

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).<sup>1</sup> 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.

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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)<sup>3</sup>. 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).<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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 имамы, – 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.<sup>6</sup> 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 автора<sup>7</sup>, 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.