о том, что линия Сада как выражения народной, крестьянской культуры всегда присутствовала в литературе XIX века. Достаточно вспомнить „чудный край”, „благословенный Богом уголок” во сне Обломова, где „солнце... ярко и жарко светит”, где „река бежит весело” и где с холмов можно „смотреть в раздумье на заходящее солнце” (Гончаров 1969: 123-124), или реализацию „идеала сытого довольства” (Трубецкой 1922: 7) в деревне Тарбагатай, описанной Некра-

совым, где „каждый сыто живёт” (Некрасов 1959: 137-138). Одна из самых знаменитых народных утопий *Сказание о невидимом граде Китеже* подвергалась к концу XIX и началу XX века интенсивному процессу освоения его литературой: после первого её использования в ткани романа *В лесах* П.И. Мельникова (Печерского) в 1875 г. легенда была использована В.Г. Короленко в 1890 г., М.М. Пришвиным в 1912 г., а М. Горький посвятил ей короткий отрывок в 1916 г.⁶ Легенда является типичным примером „смешанного” решения народной утопии, где сосуществуют Город и Сад. Так, например, город „с белокаменными стенами, злотоверхными церквями, с рублеными из... негниющего леса домами” (Мельников 1979: 190) погружён на дно озера, окружённого „круглыми холмиками”, „зелёной дубравой” и „зелёными берегами” (Короленко 1979: 201) (вариант города в саду). А в граде Китеже выше праведности и сытости стоит святость: „там тишина и покой, веселие и радость... Духовная радость, не телесная” (Мельников 1979: 196).

Во внелитературной области, в философских размышлениях Н.Ф. Фёдорова и в крестьянской утопии экономиста А.В. Чаянова, отмечается особое отношение к традиции народной утопии. В обоих случаях превалирует линия Сада в его типично народном смешанном варианте. Однако хронотоп Города-храма, от которого отказываются оба автора⁷, заменён одним из элементов, типологически его характеризующих, т.е. „наукой”, побеждающей природу.

6 Подробное изложение Китежской легенды см. Комарович 1936 и статью Э. Бьяши (Biasci 1994) в настоящем сборнике.

7 Н.Ф. Фёдоров считал радикальное изменение в развитии традиции необходимым: „Вся история, как история цивилизации, искусственной культуры (т.е. превращения села в город), есть уклонение от продовольственного вопроса и развитие антигигиенического быта”. Развитие городской жизни „не только устраняет человечество от разрешения продовольственно-санитарного вопроса, но и создаёт самую антигигиеническую форму общественной жизни, потому что город антигигиеничен по существу, он источник и рассадник болезней, и, если бы деревня чрез постоянный прилив лучшей, чистейшей крови не возрождала его, он не мог бы и существовать. Но город не только обновляется деревенской кровью, но и снабжает село своею, испорченною.” Кроме того, стоит, на наш взгляд, подчеркнуть, что в его размышлениях о „воскрешении отцов” появляются образы сада и

Каждая культурная модель переводит чужое выражение на язык собственных координат значимости. Технике подобной трансформации значений уделялось, наверное, недостаточно внимания (и, вероятно, это обстоятельство является ещё одним побочным аргументом в пользу существования „слабой” традиции). Народная утопическая смешанная (или эклектическая) модель Сада является вполне независимой по своему происхождению от литературных традиций в изображении Города-храма и Сада. Однако с выработкой литературных традиций, основанных и на народных утопических представлениях, и на вновь созданных образах, наметилась обратная тенденция воздействия сложившихся литературных традиций на более древнюю народную традицию. Произошло то, что происходит в любой семиотической операции, в которой адресат „втягивает в себя только то, что... ему срочно, что подходит к его духу, что может только пополнить добытое им и без труда может быть усвоено” (Соболев 1913: 6-7). Подобный культурный синтез лежит в основе творчества Андрея Платонова. В отличие от других писателей, которые, продолжая литературные традиции Города-храма и Сада, занимались только противопоставлением двух моделей, Платонов не отказывается от утопических элементов Города-храма, который со всей своей семантикой представляется в русской литературной традиции как символ социализма, а подвергает их „чтению” через призму культурных моделей Сада, который, в свою

храма: решение „общего дела”, по мнению Н.Ф. Фёдорова, „состоит в восстановлении Эдема, потерянного нами рая, не в смысле висячих садов (как в Вавилоне), а в видах соединения всех сынов в храме... для воскрешения отцов.” (Фёдоров 1982: 371, 380-381).

