

С. Я. СЕНДЕРОВИЧ

ФИГУРА СОКРЫТИЯ

ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ

Том 2

О прозе и драме



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР
МОСКВА 2012

УДК 811.161.1

ББК 81.031

С 31

Сендерович С. Я.

С 31 **Фигура сокрытия: Избранные работы. Том 2: О прозе и драме.** — М.: Языки славянских культур, 2012. — 600 с., ил.

ISBN 8-978-9551-0578-9

В этом издании собраны работы профессора русской литературы и средневековых исследований Корнельского университета (г. Итака, штат Нью-Йорк), посвященные прояснению отдельных текстов, особых аспектов целых корпусов творчества некоторых писателей и некоторых разрезов истории русской литературы и культуры. Разнообразие аналитических задач в этих работах связано единой установкой: явления любого уровня рассматриваются в их индивидуальном своеобразии, так что каждое из них требует изыскания соответствующего подхода, который не может быть задан априори. Тем не менее в работах проступают некоторые устойчивые аналитические мотивы; среди них выделяется *фигура сокрытия*, понятие, обозначающее многоликую функционально-смысловую формацию, посредством которой литературные высказывания обретают интенсивность и глубину.

ББК 81.031

*В оформлении переплета и на стр. 9 и 312 использованы рисунки
Александра Рихтера*

Савелий Яковлевич Сендерович

ФИГУРА СОКРЫТИЯ

Избранные работы

Том 2: О прозе и драме

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 20.06.2012. Формат 70×100 1/16. Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Таймс. Усл. п. л. 48,37. Тираж 800. Заказ №

Издательство «Языки славянских культур». № госрегистрации 1037789030641.

Phone: 959-52-60 E-mail: Lrc.phouse@gmail.com Site: <http://www.lrc-press.ru>

ISBN 8-978-9551-0578-9

© Савелий Сендерович, 2012

© Александр Рихтер, 2012

© Языки славянских культур, 2012

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ЧЕХОВ — С ГЛАЗУ НА ГЛАЗ	7
Введение	9
Часть 1. На пути	31
Часть 2. Поле битвы	103
Часть 3. Битва со змеем	163
Заключение	312
МАЛЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ	341
Рассказ Чехова «Тина»: Опыт чтения вглубь	342
«Вишневый сад» — последняя шутка Чехова	386
Шестов — Чехов, Чехов — Шестов	420
Доктор Живаго и Георгий Победоносец	444
Пушкин в «Даре» Набокова	493
Сок трех апельсинов. Набоков и петербургский театральный авангард	
* Совместно с Е. М. Шварц *	533
Выходные данные первых редакций работ, включенных во 2-ой том	600

ЧЕХОВ — С ГЛАЗУ НА ГЛАЗ

История одной одержимости

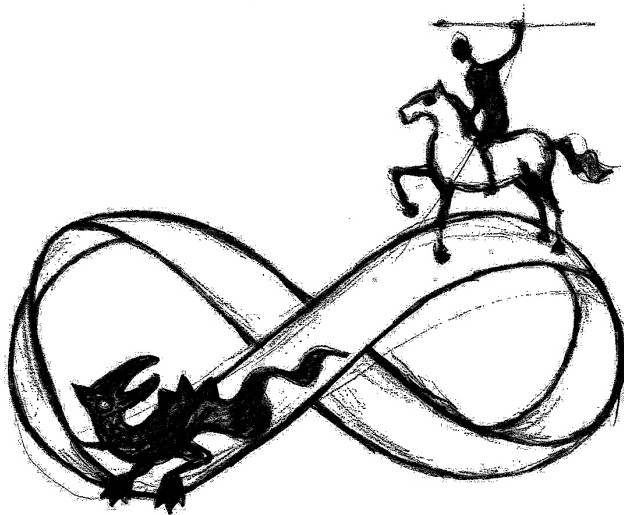
Опыт феноменологии творчества

*Был в Москве у глазного врача. Один глаз у меня
дальнозоркий, другой близорукий.*

– А. П. Чехов, письмо А. С. Суворину

ВВЕДЕНИЕ.

