

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арцыбашев М. П. Собрание сочинений в 3 томах. М., 1994.
2. Еременко Л. И. «Философско-эстетические искания М. П. Арцыбашева в романе «Санин» // Серебряный век. Кемерово, 1996. С. 15-22.
3. Прокопов Т. Ф. Жизни и смерти Михаила Арцыбашева // М. П. Арцыбашев. Собрание сочинений в 3 томах. Т. 1. М., 1994. С. 5-31.
4. Тарасова А. Что такое «неонатурализм» // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX-начала XX в. Под ред. Б. Я. Бялика. М., 1997. С. 284-297.

*Надежда Константиновна ФЕДОРОВА —  
аспирант кафедры русской литературы*

821.161.1.09

**КОНЦЕПЦИЯ СМЕРТИ В ПЬЕСАХ И КИНОПОВЕСТЯХ Г. И. ГОРИНА**

*АННОТАЦИЯ. В статье впервые выявляются параметры концепции смерти в творчестве Г. И. Горина, ее связи со спецификой горинского героя и хронотопа.*

*In the article for the first time are discovered elements of the conception of death in the work of Gorin, connection of this conception with specificity of Gorin's hero and chronotopos.*

Тема смерти в произведениях русских писателей поколения Г. И. Горина и смежных с ним поколений не раз являлась предметом исследования специалистов [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7]. В теоретическом плане она продуктивно поставлена в работе Ю. М. Лотмана «Смерть как проблема сюжета» [8], мифосемиотический ее аспект глубоко освещен в классических трудах О. М. Фрейденберг [9] и М. Элиаде [10]. В одном из интервью Г. И. Горин сформулировал свое отношение к смерти следующим образом: «Смерть — это не финал, а всего лишь конец первого акта, за которым следует второй, еще более интересный» [11; 6]. Размышляя о творчестве, Г. И. Горин отмечает в себе, казалось бы, традиционное желание «порассуждать со зрителем о мире, а значит и о его жизни, о судьбе человечества, а значит и о его судьбе», но он исходит из того, что «человечество в своем развитии явно ходило по кругу, настойчиво наступая на одни и те же грабли и даже вилы» и потому свою задачу художника определяет достаточно амбициозно: «Мне захотелось постичь законы этого бессмысленного движения в никуда» [12; 4]. Проблема преодоления бессмысленности бытия в его бесконечном циклическом движении в никуда — это проблема творческого отношения к действительности, его векторной направленности и телеологичности. Стремление направить человеческую жизнь к какой-либо цели принципиально связано с осознанием ее конечности. Радость осуществления соединяется здесь с трагедией невозвратности и неповторимости, финал представляется как полнота и невозможность дополнения. Отношения героев пьес и киноповестей Г. И. Горина со смертью так же сложны и неоднозначны.

Тема смерти присутствует почти во всех произведениях Г. И. Горина. В некоторых она заявлена уже в заглавии, например, «Поминальная молитва», «Реинкарнация», в других раскрывается по мере движения сюжета. Отношения между персонажами пьес и киноповестей Г. И. Горина изоморфны их отношениям со смертью. Смертен или бессмертен герой, жив он или мертв — вот основные персонажеобразующие элементы и критерии дистрибуции горинских персонажей. Уже в первых строках «Поминальной молитвы» жители деревни

Анатовка характеризуются следующим образом: «Жили вместе, работали вместе, только умирать ходили каждый на свое кладбище...» [13; 400].

