

ОСНОВНОЙ МИФ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО *БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ*

Геза Хорват

Вопрос о существовании и функционировании мифологических представлений в романах Достоевского в качестве сюжетообразующего компонента отнюдь не является новым для достоевсковедения (Иванов 1916: 11-60; Топоров 1973; Фарино 1992). Тем не менее, в новейших исследованиях романа *Братья Карамазовы* сравнительно мало внимания уделено изучению мифологического плана произведения. Изучая запас мотивов и семантику текста, в настоящей работе мы попытаемся приблизиться к *основному мифу*, лежащему в структуре романа и определяющему единство мифопоэтического принципа в образовании сюжета у Достоевского.

Архетипическое ядро мифа можно представить в следующей форме: *жертвоприношение* → *смерть* → *плодородие* → *рождение, воскресение*. Данная схема, как миф о земле, уходит корнями в греческую, славянскую, христианскую культуры и в библейскую традицию.

Направленность духовного развития, *внутреннего сдвига* героев романа Достоевского можно определить как постепенное ощущение и осознание этого мифа, но вместе с тем, по сути, и как создание его (вроде некой общей онтологической почвы). Этот процесс завершается открытием *братского начала* как в самих себе, так и в других. Тем самым этот миф представляется героям как главный источник самоопределения и творческого начала, стремление к которому является, в том числе, и главным критерием этического существования. Данный архетип самоопределения передаётся в романе двумя способами. Во-первых, в качестве текстообразующего начала выступает как на сюжетном, так и на семантическом и мифологическом уровнях парадигма *братья – братство – брак*, тематизирующаяся впервые в поучениях Зосимы со значением соборности: „Были бы *братья*, будет и *братство*...” (XIV: 286); „... в мире всё более и более угасает мысль о

служении человечеству, о братстве и целостности людей...” (XIV: 285)¹.

Братство с указанным значением трансформируется, в свою очередь, в созвучную с ним сему *брак* и проявляется на метафорическом уровне как *брак с землёй*. Подобно этому происходит трансформация и на уровне христианской мифологии, в том числе, как *брак во Христе*. Однако внутренняя эволюция, достижение самопознания героев изображается в романе путём интериоризации понятия *брака*; см. вопрос Алёши в главе Кана Галилейская: „Брак? что это... брак...” (XIV: 326).

Реализация архетипа по ходу сюжета происходит способом воспроизведения героями таких ритуальных жестов: *падать на землю, обнимать и целовать её, обливать её слезами* или же сакральной мимики, как например, *детская улыбка*. Разумеется, возобновление этих жестов, ритуалов, с одной стороны, ведёт в самую скрытую глубину души героев, с другой стороны, переводит воссоздание союза (*брака*) Бога и человека в сферу культуры, поскольку архетипические схемы, топосы, наслаивающиеся на психологические моменты, являются культурообразующим и мифотворческим началами. Если несколько внимательнее присмотреться к несущему в себе архетип семантическому комплексу основных мотивов романа, то станет очевидным, что в данном контексте мы имеем дело с тематизацией и языковой реализацией мотива *брака*. К примеру:

БРАК ← братъ, взять ← **jeti* → -*нять* → [об]нимать [землю] (Vasmer 1953: I: 198, III: 684).

Так и расценивается жест Алёши, когда он *обнимает землю*, давая этим жестом соматический ответ на свой собственный вопрос: „Что это брак?”.

Этот архесюжет у каждого героя активизирует свою базу мотивов, превращаемых, в частности, в атрибуты персонажей. Однако эти мотивы в мифологическом плане романа составляют единую систему.

Теперь мы приступим к анализу проекции архетипа, восходящей к мифологеме *зерна и земли*, и связанных с этой мифологемой элементов семантической и мотивационной цепи.

¹ Все цитаты по изданию: Достоевский 1972-1990 (*курсив везде мой, Г.Х.*).

Основная мифологема

Исходным пунктом мифологема служит, как и в *Бесах*, эпиграф из *Библии*, который выступает в качестве реализующейся в развёртывании текста микроструктуры.

„Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрёт, то останется одно; а если умрёт, то принесёт много плода” (*Евангелие от Иоанна*, 12: 24). Отношения зерна и земли являются притчей именно оттого, что зерно принесёт много плода, погибнув, пав, а не проросая. Это коренится в земледельческой мистерии, где в ходе жертвоприношения происходит растерзание тела божества и рассеивание его в землю, в борозды. (В греческой культуре – тела Дионисия, трижды рождённого.) Обряд обеспечивает условия для плодородия, обилия земли. Евангельская притча о пожертвовании зерна, по-видимому, является символом жертвоприношения Христа. В ней раскрываются и земледельческие корни христианской мистерии. Христианская интерпретация жертвоприношения, выражающаяся на средневековых живописных изображениях в образе креста Христа, проросшего, принесшего плод, указывает на плодотворность жертвоприношения.

Из этой притчи развёртывается романский архэсюжет жертвоприношения, охватывающий всю целостность текста и завершающийся на похоронах Илюши: „... [Христос как существо, Г.Х.] само отдало неповинную кровь свою за всех и за всё...” (XIV: 224) → „Итак, он [Илюша, Г.Х.] (...) погибнет невинною жертвой за правду!” (XV: 190).

Упомянутый сюжет одновременно является и символом жертвоприношения братьев, сущность которого воплощается в проявляющихся аналогиях между зерном и братьями. Например: Алёша „как подкошенный *повергся на землю*” в главе *Кана Галилейская* (XIV: 328). Его жест содержит в себе семантический повтор пшеничного зерна, *падшего в землю*.

Таков, естественно, и смысл проявления образа Христа в отдельных житиях: Иисус Алёши, превращающий воду в вино в Кане Галилейской; Христос Мити, *сошествующий в ад*, в царство грешников и мёртвых; или же Иисус Ивана, появляющийся в поэме *Великий инквизитор*.

Другим элементом притчи является *земля*, принимающая жертву и становящаяся таким образом плодородной. Биб-

лейская притча активизируется уже в плане биографических описаний: см. *Карамазов*, то есть Черно-мазов, где *мазать* = покрывать слоем чего-н. жидкого или жирного, грязнить, пачкать (Ожегов 1989). Также см. определение *карамазовщины* – „земляная, карамазовская сила”, „земляная, неистовая, необделанная”. Тут *кара/черн* стоит в позиции эквивалента земли (жирной, грязной, жидкой). Отсюда дешифровка: Карамазов = помазанный землёй².