О ЧТЕНИИ ПИСАТЕЛЯ НА ЕГО СОБСТВЕННОМ ЯЗЫКЕ



Материалом — но не целью — этого исследования является обнаруженный мною факт одержимости Антона Павловича Чехова образом св. Георгия Победоносца. Факт этот настолько интересен сам по себе, что уже его простая демонстрация достойна внимания. Георгиевский мотив полнозначно отражен более, чем в дюжине чеховских текстов, и еще большее количество текстов включает в себе частичные его проекции, которые всё же взывают к полному образу, и такая представленность в намеке только повышает его значимость. В общей сложности речь идет о трех десятках произведений, среди них многие относятся к числу наиболее известных. Во всех этих случаях мотив св. Георгия вносит смысловое измерение, осложняющее эти тексты, добавляющее к более или менее очевидным смысловым планам, обращенным к реальности, план символический, так что смысл повествования в целом получает особое освещение, преобразующее его зачастую довольно радикально.

Осложненность, неоднозначность текста, наличие неочевидного смыслового плана плохо согласуется с популярным представлением (в том числе среди специалистов) о Чехове как писателе ясного, и позитивного, и реалистического склада ума, сдержанном, далеком от символического мышления с его иррациональной аурой. Творчество Чехова, действительно, энциклопедия русской жизни. Но и нечто гораздо большее.

За столетие популярности дома и в мире Чехов заплатил тем, что понимание его даже и не стало проблемой. Само собой разумеется: если писатель ценим всеми, значит он говорит на общепонятном языке. — Ничего не может быть дальше от истины. Чехов, как он отразился в сознании своих читателей, особенно пишущих, — это разбитое зеркало, в котором всякий находит крохотный осколок, вмещающий его собственное отражение, и считает это Чеховым. Но Чехов не больше зеркало, чем глубокий омут в тихую погоду.

Читатель не виноват. Чехов сам немало сделал для поддержания читательской близорукости. Игра с читательской установкой — одно из важнейших чеховских искусств. В этом отношении он совершенствовался в течение всей своей творческой жизни. В этом не было коварства; это было выражение постоянного мысленного кон-

такта с читателем, который не складывался. Непонимание современников мучило писателя; он должен был как-то с этим справиться и с тех пор, как утвердился в мысли, что его совсем не понимают, даже друзья, даже те, кто им восхищается, читательская близорукость стала его душегрейкой. Он прятался в ней, как прячется в тумане известная поэтическая местность, когда в ней не видать ни зги. Она успокаивала его неврастению. (— Это о ком? о тишайшем, уравновешеннейшем Антоне Павловиче, докторе Чехове?!) Самое же замечательное то, что расчет на читательскую неспособность читать защищал его и от самого себя, от того самоконтроля, к которому прибегает всякий, кто находится на виду, как популярный писатель, — позволял ему дать волю глубинным душевным источникам пробиваться в его творчество. Препятствие в общении с читателем стало трамплином, условием особого взлета в его искусстве. Художнику все впрок.

Винить кого-либо в непонимании Чехова нет смысла: большой писатель требует времени и расстояния, он заходит дальше привычек и способностей своих современников и ближайших потомков. Чтобы научиться его читать, требуется время.

Большого писателя нужно читать на его собственных условиях. Для этого нужно освободиться от предрассудков, накопившихся за сто лет. Попробуем этому поучиться. Такое ученичество и является главной целью этого исследования. Это опыт ученичества в чтении Чехова на его собственном языке.

Сказать, что Чехова не понимали, пожалуй, даже недостаточно. В течение столетия Чехов был самым непонимаемым русским писателем. И, парадоксальным образом, непонимаем он был именно как писатель русский. Его просто никогда не умели читать. Критическая литература о Чехове, накопившаяся за столетие, только то и делала, что отдаляла его от читателя. Читать Чехова нужно учиться заново. В виду этой задачи прослеживаемый мною мотив Георгия Победоносца у Чехова — не цель этой работы, а повод для нового прочтения некоторого количества его текстов на его собственном языке. Самый мотив и открылся мне в процессе обучения языку Чехова, в поисках оптического фокуса, соответствующего характеру его письма, в опыте приспособления зрения к его поэтическому слову и миру.

Кстати, как сочетаются поэтическое слово и художественный мир?