Утопия, предложенная Чайновым, является результатом и „декрета уничтожения городов” (Чаянов 1981: 31). В. Страда справедливо замечает, что утопия Чайнова, „кроме Города, отказывается ещё и от другого символического места, того не-места, которым, по этимологии, является утопия: Острова. Будучи крестьянской, утопия... должна распространяться по широким землям и, будучи русской, должна охватывать всю широту русского континента. Однако... отказ от Острова... не отменяет черту, присущую стране «крестьянской утопии», уединения и замкнутой автархии” (Strada 1979: 8-9).

очередь, является символом „надежд и желаний” в народной традиции. Выбору Платонова способствовали, несомненно, размышления Н.Ф. Фёдорова, который пытался объединить „ум” и „чувство”, „науку” и „природу” и который вместо идеи противопоставления Европы и России выдвинул идею „вселенной” и ещё считал неприемлемым разрыв между теорией и практикой (это же сделал некоторое время спустя и Богданов). На наш взгляд, о романе *Чевенгур* нельзя говорить только как об антиутопическом романе, только как об очередном развенчании концепции Города-храма, скорее, в произведении содержится изображение восприятия социализма, понятого носителями народной культуры, теми носителями, которые в своё время, уже много веков назад, выработали свои собственные модели будущего, как проект на будущее. В отличие от Достоевского, который предлагает свой Сад, объективизируя народную модель, Платонов возводит её на уровень доминанты. Только таким образом, по нашему мнению, можно объяснить многочисленные культурные наслоения, которые в романе *Чевенгур* создают не только оттенок лёгкой иронии, но и приводят к полному художественному разрыву между предметом описания или, как говорит Платонов, „начало[м] коммунистического общества” (ЛН 1963: 314) и языком описания, который рисует предмет с элементами Сада. Чтобы не выходить за рамки поля, образованного некоторыми элементами народной утопии, вспомним, что герои *Чевенгура* стараются найти „земное блаженство”, „счастливую жизнь” (Платонов 1988: 236), а вовсе не „труд” (Платонов 1988: 350), то есть стараются обнаружить место, где жители „ничем не занимаются, а лежат лёжа и спят” (Платонов 1988: 364). Слово „Чевенгур” напоминает Дванову „влекущий гул неизвестной страны” (Платонов 1988: 348), и, чтобы добраться туда, герои совершают длинное путешествие, согласно типологии мотивов пути в „далёкие земли”. Локализация „рая” напоминает типичное „смешанное” решение: не только рай расположен в пустыне, где течёт речка Чевенгурка (библейский образ Эдема), но вся Россия рассматривается как место, где „люди... сажают сад истории для вечности и для своей неразлучности в будущем” (Платонов 1988: 505). В этом саду помещается „старый город” (Платонов 1988: 361) и „его яблочные сады, желез-

ные крыши, под которыми жители выкармливали своих детей, и горячие вычищенные куполы церквей” (Платонов 1988: 363). Вполне характерен для народной утопии и эпизод „ликвидации класса остаточной сволочи” (Платонов 1988: 401), особенно если вспомнить о том, что в одной из народных утопий XVII века поиски „богатых земель на Амуре и на островах Тихого океана” не исключали возможности найти „остров богатый и на том острове люди побить” (Чистов 1967: 294). Но, может быть, основной характеристикой, доказывающей родство мотивов описания города Чевенгура с типологией Сада, является роль природы: „скот... тоже почти человек” (Платонов 1988: 359), основатели „земного рая” в Чевенгуре „мобилизовали солнце на вечную работу, а общество распустили навсегда” (Платонов 1988: 368). И, наконец, самоубийство Саши Дванова, который отправляется, как в легенде о граде Китеже, искать счастье на дно озера, точно так, как сделал его отец, и триумф Прокофия, сидящего в заключительном эпизоде романа „близ кирпичного дома” (Платонов 1988: 551), вводят восприятие читателя в семантику „хрустального дворца” – отрицательного символа социализма-разрушителя, который на самом деле губит Сад, что как раз и происходит в романе. Однако, „кирпичный дом” недалёк по своему содержанию от „трёхэтажного каменного дома”, олицетворяющего народный идеал „сытого довольства”, для достижения которого все средства хороши. Прокофий, согласно народной традиции, не кто иной, как хитрый „вор”.