Носителем *братского начала*, помазанным землёй, является Дмитрий. Его имя восходит к греческому Δήμητρ – „Мать-Земля”, благословляющая, несущая плодородие в греческой мифологии (Soltész-Szinyei 1875); Иван → Иоанн восходит к *Иегоханан* (евр.) – божья благодать, богом любимая, *обетованная земля* (*Русские имена* 1993: 55); Смердяков → смерд = *земледелец* и смрад = зловоние из глубины леса (*Словарь русского языка* 1984: IV); также и Алёша пребывает в постоянном контакте с землёй: „... Ракитин вдруг заметил Алёшу, лежавшего под деревом *лицом к земле*, недвижимого...” (XIV: 308).

Мифологему, развёртывающуюся из мотива земли (*рождающее лоно* → *чрево матери*, в котором опознаётся архесюжет: земля как носитель материнского начала, равно начало и конец жизни), активизирует библейский аполог, любимое место Зосимы из *Книги Иова*: „Наг вышел из чрева матери, наг и возвращусь в землю...” (XIV: 264).

При этом указанный аполог эксплицирует проявление семантического комплекса: Δήμητρ → *богородица* → *Мать-Сыра-Земля*. Образ Деметры, Матери-Земли (богини хлебов, зеленеющей, возбуждающей плодородие земли) является для православной культуры как бы предвидением Богородицы; их тождественность поддерживается в том числе и появлением в иконописных изображениях образа „Богородицы как Спорительницы хлебов” (Флоренский

2 Как известно, помазание землёй есть символ жизни. При избрании кошевого, если на ту пору случалось быть ненастью, казаки мазали голову избранного грязью, почитая это за доброе предзнаменование (Пропп 1963). В народных религиозных обрядах умыть руки землёй или снегом или брать в рот немного земли или снегу расценивается как очищение, воскресение (*Стихи духовные* 1991: 171-173).

1993: 73)³. Богородица является посредницей между земной и небесной сферой (*Царица Неба и Земли*). Её образ для народной религиозности стал тождественным образу славянской *Матери-Сыры-Земли*, которая есть чёрное, рождающее лоно, покрытое покровом растений (Федотов 1991: 123). Эта тождественность отражается и в романах Достоевского (см. следующую цитату из *Бесов*, где Марья Тимофеевна говорит Шатову: „«Богородица что есть, как мнишь?» – «Великая мать, отвечаю, упование рода человеческого». – «Так, говорит, Богородица – великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость.»”, X: 116). *Сыро́сть*, воплощающая в себе едва ли не всякое проявление жизни, как условие плодородия земли, выражается в слезах Деметры, плачущей по своей дочери; в слезах Богородицы, пролитых за распятие на кресте сына своего, и в прощающих грехи человеческие слезах Матери-Сыры-Земли. Так и следует рассматривать проявление *слёз*, превращающихся в мотив романа, как метафору весенних оплодотворяющих землю дождей и одновременно как носителя страдательного начала: „... омочи её [землю, Г.Х.] слезами твоими, и даст плод от слёз твоих земля...” (XIV: 291). Или в *Бесах*: „... а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всём и возрадуешься.” (X: 116).

В этот семантический комплекс (*Деметры – Богородицы – Матери-Сыры-Земли*) входят три фигуры романа: Софья, Грушенька и Лизавета Смердящая. Софья, мать Ивана и Алёши, несущая в своём имени красоту Богоматери, имеет тесную связь с ней. Она одновременно страдает *падучей болезнью*, её болезнь в момент *соприкосновения с миром иным* валит её на землю, что позволительно считать семантическим повтором мотива *падать на землю*. Лизавета Смердящая, по-видимому, есть само воплощение Матери-Земли: она *приземистая*, у неё здоровое, румяное лицо, почти чёрные волосы, чрезвычайно густые, закурчавленные, как у барана, „всегда (...) *запачканы в земле, в грязи*”,

³ Так и следует рассматривать функцию Богоматери в народной религиозности, согласно которой она обеспечивает возрождение природы и плодородие земли. По народному календарю Праздник Рождества Богородицы есть Праздник Урожая, *Оспожин день* (*Русские имена* 1993).

питается она только *хлебом с водой* (см. символику оплодотворяющих зерна и воды в мистерии Деметры), „говорить-то ни слова не умела и изредка (...) шевелила что-то языком и мычала” (XIV: 90, 91). Она одной тёплой майской ночью в банной мокроте в материнских муках родила Смердякова (земледелец).

Что же касается Грушеньки, она стоит как бы в центре двусторонних толкований (см. груша как *плод земли*). Её образ соотносится, с одной стороны, с Деметрой → Матерью-Сырой-Землёй → Лизаветой, с другой, с Деметрой → Богородицей → Софьей. В её фигуре легко заметить знаки земного материнского начала, благословенного обилием, плодородием. Она румяна, у неё мощное, обильное тело, широкие, полные плечи, высокая юношеская грудь, „обильнейшие тёмно-русые волосы, тёмные соболиные брови”; её тело „обещало формы Венеры Милосской” (XIV: 137)⁴. В отношении к ней Мити опознаются атрибуты Богородицы: *святыня моя, царица моей души, царица из цариц*; или см. фразу „идти к новому зовущему свету”. Её имя – *Светлова*, что также восходит к фигуре Богородицы, светильника, творящей солнце и звёзды.

Соприкосновение героев, представителей *зернового, жертвенного начала*, с вышеупомянутым семантическим комплексом, ипостасью *земляного, материнского начала* надлежало бы опознать как своего рода инициацию, ведущую через их временную метафорическую смерть к воскресению. Описания мистериальных представлений, характерные для конструкции романов Достоевского, сосредоточиваются в некоторых основных главах, интерпретирующих повороты судеб главных героев, таких как *Исповедь горячего сердца. В стихах* → *Бред* (Митя), *Братья знакомятся* → *Великий инквизитор* (Иван), *Третий сын Алёша* → *Кана Галилейская* (Алёша).