Совсем неосновательно думать, что большого писателя можно читать — без всяких специальных навыков. Это возможно не более, чем чтение трудов по высшей математике без специальной подготовки и без знания основоположений данной её отрасли. Разумеется, популярный предрассудок этого положения не приемлет: ведь литература обращена к каждому человеку, а не к специалисту! Совершенно справедливое возражение; художественная литература — институт демократический: что ни человек, то голос. Но и демократия работает успешно до тех пор, пока эти голоса следуют за сведущими и понимающими; как только решения принадлежат механическому большинству голосов, мудрость оказывается изгнанной, а демократия может стать худшей формой тирании — безликой. Математика также не требует священства и освящения — она тоже открыта каждому. Одно различие между математикой и художественной литературой высокого уровня заключается в том, что первая четко формулирует правила своих игр, а вторая этого не делает и не может делать, оттого что они у нее слишком сложны и непреднамеренны, неоднозначны и непоследовательны, выстроены в самом процессе игры, в значительной мере неосознанны, а самое главное, рассчитаны — в этом их эстетический эффект — на интуитивное постижение в процессе индивидуального интимного общения с текстом, который и в самом деле не требует никакого специального знания для того, чтобы начать знакомство. Только начать. Но с первых же шагов требуется приступить к дисциплинированному самообучению по учебникам текстов данного художника. Мир большого искусства — это заколдованный мир, подобный сказочному: он впускает в себя каждого, кто хочет войти, но он остается недоступным, чуждым и даже просто невидимым для тех, у кого нет бесстрашия и открытости, удачи и чудесной помощи.

А еще есть такое элементарное условие, как литературная искушенность — элементарное, но тоже не простое. В самом общем виде, захватывающем каждого читателя, парадокс литературной искушенности заключается в том, что мы не можем понять индивидуальный, своеобразный художественный язык данного автора, не зная множества других языков других авторов, не будучи литературными полиглотами; и все-таки знание, даже хорошее, других

авторов не дает гарантии для понимания данного писателя. Каждый музыкант знает, что для того, чтобы лучше играть Моцарта, нужно играть и других, кроме него, — потому что есть у него стороны, которые лучше проявляются через Джезуальдо и Баха, Шуберта и Шопена, а может быть, и Прокофьева. Но нужна при этом специальная настройка на Моцарта, которая другими источниками не будет пробуждена. Чтение глубокого писателя в чем-то подобно музыкальному исполнению.

Впрочем, всякая параллель хороша только на минуту. Я не намерен «исполнить» Чехова в некотором образцовом смысле; моя задача совсем другая: я хочу указать на разбросанные в его партитурах ключи, необходимые для настройки наших исполнительных усилий на его тональности, без чего не избежать фальши. Или, чтобы не быть привязанным к однобокой аналогии, перейдем к сравнению другого рода: задача заключается в том, чтобы восстановить по приметам, разбросанным в текстах — особую чеховскую перспективу, в которой каждому предоставляется возможность самому двигаться в независимо избранном направлении. Эта задача представляется мне более основательной, трудной и либеральной, нежели прямая интерпретация текстов, которой я буду заниматься. Всякое рассмотрение текста выливается в интерпретацию — толкую тексты и я (иногда подробно, иногда лишь в виде краткого комментария), но я попытаюсь вести толкование так, чтобы четко обозначены были условия моего чтения, чтобы читатель мог сознательно проложить свой собственный путь и читать текст по-своему, иначе и, быть может, лучше того, что я ему предлагаю. Такой представляется мне практическая ценность начертанной мною перспективы. Искусство чтения Чехова не ограничивается опытом предлагаемых мною интерпретаций, но и общая методологическая перспектива этого исследования крупнее той, что непосредственно связана с той ограниченной темой, которую я прослеживаю. Внимательное рассмотрение выбранного мотива имеет смысл сам по себе, но это в еще большей мере предлог для наброска дисциплины чтения Чехова.

Скептический читатель вправе счесть, что автор этой книги «перечитал» некоторые тексты, вычитал в них больше, чем там есть на самом деле. Это не беда — нет осмысленного чтения без внесения субъективных моментов, да и отделить чтение от разрешающей

силы индивидуального зрения вряд ли возможно. Иной читатель найдет, наоборот, чеховские тексты недочитанными у меня. С ним я соглашусь охотнее и скажу только, что и не стремился к исчерпывающему чтению. Мне важно другое — открыть возможность читать Чехова заново, на его собственных условиях.

Итак, исследование это посвящено не только и не столько демонстрации факта одержимости Чехова одним образом, сколько опыту свежего прочтения писателя — как по характеру чтения, так и по его результатам, по пониманию его текстов и в конечном счете — писателя, стоящего за текстами. Мы будем читать Чехова как творческую личность, как создателя особого мира со своими собственными законами, как явление единственное в своем роде. Если вкратце определить методологическую позицию этой книги в целом, то ее следует определить как исследование в области феноменологии творчества.

