

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, „жёсткими” 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 *manus*, 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.