Алёша. Мистерия „косых лучей заходящего солнца”

Исходным пунктом организующейся вокруг образа Алёши системы мифопоэтических мотивов служит его детское воспоминание, а завершением – брак в Кане Галилейской.

4 Известно, что Венера – Афродита, богиня вечной весны и жизни, брака и рождения, плодородия (*Мифы народов мира* 1980-82).

На сюжетном уровне промежуточное звено между двумя сценами представляет собой элемент метафорического *рождения* героя, сначала в самом прямом, а потом и в духовном смысле слова. Разумеется, эта связь обнаруживается и в мотивике романа (*косые лучи заходящего солнца, тихий вечер, отворённое окно* и т.д.)⁵.

Процесс усовершенствования Алёши проявляется по ходу сюжета в виде трёхэтапного *испытания* героя, которое развёртывается между двумя указанными сценами. Тремя фазами этого процесса представляются главы: 1. *Бунт* (беседа с Иваном); 2. *Тлетворный дух*; 3. *Луковка* (сцена у Грушеньки). По сути, в упомянутых сценах надлежало бы опознать воспроизведение искушений христовых в пустыне, то есть искушение ума, веры и тела. В центре жизнеописания Алёши как на сюжетном, так и на семантическом и мифопоэтическом уровнях, по всей вероятности, стоит брак в Кане Галилейской. Эту сцену позволительно рассматривать как акт инициации героя, посвящение в христианскую мистерию жертвоприношения.

Остановимся на тех основных мотивах, при помощи которых передаётся вышеизложенный сюжет. Элемент смерти-воскресения, исходя из указанных сцен, по-видимому, несёт мотив *косые лучи заходящего солнца* (интерпретацию мотива см. ещё: Топоров 1973, Дурылин 1928, Ковач 1994: 141-164). Мотив, появляющийся во время смерти Маркела и рождения Зосимы, а также при смерти Зосимы и рождении Алёши, далее на похоронах Илюши, по своему статусу становится эквивалентом фразы Маркела: „... играй, живи за меня!” (XIV: 263). Соответственно происходит образование системы связей на уровне персонажей, строящейся из

5 Ср.: „... он запомнил один вечер летний, тихий, отворённое окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, пред ним зажжённую лампадку, а пред образом на коленях рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров богородице... и вдруг вбегает нянька и вырывает его у неё в испуге.” (XIV: 18). См. далее в главе *Кана Галилейская*: „Пал он на землю слабым юношей, а встал твёрдым на всю жизнь бойцом...” (XIV: 328); „... он заснул на коленях, а теперь стоял на ногах...” (XIV: 327).

беспрерывности смертей и воскресений: „[Алёша, Г.Х.] как бы повторение его” (Маркела) (XIV: 259) для Зосимы, но несёт в себе черты Зосимы („тихий, кроткий, улыбается, лик весёлый”). Так же как и Илюша, который является тихим, кротким мальчиком⁶.

Однако развитие темы кульминирует на пиру в Кане Галилейской, где *солнце* уже выступает как символ цветущей жизни и превращается в атрибут Сына, *божественного светильника*. Видение его следует признать своего рода *прозрением*: „А видишь ли солнце наше, видишь ли ты его?” (XIV: 327); „... дорога-то большая, прямая, светлая, хрустальная, и солнце в конце её...” (XIV: 326).

Конечную трансформацию луча следует усматривать в *блинах* на похоронах Илюши: „Не смущайтесь, что блины будем есть. Это ведь старинное, вечное, и тут есть хорошее...” (XV: 197)⁷. Получается, таким образом, что элементы трансформации *косые лучи заходящего солнца* → *солнце* → *блины* с определённым значением входят в единую парадигму, в которую включается в том числе и мотив *гроба*. Совместное положение этих мотивов воспроизводит сюжет солярных мифов, где „жизнь сразу делается смертью, – смерть внезапно становится жизнью”. Смысл сюжета выражается в солярно-загробных метафорах и в картине восстания из гроба или воскресения (Фрейденберг 1927; цит. по: *Поэтика* 1982: 682). На пиру в Кане Галилейской *гроб* является *знаком*, наполняющимся семантикой *мертвеца*, получая одновременно и свою идентификацию как *локус*

6 Такова, естественно, функция мотива и в следующих цитатах: „Час был вечерний, ясный, *солнце закатывалось* и всю комнату осветило *косым лучом*.” (XIV: 263); „... благословляю *восход солнца* ежедневный, и сердце моё по-прежнему поёт ему, но уже более люблю *закат его*, длинные *косые лучи его*...” (XIV: 265); „Может быть, подействовали и *косые лучи заходящего солнца* пред образом, к которому его протягивала его кликуша-мать.” (XIV: 25).

7 Такое толкование блинов восходит к традициям славянского весеннего праздника *масленицы*, где блины символизируют триумфальное шествие, победу солнца над „зимушкой”, и одновременно возникновение новой жизни, оплодотворение, зачатие земли (Пропп 1963). Это значение повторяется и в следующих фразах: „... если б только можно было его *воскресить*, то я бы отдал всё на свете!” (XV: 194) „... неужели и взаправду религия говорит, что мы *встанем* из мёртвых, и оживём...” (XV: 197).

воскресения. Ср: „Пред гробом (...) он [Алёша, Г.Х.] пал, как пред святыней...” (XIV: 325); „... подошёл вплоть ко гробу.”; „Алёша глядел с полминуты на гроб...” (XIV: 327)⁸. Далее: „Да ведь он [Зосима, Г.Х.] во гробе... Но он и здесь... встал...”; „Гроба уж нет...” (там же).

Вопрос Зосимы („Зачем сюда схоронился...”, там же) жестом Алёши („как подкошенный повергся на землю”; XIV: 328) перестраивается и приобретает значение „похоронить себя”. Стало быть, как бы через обратную перспективу, зеркальное изображение сновидения, сцена внушает смерть Алёши и – посредством его смерти – воскрешение Зосимы (Зосима восх. к греч. ζῶον = живой, живущий; см.: Soltész-Szinyei 1875). А *смерть* получает здесь смысл возвращения в гроб. Если взглянуть на связь *гроба* и *мертвеца* (гроб, который закрывает мертвеца кругом) как на семантический повтор, отсылающий к мифологеме *земли* и *зерна* (см. гроб → гребу; грести = рыть землю, копать землю для погребения; Ковач 1994), то придётся сказать, что возвращение в гроб является эквивалентом возвращения (*падать на*) в землю.