В этом исследовании, во-первых, перед нами предстанет неведомый доселе Чехов, русский писатель, укорененный в русской народной религиозной традиции, так глубоко чувствовавший атмосферу русской народной культуры и язык русского популярного сознания, что он внес в литературу новое качество — русское в такой мере, какой до него не было. От Ломоносова до Толстого вся русская литература нового времени была лишь русскоязычной ветвью западноевропейской литературы на русские темы. У Некрасова и Достоевского есть важное знание русского народного сознания, ими описаны интересные его феномены. Достоевскому принадлежат драматические проникновения в их внутренние противоречия, а Некрасовым озвучен народный язык. Но взгляд Некрасова предопределен народнической идеализацией, а трактовка сознания русского человека у Достоевского растворяется в умозрительном, универсальном поле морально-психологического самопознания. Только у Лескова и еще глубже у Чехова русское популярное сознание уже не столько средство идеологических построений, сколько стихия существования, материя выражения, воздух дыхания.

Во-вторых, укорененность в русской народной религиозной традиции у Чехова не означает поглощенность ею, подчинение ей, слугение ей. У Чехова есть дистанция и неподкупное собственное

видение, не отождествление, а проникновенное понимание и своеобразное независимое воплощение. Тексты Чехова проникнуты религиозной культурой христианства, мотивами, образами и парадигмами сознания, пришедшими из Библии, православной литургии и популярного русского религиозного обихода. Только ошибочно было бы читать эти элементы как темы прямого высказывания — нужно понять их специальные функции в чеховском мире.

На этом пути нам открывается глубочайший знаток и философ русской популярной культуры и русской культурной истории, сказавший некое важное слово о них. Достоевский справедливо пользуется репутацией провидца — он и в самом деле усмотрел (как верно определил Николай Бердяев в «Духах русской революции») бесов русской революции. Наблюдательность Достоевского относится к области социальных идеологий, к столкновению западных парадигм мышления с русской жизнью. Чехов различает символы русской популярной культуры, повелительно владеющие русским массовым сознанием безотносительно к чему-либо, в их своеобразном внутреннем строе. Он подходит к ним не с точки зрения готовых философских категорий и концепций, а стремится увидеть их в контексте модальностей их собственного существования, подслушать их собственный язык и смысл. Чехов был великим *мастером слышания двусмысленностей живого языка культуры*. Язык культуры не выбирают, он задан, а живая языковая стихия представляет собой поле битвы, на котором *либо язык манипулирует людьми, либо люди манипулируют языком*, в результате чего *по отношению к языку культуры люди являются либо его жертвами, либо эксплуататорами*. Это особый тип усмотрения. В этой связи на страницах этого исследования возникает представление о Чехове как особом типе писателя.

В-третьих, мы обнаруживаем, что автор сотен разнообразных, пестрых, по его собственному слову, рассказов, писавший, по собственному признанию, о чем угодно, и, воистину, едва ли не обо всем, на самом деле — незаметно для читателей — возвращался к одним и тем же образам и мотивам во множестве не похожих друг на друга произведений. Появление вновь и вновь некоторых мотивов выдает некоторую озабоченность. Внимание к этим повторяющимся мотивам требует вникнуть в их внутренний смысл и дает представление о глубокой внутренней связности произведений пи-

сателя, проходящей на нетематическом и неочевидном уровне. Мы будем заниматься двумя сопряженными задачами: а) рассматривать чеховское умение открывать и представлять индивидуальные феномены жизни в их уникальности и б) разворачивать панораму некоторого пласта чеховского творчества в качестве области внутренне цельного, последовательного мира.¹

В-четвертых, новый и конкретный смысл приобретает понятие чеховской глубины: творчество Чехова обнаруживает неочевидный, неповерхностный, то есть второй, глубинный смысловой план, в котором происходят, быть может, важнейшие события его поэтического мира. Это качество стало открываться совсем недавно. Небольшая группа новых исследователей (чьи представительные работы собраны в книге: Сендерович С. 1987) стала обращать внимание на аллюзии, подтексты, скрытые смысловые планы у Чехова как решающие обстоятельства его понимания. Среди этих работ предлагаемая отличается тем, что реконструирует в текстах Чехова *одну из устойчивых образных формул русского популярного религиозного сознания*, выясняет условия, на которых она функционирует, и вносимые ею смыслы. Под образной, или, точнее, эйдетической, формулой я понимаю слитность некоторого смыслового комплекса с определенным визуальным образом, имеющим общеизвестный в данной культуре характер. Соответственно, и в языке этого исследования постоянные пересечения *языковой и визуальной терминологии* возникают не произвольно — двойственность смысловой модальности, в которой мы будем находиться, нередуцируема.