В литературе стремление достичь созвучия между несогласуемыми кодами Города-храма и Сада осуществил в своём творчестве Андрей Платонов. Как это стремление осуществлялось во внелитературной области и к какому „третьему” культурному коду оно привело, – вот вопрос, о котором стоит подумать.

ЛИТЕРАТУРА

- Ветловская, В.Е.
1982 *Ф.М. Достоевский, в: Русская литература и фольклор. Вторая половина 19-го века, Л. 1982.*
- Гончаров, И.А.
1969 *Обломов, М. 1969.*
- Достоевский, Ф.М.
1972-1990 *Полное собрание сочинений в тридцати томах, Л. 1972-1990.*
- Даль, В.
1882 *Толковый словарь живого великорусского языка, СПб.-М. 1882: IV.*
- Калмыков, С.
1979 *В поисках „зелёной палочки”, в: Вечное солнце. Русская социальная утопия и научная фантастика второй половины 19-го – начала 20-го века, М. 1979.*
- Клибанов, А.И.
1977 *Народная социальная утопия в России. Период феодализма, М. 1977.*
- Комарович, В.Л.
1936 *Китежская легенда, М.-Л. 1936.*
- Короленко, В.
1979 *Светлояр, в: Вечное солнце. Русская социальная утопия и научная фантастика второй половины 19-го – начала 20-го века, М. 1979.*

- Лихачёв, Д.С.
1987 *Избранные работы в трёх томах*, Л. 1987.
- ЛН
1963 *Горький и советские писатели. Неизданная переписка*, „Литературное наследство”, М. 1963: LXX.
- Мельников, П. (Печерский, А.)
1979 *Сказание о невидимом граде Китеже*, в: *Вечное солнце. Русская социальная утопия и научная фантастика второй половины 19-го – начала 20-го века*, М. 1979.
- Милюков, П.
1931 *Очерки по истории русской культуры*, Paris 1931: II/1.
- Некрасов, Н.А.
1959 *Сочинения в трёх томах*, М.1959: II.
- Платонов, А.
1988 *Ювенильное море. Повести. Роман*, М. 1988.
- Соболев, А.Н.
1913 *Загробный мир по древнерусским представлениям*, Сергиев посад 1913.
- Трубецкой, Е.
1922 *Иное царство и его искатели в русской народной сказке*, М. 1922.
- Фёдоров, Н.Ф.
1982 *Сочинения*, М. 1982.

- Чаянов, А.
1981 *Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии*, New York 1981.
- Чернышевский, Н.Г.
1975 *Что делать?*, Л. 1975.
- Чистов, К.В.
1967 *Русские народные социально-утопические легенды 17-19 веков*, М. 1967.
- Viasci, E.
1994 *Древнерусская легенда о невидимом граде Китеже (история, успех, библиография)*, в настоящем сборнике.
- McClung, W.A.
1983. *The Architecture of Paradise. Survivals of Eden and Jerusalem*, Berkeley 1983.
- Strada, V.
1979 *Presentazione*, в: Čajanov, A.V., *Viaggio di mio fratello Aleksej nel paese dell'utopia contadina*, Torino, Einaudi 1979.
- Verč, I.
1980 *Appunti sulla letteratura russa. Metodi e verifiche*, Sassari 1980.

ABSTRACT

The article sets out to analyse the evolution of the architectural image of the future in Dostoevsky's work. Two fundamental lines are identified – the City and the Garden. Both are of Biblical origin. In Dostoevsky the image of the City is from the very beginning the negative symbol of possible social development in contrast to the Garden which, on the basis of a perceived folk tradition, is presented as the positive image of the autochthonous Russian utopia.

The analysis of the literary evolution of the two utopian images is then extended to early 20th-century Russian literature. The dichotomy between negative City and positive Garden proves to be clear in most Russian writers with a few notable exceptions (Chayanov, Khlebnikov and above all Platonov) who are orientated towards the difficult task of a synthesis between the two.

SLAVICA TERGESTINA

- Vol. 1 *Slovenski dialektološki leksikalni atlas tržaške pokrajine (SDLA-TS)*, by Rada Cossutta, Trst – Trieste 1987.
- Vol. 2 *Studia russica*, edited by Mila Nortman, Laura Rossi, Ivan Verč, Trieste 1994.

EDIZIONI LINT TRIESTE S.R.L.
GIUGNO 1994