Одновременно с метафорической смертью и воскресением Алёши происходит трансформация его жизнеописания в евангельскую историю. Тут за соединением двух историй следует и соединение двух образов, ибо *тихая улыбка*, *кротость* являются атрибутами и Алёши, и Христа: „... – он [Иисус, Г.Х.] говорит с тихой улыбкой (неприменно улыбнулся ей кротко)...” (XIV: 326). Переход в иной, трансцендентный мир (в христианскую мистерию) воплощается в акте *превращения* воды в *вино*: „... пьём вино новое, вино радости новой, великой...” (XIV: 327). Тут вино ставится в

8 Подобное толкование встречается ещё на похоронах Илюшечки, см.: „В голубом, убранном белым рюшем гробе лежал, сложив ручки и закрыв глазки Илюша (...) весь гроб был уже убран снаружи и внутри цветами (...) Ниночку (...) придвинули вплоть ко гробу (...) отец не выпускает гроб от себя (...) обступили гроб тесною кучкой и стали его подымать (...) она [мать Илюшечки, Г.Х.] вдруг вся затряслась и начала истерически дёргать над гробом своею седою головой (...) Гроб понесли дальше (...) Он [Снегурёв, Г.Х.] был (...) в заботе, (...) чтоб поддержать изголовье гроба (...) поставили посреди [церкви, Г.Х.] гроб (...) стали прощаться и накрывать гроб (...) могильщики гроб опустили (...) будем помнить (...) гробик его...” (XV: 190-196).

позицию евхаристического символа, как кровь Христа. Следовательно, питьё *превращённого вина* являет собой акт мистического соединения с Христом и одновременно принятие жертвы Христовой, ведущее к восстановлению Нового Завета, *брака*.

В вышеуказанную систему в качестве мотива включается ещё одно семантическое единство текста: *обнимать и целовать землю*. Разъяснение мотива снова отсылает нас к детскому воспоминанию Алёши, где раскрывается двойное сакральное значение *объятия*. Тут, по-видимому, мотив наполняется семантикой *лоно, чрево матери*, и *вырывание* из объятий представляется метафорой рождения. Чрево матери является путём в трансценденцию, в иной мир, где жизнь возникает и кончается (согласно мифу, „гроб есть материнское лоно и небо (...) А смерть есть воскресение.”; *Мифы народов мира* 1980-82). Следовательно, объятие заключает в себе *соединяющее начало* и как таковое являет собой преодоление самой фундаментальной оппозиции бытия, жизни и смерти. Путём трансформации связи Алёши и Софьи в связь Христа и Богоматери, объятие приобретает значение *покрова* [см. проявление в келье Зосимы католического креста „с обнимающей его Mater dolorosa” (XIV: 37). Видимо, тут объятие содержит в себе сакральное отношение Матери и Сына, будучи атрибутом как Софьи, так и Богоматери]⁹.

В главе *Кана Галилейская* мотив *объятия* дополняется ещё значением *оплодотворения*. Возобновляется мифический акт священного *брака* Неба и Земли, когда „Небо обнимает Землю в своих горячих объятиях, как Невесту” и „Земля становится чреватой и несёт плод” (Афанасьев 1982: 55). „Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звёздною...” (XIV: 328). Вторичным объятием является *объятие Алёши*: „Алёша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю. Он не знал, для чего обнимал её, (...) почему ему так неудержимо хотелось целовать её, целовать её всю, но он целовал её плача, рыдая и обливая своими слезами...” (*там же*). Его жест, с одной стороны, следует признать как реализацию

9 Тут нет места, чтобы подробно показать важное для романа мифопоэтическое функцирование мотивов *леса и ночи*, развёртывающихся и соотносящихся одинаково с подразумеваемым значением *объятия*.

поучений Зосимы, и одновременно он содержит в себе воспроизведение падения зерна, а стало быть и принятие страдательного начала [ср.: „... оставшись один, *пади на землю и целуй её, омочи её слезами твоими, и даст плод от слёз твоих земля...*” (XIV: 291); „Люби повергаться на землю и лобызать её.” (XIV: 292)]. С другой стороны, поворот направления объятия получает здесь смысл: *излучение соединяющей силы*.

В этом контексте Алёша выступает как культурный герой обряда инициации, и задача его в том, чтобы, соединяя основные бинарные оппозиции (земли и неба, света и мрака и т. д.) воспроизвести изначальное, мифическое состояние и, стало быть, создать *мир*, космос, гармонию для человеческой общины. Так и надлежит воспринимать жест *целовать землю*: как стремление к созданию *Целого*. В этом и раскрывается, по-видимому, полное значение имени Алексея, восх. к греч. *Ἀλέξιος*”, означающее *посредник, защитник, покров, защита от бедствий* (Флоренский 1990). И одновременно это разъясняет сюжетную функцию героя.

Митя. „Головой вниз и вверх пятami” как мистериальный мотив

В случае Мити Карамазова каждая фаза его пути, ведущая к осознанию архетипа, является полностью изложенной, в отличие от „открытой” судьбы Ивана и Алёши. Таким образом, его фигура занимает как бы центральное место между двумя братьями. Поклон Зосимы перед Дмитрием представляется герою как катализатор внутреннего сдвига: „Став на колени, старец поклонился Дмитрию Фёдоровичу в ноги полным поклоном (...) лбом своим *коснулся земли*.” → „Дмитрий Фёдорович стоял (...) как поражённый: ему поклон в ноги – что такое?»; „Наконец вдруг вскрикнул: «О боже!» – и, закрыв руками лицо, бросился вон из комнаты.” (XIV: 69-70).

Первой ступенью процесса осознания, по всей вероятности, следует считать разговор с Алёшей в *роще обилия*, покрытой деревьями, кустами, как бы в плодородном храме матери-земли Деметры, где Дмитрий „намерен уже всё говорить” (XIV: 97); „деревянный зелёный стол, *врытый в землю*” (XIV: 96) представляет собой символ тесной связи с землёй *сырой*, см.: „... от дерева пахло сыростью.” (*там*

же). Главной идеей стихотворения Шиллера *Элевзинский праздник*, гимна к Церере-Деметре, прочтённого Митей, является, в том числе, возвращение к божественному лону Земли и возобновление *вечно́го брака с рождающим лоном*, что одинаково принесёт освобождение, воскресение и природе, и человеку.