Некоторые эйдетические формулы, по мнению данного исследователя, играют активную творческую, смыслостроительную, опорную роль в русском популярном сознании. Они активно определяют среду своего обитания и могут быть названы *радикалами культуры*. Пользуясь ими *Чехов говорит на языке русской популярной культуры*, религиозной в своей смысловой основе, но *не как ее выразитель, а разыгрывая перед нами драмы употребления языка русской популярной культуры*, функции этого языка, его осуществляемые и неосуществимые потенциалы и aberrации в жизни.

¹ Первый опыт такого чтения Чехова принадлежит Марене Сендерович (Сендерович М. 1981 и 1987b).

В-пятых, чтение открывающегося нам таким образом Чехова требует обновления самого искусства чтения его текстов, следовательно, нового понимания характера его текстов и, в конечном счете, нового представления о его поэтике, о его поэтическом языке и его «грамматике». При этом нужно восстановить *специальную настройку глаза*, соответствующую текстуре чеховского письма, совсем иную, чем привычная естественная настройка.

В-шестых, наша перспектива уходит вглубь, в личную психологию автора, открывает нам знаменитого бытописателя в качестве лирического поэта. Я употребляю понятие *лирический* не в банальном и сентиментальном смысле «поэтичности», «лиричности» и «задушевности», а в фундаментальном смысле, в каком это понятие относится к Горацию и Данте, Гете и Кольриджу, Пушкину и Блоку, — лирический поэт является выразителем своего внутреннего, интимного, потаенного. Предлагаемая перспектива приоткрывает тайные регионы внутренней жизни писателя, включая области, скрывавшиеся от собственного осознания художника. Делается это совсем не ради разоблачения интимной стороны жизни писателя, а потому что *Чехов* — поэт, и, как поэтам свойственно, *занят выражением своей внутренней*, по слову В. А. Жуковского. Речь, т.о., идет о писателе как он выразился в текстах, о личности писателя как инстанции его творчества.

В-седьмых, перед нами открывается редкая возможность увидеть глубокое единство Чехова-писателя и Чехова-человека, творчества и личности, поэтики и психологии.

Уместны ли две последние задачи?

Понять литературную речь без направленности нашего сознания на говорящего и нельзя, и неинтересно. Даже в философских диалогах мы полнее понимаем речи каждого участника, когда представляем себе персонажи. Это знал Платон, у которого столкновения идей неотделимы от столкновения личностей, так что мы следим не только за драмой идей, но и за характерами, которые стоят за высказываниями — за всяким сказанным проглядывает намерение и лицо. Речь идет о личности художника именно как художника, или, что то же, о глубине его творчества как личного высказывания, выражения.

Здесь возникает опасный момент. Рассматривать личность художника нужно с осторожностью. Я не намерен интерпретировать

личность Чехова, но прояснять художественную речь как высказывание личное имеет смысл. Углубляясь в произведение искусства как явление выразительное, неизбежно прикасаешься к тем излюбленным своеобразным смыслопорождающим актам, которые характеризуют мышление автора. Характерные акты, ходы мысли стоят не только за художественными высказываниями, но и за внелитературными высказываниями и поведением в жизни. Когда внехудожественные, документальные тексты, относящиеся к жизни писателя — переписка, воспоминания и любые другие прямые свидетельства, — обнаруживают параллели ходам мысли и конфигурациям мотивов, находимых в текстах художественных, тогда возникает возможность для понимания *личности и творчества* в их единстве. В этом отношении важна исследовательская дисциплина, позволяющая одни стратегии и запрещающая другие. Документальные данные нередко сосредоточены на выделенном ходе мысли и выразительном акте поведения и в этом отношении дают нам подобия фотоувеличению отдельных деталей сложной картины. Они поэтому способны давать комментарий к характеру мышления автора. Но такой комментарий уместен в строгих рамках, запрещающих делать выводы от личности к произведению, как и от произведения к личности. Разница тонкая, но чрезвычайно важная. Я надеюсь, что в процессе исследования она прояснится и предстанет так, что сможет быть выверена. Второго рода комментарий, который позволяют нам получать биографические документы, — исторический. Для понимания художественного текста не достаточно знания словарных значений слов. Даже для понимания на уровне слов не обойтись без того, что называется реальным комментарием, без конкретных исторических и культурных знаний. Биографические документы дают нам своего рода реальный комментарий, поскольку каждый человек обладает своим жизненным миром, ни чуть не менее важным, чем мир общественный.