С древней матерью-землёю
Он вступи в союз навек. (XIV: 99)

В центр романной судьбы Мити ставится следующий вопрос: „... как я вступаю в союз с землёю навек?” (*там же*). Тут одновременно даётся своеобразный ответ, определяющий дальнейший сдвиг героя: „Я не целую землю, не взрезаю ей грудь...” (*там же*) → „... если уж полечу в бездну, то так-таки прямо, головой вниз и вверх пятнами, и даже доволен, что именно в унизительном таком положении падаю...” (*там же*).

В этой фразе легко заметить позицию *рождения*. Затем всё это проявляется как ассимиляция понятия *карамазовщина*, „потому что я Карамазов” (*там же*). Достижение солнца, светлого рационального начала [символом которого является *первый горячий луч Феба златокудрого* (XIV: 370)] для Мити становится возможным только посредством *спускания вниз, превращения*: „полечу в бездну” → „в самый глубокий позор разврата” → „как в яму с горы падают” (XIV: 97) → „запоём из недр земли трагический гимн к богу” (XV: 31). Видимо, эта *направленность* определяет путь Мити к Христу; см. разговор с ямщиком по дороге в Мокрое: „... когда сын божий на кресте был распят и помер, то сошёл он со креста прямо во ад и освободил всех грешников, которые мучились.” (XIV: 372). Путь, ведущий вниз к богу (см. у греков *Дионисий – категемон*, учитель *пути, ведущего вниз*, или же христианскую вариацию *Сошествие в ад*), как вход в *иное царство, подземный мир*, представляет собой метафору смерти и возвращения из смерти, то есть оживания. Разумеется, именно эта сущность отражается в предупреждениях самого Мити: „... завтра жизнь кончится и начнётся (...) мир на новую улицу вышел.” (XIV: 97).

Мистерияльное действие обычно выражается в форме драмы, трагедии, (см. „перейдём на мою *трагедию*”, „в

моей трагедии”, „это драма и произошла она там”). Локус мистерии (далее: оргии, пира) представляет собой *Мокрое*, увлажнённую, мокрую, а, стало быть, плодородную землю, где идёт дождь. Происходящие тут события целиком можно признать кульминацией истории Дмитрия, являющейся неким обрядом, ритуалом или метафорическим рождением, инициацией героя. Одновременно сцена со своей мотивикой и семантикой отсылает нас к *Кане Галилейской* и выступает, таким образом, как мирская парафраза библейской сцены. См. ещё: „Это была та самая ночь, а может, и тот самый час, когда Алёша, упав на землю, «исступленно клялся любить её во веки веков».” (XIV: 369).

Будучи катализатором процесса прозрения Мити, *винопитие* знаменует собой акт вступления в культ и характеризует тогда ещё бессознательное положение героя: „В Грушеньке и в загадочном тоне нескольких фраз её он ещё ничего не понял...” (XIV: 378); „... что-то вдруг поразило его в лице Грушеньки, и в тот же миг что-то совсем новое промелькнуло и в уме его – странная новая мысль!” (XIV: 386). „[Митя, Г.Х.] (...) вдруг выпил весь свой стакан один, никого не дождавшись.” (XIV: 378) → „Он был вне себя от восхищения, увидев, как она [Грушенька, Г.Х.] хлебнула из стакана вино.” (*там же*)¹⁰. Мотив одновременно наполняется значением *возвращения в детство*: „Всё лицо его вдруг изменилось, (...) в нём явилось как бы что-то младенческое, (...) с детской улыбкой (...) На Грушеньку смотрел непрерывно смеясь...” (*там же*), а также *начала созерцания*, через символ *курение табака*. Процесс обретения самосознания в дальнейшем будет сопровождаться мотивикой смеха и плача¹¹. Элемент *карнавала* вводит в разговор Максимов,

10 См. далее: „Грушенька закричала первая, чтоб ей дали вина...” (XIV: 390) → „... пойду теперь вина напьюсь, пьяна хочу быть, сейчас пьяная плясать пойду...” → „Опьянела я теперь, вот что... А ты не опьянел. А Митя чего не пьёт? Что ж ты не пьёшь, Митя, я выпила, а ты не пьёшь...” → „Пьян! И так пьян... и от тебя пьян, а теперь и от вина хочу.” → „Он выпил ещё стакан...” Далее: „Митя, не давай мне больше вина, просить буду – не давай. Вино спокойствия не даёт.” (XIV: 396, 397).

11 Как известно, в фольклоре глубинная связь смеха и плача всегда указывает на победу над смертью посредством ритуального смеха, а следовательно, и на пробуждение новой жизни и плодородия земли. Согласно такому представлению, при помощи сме-

который связывает мотивы следующим образом: „мы тогда все вино пили” → „Буало, какой смешной наряд” → „он в маскарад собирается” (XIV: 382), потом далее: „оргия” → „весенние игры”. Одновременно он трансформирует культ как в славянские народные традиции (весенние игры = масленица), так и в греческую мифологию¹²: „Ты Сафо, я Фаон.” (*там же*)¹³. По всей вероятности, глубинное ядро в обоих обрядах представляет собой акт превращения и природы, и человеческой души (Пропп 1983). Это отражается в значении *маскарада*, символа метаморфозы. Сам Дионисий меняет формы воплощения: лев, медведь или будра, виноградная кисть и т. д. Видимо, с этой позиции позволительно рассматривать ипостаси Мити (*зверь* → *злое насекомое* → *муха* → *дикарь* → *смердящее насекомое* → *виноватая собачонка* → *подлый гад*) и многократные акты превращения, происходящие в Мокром: „... две девки переоделись в медведей, а Степанида, бойкая девка с палкой в руке, представляя вожака, стала их «показывать».” (XIV: 392)¹⁴.

Наряду с этим, проявляющийся в Мокром мотив солнца („солнце берегут на всю летнюю ночь”) следует считать

ха открывается переход между двумя мирами (мир мёртвых ↔ мир живых) (Пропп 1963). Такая же функция раскрывается в следующей сцене: „... вдруг он [*Митя, Г.Х.*] совсем неожиданно... залился слезами...” (XIV: 377) → „... он рассмеялся (...) своим коротким (...) смехом.” → „Ха-ха!” → Максимов „отхихикнулся” → „... хи-хи, – хихикнул, закончив, Максимов.” → „Калганов так и залился самым детским смехом...” → „... крикнул он [*Митя, Г.Х.*] хохоча...” (XIV: 378-381) → „Она [*Грушенька, Г.Х.*] (...) горько плакала...” (XIV: 395).

12 Тогда как определение Калгановым обряда в качестве *свинства* раскрывает римские корни этой мистерии, точнее, культ Сатурна, в котором содержится жертвоприношение свиней, что возбуждает плодородие борозд земли (Пропп 1963).

13 *Faunus* → *Пан* восходит к Дионисию, поскольку Пан представляет собой соединяющее всё божество, это любитель вина и оргий, принадлежащий к свите Дионисия (Kegényi 1988).

14 Участники мистерии чувствуют себя охваченными Богом или божьими животными. Аналогично, гости в Мокром: „Свинушка хрю-хрю, хрю-хрю, / Телочка му-му, му-му, / Уточка ква-ква, ква-ква, / Гусынька га-га, га-га. / Курочка по сенюшкам похаживала, / Тюрю-рю, рю-рю, выговаривала, / Ай, ай, выговаривала!” (XIV: 397).

символом *воскресения* Мити, который тут выступает „как бы в своём *родном* элементе” (XIV: 390): „первый горячий луч златокудрого Феба”¹⁵ → „восхваляю небо и *солнце*” → „... я существую, *солнце вижу*, а не вижу солнца, то знаю, что оно есть. А знать, что есть солнце, – это уже вся жизнь.” (XV: 31). Разумеется, и этот ряд включается в парадигму *косые (божьи) лучи заходящего солнца* → восход солнца на пире в Кане Галилейской → блины.

Присутствие на *карнавале* и участие в мистерии представляется герою Достоевского как осознание мифологемы. Это выражается у Мити в направленности и движении в сторону Грушеньки. Она в данном контексте выступает как ипостась Богородицы: „Ибо люблю *царицу души моей* (...) паду пред нею...” (XIV: 372) → „... в этой самой комнате, (...) где и я *обожал... мою царицу!*” (XIV: 376)¹⁶. Начало обряда отмечается закрытием дверей, что одновременно приобретает здесь смысл *раскрытия храма*: „Туда и дорога!” (XIV: 390). „Грушенька расположилась в самых дверях...” (XIV: 390), то есть на пороге *двух миров*. Её кресло, таким образом, приобретает значение *престола*, алтаря. А комната с занавеской (за престолом) по ходу обряда получает функцию *святилища, храма*. Исчезновение за занавеской и появление из-за занавески можно рассматривать как мистирию видения и исчезновения божества/ богини, см.: „Митя глянул *за занавесы* – она была там. Она сидела *в углу*, на сундуке, и (...) горько *плакала...*” (XIV: 395); „... говорила сентенциозно Грушенька с *блаженным видом* в лице...” (XIV: 392); „Кабы богом была, всех бы людей простила: «Милые мои грешнички, с этого дня прощаю всех».” (XIV: 397). С этой позиции надлежало бы осмыслить жест

15 Phoebus есть ипостась, выражающаяся в символе Солнца, греческого Аполлона, божества гармонии, порядка (*Мифы народов мира* 1980-82).

16 Позванные на пир девки также являются представителями этого материнского начала. Ср.: „А девок можно поднять как тогда, *Марью* особенно, Степаниду тоже, Арину.” (XIV: 374) → „А главное – девок, девок, и *Марью* чтобы непременно...” (XIV: 375) → „Девочка пришла только три, да и Марья ещё не было.” (XIV: 384) → „*Веселей, Марья...*” (XIV: 392). Разумеется, заключение стишка есть якобы повтор, трансформация в исходную парадигму: „Купчик будет торговать / А я буду *царевать*” (XIV: 393).

Мити: он целует „её платье, грудь и руки” (XIV: 339). Как известно, целование платья, покрывающего Богородицу, расценивается как поклон перед ней. В данном контексте *занавеска* приобретает упомянутое сакральное значение покрыва, см. далее: „Ах вы *сени, мои сени*” (XIV: 398), то есть покров (Даль 1978-1980). Видимо, с этой точки зрения стоило бы толковать фразу Грушеньки: „А мы пойдем с тобою лучше землю пахать. Я землю вот этими руками скрести хочу.” (XIV: 399).

Кульминацией обряда инициации является соединение с божеством или с богиней. Аналогично, процесс соприкосновения Грушеньки с Митей движется через непрерывные взаимные притяжения и взаимоотталкивания к конечному соединению, объятию: „Митя (...) глядел (...) на улыбку её, и вдруг, крепко *обняв её*, бросился *её целовать*.” (XIV: 396); „Митя кинулся к ней, схватил её на руки и побежал со своею драгоценною добычей за занавески.” (XIV: 398). Тут, видимо, возобновляется семантическое единство *обнимать и целовать Её*. На него можно смотреть как на метафору рождения, маркирующую образы Алёши и Мити: „сжимал её в объятиях” → „Митя склонился головою к ней на грудь” (XIV: 399) → „во всём доме воцарилась как бы внезапно *мёртвая тишина*” (*там же*); „*колокольчик звенит*” (*там же*) → „О господи, я *воскрешён*” (XIV: 414).

В главе *Хождение души по мытарствам* и в её продолжении действие уже *помазанного* Дмитрия позволительно рассматривать как три фазы принятия жертвы, чем поддерживается возникновение аналогии между Митей и архетипическим для него образом Христа. При таком подходе пир в Мокром становится сюжетным повтором библейской *Тайной вечери*, Митя говорит, что он в двадцать лет жизни не научился бы столькому, сколько узнал в эту *проклятую ночь*; „... все вы соблазнитесь о Мне в *эту ночь*...”, – говорит Марк (14: 27).