Мотив, находящийся в фокусе этого исследования, ставит перед нами вопрос о том, что значит зафиксированность Чехова на данном культурном архетипе. Зафиксированность прежде всего говорит о глубокой личной значимости этого образа, глубина которой достойна внимательного рассмотрения. С другой стороны, поскольку речь идет о мотиве значимом в культуре, с выбранной точки зрения открывается степень укорененности писателя в культуре,

которая позволяет говорить о писателе как выразителе данной культуры. И это совсем не то же самое, что видеть в нем апологета этой культуры. Чехов был ее выразителем в том смысле, что был глубоко в нее погружен, знал изнутри, интимно и был способен эксплицировать на материале имманентного ей языка. Но он был скорее критиком массовой культуры, если под критикой понимать не идеологическое развенчание, а внутреннюю независимость, дистанцию.

Оба аспекта — личный и культурный — в совокупности требуют трехпланового рассмотрения устойчивых символических конфигураций: 1) в текстах автора; 2) в любых документах, свидетельствующих о поведении и работе сознания писателя (как его письма и воспоминания о нем); 3) в культуре, которой он принадлежит. Помимо описания каждого из этих планов, важны также отношения между ними, так что по существу перед нами находится единый спектр планов, на которые расслаивается наша перспектива в виду аналитической задачи.

Несколько слов в общем о характере предлагаемого чтения Чехова. То обстоятельство, что Чехов работал преимущественно в жанре короткого рассказа, имеет прямое отношение к характеру его письма, его языка, смыслу его произведений. От нас это обстоятельство требует специальной фокусировки зрения. Краткость чеховских текстов и компактный стиль его письма идут рука об руку с повышенным удельным весом отдельного слова. В условиях акцентированности лексического уровня текста значимыми становятся семантические отношения лексических единиц поверх грамматико-синтаксических и логико-нарративных связей в тексте. Эти отношения образуются повторными появлениями слов или словосочетаний, их варьированием по форме при сохранении смысла и их устойчивой смежностью в одном и том же стабильном смысловом поле. Лексические единицы, попавшие в сети таких динамических функциональных структур, получают повышенную значимость, и мы будем их называть *лексическими мотивами*. Смысловая опора текста на такие структуры требует настройки читательского зрения на *микроскопический уровень* — на каждое слово и на переключку слов помимо и поверх синтактико-логических и сюжетно-повествовательных связей. Читая увлекательное повествова-

ние, мы вообще легко проходим сквозь текст к смыслу, тут же забывая, какими именно словами события были рассказаны. Но читая Чехова — так обстоит дело и с поэзией — мы не можем отрывать смысл от слова, слово должно постоянно оставаться в поле нашего внимания, поскольку является *событием* не менее важным, чем те, о которых повествуется.

На другом, крупном уровне у Чехова важную роль играют образно-смысловые конфигурации, которые, не являясь прямым содержанием речи, но как бы притаились в тени повествовательных событий. Они возникают как бы позади прямого повествования, образуя второй смысловой план, который уместно определить как символический. Масштаб таких конфигураций определяется тем, что они соразмерны с главными событиями повествования и их присутствие переопределяет весь смысл текста, а в некоторых случаях — целого корпуса текстов. Такие конфигурации крупного масштаба будем называть *макроскопическими мотивами*.

К числу макроскопических мотивов относится образ Георгия Победоносца, которым мы будем заниматься вплотную. Он представляет собой готовый феномен культуры, или устойчивый и наглядный ее мотив. Он обретается в культурной традиции в многообразных формах и модальностях: в текстах, устном народном творчестве, изображениях. И смысловые его функции многообразны, не поддаются единой формулировке, могут быть схвачены лишь в виде спектра. Т.о., культурный мотив представляет собой комплекс своих разнообразных явлений. Доминирующим аспектом в комплексе св. Георгия исторически оказался иконный образ Чуда Георгия о Змии и Девице, представляющий один апокрифический эпизод жития. И когда в дальнейшем пойдет речь о *Георгиевском мотиве*, то будет иметься в виду прежде всего образ Чуда как эмблема, представляющая за все образные и смысловые модальности комплекса.

Культурно заданные образные формулы представлены в литературном тексте не так, как непосредственные предметы о которых идет речь; повествование идет не о них, они лишь косвенно задеты в компонентах лексического уровня, представлены метонимически через отдельные свои характерные детали, которые служат намеками на целое, в лучшем случае они названы как проходные детали. Так как место образных формул в культуре прочно и на виду, для