Первую фазу представляют мотивы *плача и слёз*, содержащие в себе воскресающее начало: „И он упал на стул и (...) заплакал.” (XIV: 418). Вторая фаза – примирение и молчание: „... молчи, сердце./ Терпи, смирайся и молчи!” (XIV: 425). Тут стоит по аналогии рассмотреть молчание Христа в *поэме* Ивана, наступает акт жертвоприношения, что отмечается, во-первых, принятием *чаши*, во-вторых –

переодеванием. Ср. известные слова Христа: „Отче! О, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо меня! впрочем не моя воля, но Твоя да будет.” (Лука 22: 42). Аналогично в тексте: „Митя сначала *отказался от стакана* (...) но потом сам попросил и *выпил с жадностью*.” (XIV: 449). Далее: „... сняли с него багряницу, одели Его в собственные одежды Его и повели Его, чтобы распять Его.” (Марк 15: 20). Аналогично, Мите „надо одежду снять” (XIV: 434), то есть *кровавую рубашку*. Последние слова Мити „я вас не виню, я готов” (XIV: 458) также можно определить как возобновление известных слов Христа: „Отче! в руки Твои предаю дух Мой.” (Лука 23: 46) или: „Отче! прости им, ибо не знают, что делают.” (Лука 23: 34).

Иван – „Обетованная земля”

Катализатором внутреннего сдвига Ивана, по всей вероятности, служит разговор с Алёшей, который оказал большое влияние и на самого Алёшу. Получается, таким образом, что знакомство двух братьев (см. главу *Братья знакомятся*) можно охарактеризовать как стремление героев найти общий знак друг в друге или обменяться знаками¹⁷.

Знакомство получает здесь смысл *открыть общее братское начало*: „... жажда – то эта жизнь, несмотря ни на что, в тебе она тоже непременно сидит...” – говорит Иван (XIV: 209).

Вступление в сферу основного мифа, в общую семантическую систему, в этом случае происходит путём такой символической, зашифрованной для читателя коммуникации, какой является и акт угощения, общей еды¹⁸. Тут *чай*

17 Напр.: „... засмеялся Иван (...) → засмеялся и Алёша.” (XIV: 209); или: „... улыбнулся вдруг Иван... как маленький *кроткий мальчик*.” (XIV: 215). Видимо, атрибуты Алёши (*кротость, детская улыбка*) проявляются на лице Ивана в качестве знака *божественного начала*. Обратный процесс можно заметить при разговоре Алёши с Ракитиным: „Знаешь, ты совсем *переменился в лице*. Никакой этой кротости прежней пресловутой твоей нет.” (XIV: 308). Даётся и смысл этого *изменения*: „... лицо его выражало страдание...” (*там же*).

18 О ритуальной функции общей еды и его значении в романе см. Фарино 1992: 135, где акт *чаепития* воспринимается как символ выздоровления, оплодотворённости и приобретения изначального состояния, стало быть, воскресения.

рассматривается как средство, ведущее в иную реальность, и, таким образом, как семантический эквивалент *вина*. Тем самым мотив чая включается в парадигму *вино* → *уха* (*рыбный суп*) как символы Христа, активизирующие тему жертвоприношения. Однако в парадигму, в качестве завершения, включается и мотив *клейких листочков*; *клей* восходит к значению „илистый, жирный”, тяжёлая, жирная, вязкая почва (Фарино 1992: 148). Таким образом, мотив *клейких листочков* позволительно считать метафорой плода увлажнённой земли, что поддерживается обстоятельством наступления *весны*; см.: „распускающиеся *весной листочки*” (XIV: 210). Следовательно, *чай* являет собой уже семантический эквивалент *слёз*: мокрота → весенний дождь, оплодотворяющий землю. Одновременно мотив *клейких листочков* выступает как семантический повтор *божских лучей* (Фарино 1992: 142); см. в поучениях Зосимы: „Каждый *листик*, каждый *луч* божий любите.” (XIV: 289). Совершенно очевидно, что этот мотив является составной частью парадигмы, символизирующей рождение, духовный переворот в жизни героев, см.: *косые лучи заходящего солнца* (Алёша – Зосима) → *первый горячий луч златокудрого Феба* (Дмитрий).

Перекодированный мифопоэтическими мотивами сюжет эксплицируется и в виде двух рядов утверждений. Один из них, на уровне фраз, ведёт к смерти: „поеду лишь на кладбище” → „там *лежат покойники*” → „*паду на землю*” → „*буду целовать* эти камни и плакать над ними” → „я буду счастлив, *пролитыми слезами* моими” (XIV: 210). Однако на уровне жестов и подсознательных оговорок весь этот процесс сопровождается такими моментами как: „*желторотый*” → „*свежий (...)* мальчик” (XIV: 209) → „*тут чревом* любишь” → „*первые свои молодые* силы” (XIV: 210) → „я убеждён как *младенец*” → „*улыбнулся (...)* Иван, совсем как *маленький кроткий мальчик*” (XIV: 215). Таким образом смертоносное значение первого ряда перекодировается в ряд атрибутов рождения, детского существования и придаёт ему значение „смерть как рождение”. Всё это подтверждается и реакцией Алёши: „... надо *воскресить* твоих *мертвецов*...” (XIV: 210).

Вышеизложенная эволюционная цепь ведёт через прочувствованную Иваном оппозицию *Бога* и созданного им

мира к поэме *Великий инквизитор*, которую позволительно рассматривать как попытку героя преодолеть эту оппозицию путём создания поэтического текста. Поэму можно определить как некую *словесную мистерию, инициацию*, активизирующую весь мифопоэтический потенциал романа. Жанр поэмы сам Иван определяет как мистерию *плачущей Богоматери*. Её образ связан с *гробом*, который „весь в цветах”. Будучи атрибутами, символами Богоматери (см. народное название *Цветочная*, *Мать-Земля*, *Софья*, *Премудрость Божья*), цветы являются носителями семантики исцеления, воскресения умерших (Фарино 1992: 145). Произнесённые слова Христа („Талифа куми” – „и восста девица”) представляют собой ядро и дешифровку всей сцены. „Девочка подымается в *гробе*, садится и смотрит, улыбаясь, удивлёнными раскрытыми глазками кругом. В руках её *букет белых роз*, с которыми она лежала в гробу.” (XIV: 227).

Видимо, мотивы основного мифа кульминируют в образе Христа из поэмы. Именно мотив *косых лучей заходящего солнца* → *первых горячих лучей златокудрого Феба* трансформируется в образ Христа: „*Солнце любви* горит в его сердце, *лучи Света*, Просвещения и Силы текут из очей его и (...) исходит целящая сила.” (XIV: 227). В то же время, находясь в рамках исходной мифологемы, такое *словесное, творческое* соприкосновение с земным началом отражается в системе жестов Ивана: „Иван сидел, зажав себе уши руками и *смотря в землю*, но начал дрожать всем телом.” (XV: 83); „... было в этом лице что-то как бы *тронутое землёй*, что-то похожее на лицо помирающего человека.” (XV: 115).

Не подлежит сомнению, что *жёлтые глаза*, с одной стороны, указывают на болезнь, *борьбу с Богом*, но с другой стороны, по всей вероятности, как бы сменяя собой мотив *желторотости*, являются знаком возвращения к детству, принятия детского начала: „... вскричал Иван с (...) *детскою радостью...*” (XV: 79). Видимо, в названии болезни Ивана, „белая *горячка*”, возобновляется звукосочетание *-гор-* и сегмент лексемы *горит*, заключающие в себе значение соприкосновения с трансценденцией, одновременно знаменуя направление внутреннего сдвига героя: „первый *горячий луч Феба златокудрого*”, „обрывки мыслей (...)

загорались, как звездочки” (XIV: 325), „что-то горело в сердце Алёши” (XIV: 327), „солнце любви горит в его сердце” (XIV: 227), „поцелуй горит на его сердце” (XIV: 239).

Разумеется, при помощи семантики *поцелуя* Христа-Алёши значение болезни перекодируется в значение *исцеления* – „... я, может быть, себя хотел бы *исцелить* тобою...” (XIV: 215) – и становится метафорой воскресения во Христе. См. парадигму: солнЦЕ – сердЦЕ – ЦЕЛящая сила – ЦЕЛует – поЦЕЛуи, где целовать имеет значение исцелить, сделать целым, воскресить (Ковач 1987)¹⁹.

В заключение мы должны коснуться, хотя бы вкратце, ещё одного вопроса. Дело в том, что в развязке романских судеб трёх братьев мы находим разные пути создания и ощущения основного мифа, что одновременно указывает на разные типы прозрения. Разумеется, это различие имеет свои корни в индивидуальных моделях сознания и поведения героев. По всей вероятности, тут скрывается такая сакральная проблематика как визуальный и вербальный подход к божественной субстанции, более того, эстетическое и этическое утверждение её.

Мифологизированное сознание Алёши, которое полностью лишено какой бы то ни было оппозиционности, по-видимому, связано с эстетическим мироощущением героя. Это свойство обнаруживается путём проявления в мотивационной структуре комплекса понятий *картина, образ, икона, лицо*. Лицо Алёши по ходу сюжета занимает позицию нарративного аналога иконы, излучающего откровение в трансцендентный мир для других героев.

Вера Ивана в слово, – „... верую в Слово, (...) которое есть само бог...” (XIV: 214) – с одной стороны, связывается с аналитическим, логическим подходом к божественной сущности, с другой стороны – с возвышенной этикой.

Митя, по всей вероятности, стоит между этими двумя полюсами. Именно внутренняя согласованность морального

¹⁹ Хотя тут нет места вдаваться в подробные объяснения, всё же необходимо сослаться на проблему связи Ивана и Смердякова. Согласно своему загадочному рождению и детству, Смердяков тут выступает как *шаман* → *священник* → *повар*, „артист (...) на уху” (XIV: 113). Таким образом он является исполнителем, приносящим в жертву Ивана. Его самоубийство следует осознать как элемент оппозиции *креста* (Иван) и *виселицы* (Смердяков).

решения и осуществления архетипических схем помогает ему двигаться к развязке.

ЛИТЕРАТУРА

- Афанасьев, А. Н.
1982 *Древо жизни. Избранные статьи*, М. 1982.
- Даль, Вл.
1978-1980 *Толковый словарь живого великорусского языка*, М. 1978-80: I-IV.
- Достоевский, Ф.М.
1972-1990 *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Л. 1972-1990.
- Дурылин, С.
1928 *Об одном символе у Достоевского*, в: *Достоевский, „Труды Государственной Академии художественных наук“*, Литературная секция, М.1928:
III: 163-198.
- Иванов, В.
1916 *Борозды и межи. Опыт эстетические и критические*, М. 1916.
- Ковач, А.
1987 *Сюжетная память в персональном повествовании (жанрообразование в „Великом инквизиторе“ Достоевского)*, “Studia Russica”, Budapest 1987: XI: 92-117.
1994 *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*, Frankfurt am Main 1994.
- Мифы народов мира*
1980-82 *Мифы народов мира*, ред. С.А. Токарев, М. 1980-82: I-II.

- Ожегов, С.
1989 *Словарь русского языка*, М. 1989.
- Поэтика*
1982 *Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ*, сост. Д. Кирай и А. Ковач, Budapest 1982.
- Пропп, В. Я.
1963 *Русские аграрные праздники*, Л. 1963.
- Русские имена*
1993 *Русские имена. Народный календарь*, Архангельск 1993.
- Словарь русского языка*
1984 *Словарь русского языка*, М. 1984: I-IV.
- Стихи духовные*
1991 *Стихи духовные*, сост. Ф.М. Селиванова, М. 1991.
- Топоров, В. Н.
1973 *Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления. (Преступление и наказание)*, в: *Проблемы поэтики и истории литературы*, Саранск 1973: 91-109.
- Фарино, Е.
1992 *Клейкие листочки, уха, чай, варенье и спирты. (Пушкин – Достоевский – Пастернак)*, в: *Традиции и новаторство*, СПб. 1992: 123-164.
- Федотов, Г.
1991 *Мать-Земля*, в: *Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам*, М. 1991: 65-78.
- Флоренский, П.
1990 *Имена, „Опыты. Литературно-философский ежегодник”*, М. 1990: 351-422.

- 1993 *Иконостас. Избранные труды по искусству*, СПб. 1993.
- Фрейденберг, О. М.
1927 *Поэтика сюжета и жанра*, Л. 1927.
- Kerényi, K.
1988 *Mi a mitológia?*, Budapest 1988.
- Soltész - Szinyei
1875 *Görög-magyar szótár*, Sárospatak 1875.
- Vasmer, M.
1953 *Russisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1953: I-III.