Среди персонажей в тексте выделяется один или несколько героев, отношения которых со смертью отличают их от остальных. Это — Мюнхгаузен в «Том самом Мюнхгаузене», Свифт в «Доме, который построил Свифт», Тевье и Голда в «Поминальной молитве», Владимир Зуйков в «Реинкарнации». Главное их отличие — это свобода в выборе смерти, которую сознают не только сами герои, но и все окружающие. Условно смерть в произведениях Г. И. Горина можно как отнесенность к одному из двух видов: смерть тела (физическая); смерть духа (метафизическая). Основная масса персонажей всячески старается избежать встречи со смертью физической, страшится ее, тогда как главных героев страшит лишь смерть метафизическая и, чтобы избежать ее, они согласны на физическую смерть. Проиллюстрировать это можно примером из «Того самого Мюнхгаузена». Никто из персонажей не собирается убивать Мюнхгаузена буквально, то есть физически, им нужна его метафизическая смерть, которая проявилась бы в том, что Мюнхгаузен стал таким как все, превратился, выражаясь гофмановским языком, из энтузиаста в филистера, что, конечно же, для самого Мюнхгаузена неприемлемо. Однако мир побеждает, и Мюнхгаузен становится садовником Миллером, выращивающим цветочки ради выгоды. Для Мюнхгаузена — это смерть, самая настоящая, лишаящая его собственной идентичности. Поэтому в разговоре с Томасом после похорон он настаивает на эпитетах «покойный» или «усопший». Воскресение Мюнхгаузена меняет ситуацию кардинально. Физическая смерть, на которую он вынужден пойти, чтобы вновь стать собой, совсем не пугает Мюнхгаузена, так как для него это продолжение его метафизической жизни, в то время как окружающих она приводит в ужас. Герцог, бургомистр и баронесса пытаются снять необходимость «умирания» Мюнхгаузена, но это не в их власти. Герой, как уже говорилось, выбирает себе смерть самостоятельно (единолично). Правомочность такого выбора признает даже любящая его женщина — Марта, которой физическая смерть Мюнхгаузена не может принести ничего, кроме страданий. Именно она раскрывает заговор суда и подает Мюнхгаузену горящий факел. Та же ситуация проецируется и в «Доме, который построил Свифт»: мир обывателей, старающийся избежать столкновения с физической смертью, обрекает Свифта на смерть метафизическую, объявляя его безумцем и запирая в стенах собственного дома. Казалось бы, решение проблемы найдено. Но Свифт находит выход, который никто не предусмотрел: он сам порывает с миром, погружаясь в молчание. Теперь говорят лишь его книги и герои.

Смерть в произведениях Г. И. Горина осознается как волевой акт героя. Герои умирают сознательно («умирать ходят»), самостоятельно избирая место и время, иногда, как Свифт, совершая это неоднократно. «А ты, Голда, того... крепись...не помирай. В такую погоду помирать — одни хлопоты. Земля промерзла... Ты хоть до весны протяни!» - говорит Степан жене молочника Тевье [13;450]. Смерть как осознанный выбор — отличительный знак человека иного порядка, отличного от окружающих. Менахем, обращаясь к Голде, приносит: «Ваше поколение как-то умеет умирать. Мы уже — не то. Сгорает, как мотыльки на свечке...» [13; 453]. Герои Г. И. Горина умирают по собственному желанию и воскресают, руководствуясь им же. Например, в «Том самом Мюнхгаузене» главный герой говорит: «Итак, дорогие мои, три года назад по обоюдному согласию я ушел из этой жизни в мир иной...» — и дальше: «Я решил воскреснуть» [13; 66].

Отношения героев со смертью являются гранью авторской концепции мира. Пространство и время, по Горину, представляются вне каких-либо историчес-

ких, географических и социальных границ. Для него все люди — соседи и современники, нет различий между сегодня и завтра, здесь и там. Если Мюнхгаузен и Свифт современники Овидия, Шекспира и Матфея, значит Шекспир, Овидий и Матфей живы, или же Мюнхгаузен и Свифт мертвы. Отсюда неопределенность возраста героев и их одновременное сосуществование в двух мирах: «физическом», доступном и понятном всем персонажам, и «метафизическом», расширяющем семантическое поле возможностей героя, позволяющем умирать и воскресать, переписываться с Шекспиром, общаться без слов и летать на пушечном ядре. *«Каждый человек живет на земле несколько тысяч лет. Или больше»*, — говорит Мистер Некто в «Доме, который построил Свифт». — *«Просто у многих отшибло память»* [13; 171]. Герои Г. И. Горина помнят, они помнят о смерти и потому живут полной жизнью: их пространство — это пространство, в котором все объекты равноприближены и имеют неоспоримую ценность; их время — это время исключительных событий.

Кроме проблемы разомкнутости времени и пространства, прямое отношение к пониманию горинской концепции смерти имеет проблема имени персонажа. Произведения Г. И. Горина носят философско-притчевый характер, герои этих произведений, как правило, уже представлены в литературной традиции, но рассмотрены автором с новой, часто парадоксальной точки зрения, с их помощью Горин предлагает читателю поразмышлять о вечности и о современности как ее имманентном проявлении. Мюнхгаузен, Свифт, Счастливец и Несчастливцев, Тиль, Ленин — эти имена укоренены в сознании человечества и наполнены определенными смыслами. Отождествление героев Г. И. Горина с одноименными персонажами, известными нам с детства, происходит автоматически под влиянием словесного знака. Новая жизнь имени в новых обстоятельствах и среди новых персонажей — это ли не желаемое преодоление смерти. Но таким внешним возрождением связь между понятиями «имя» и «смерть» не заканчивается. Имя в произведениях Г. И. Горина по мере движения сюжета претерпевает изменения, кочует от персонажа к персонажу, наполняется новыми значениями, умирает и возрождается. Вышеупомянутый пример метафизической и физической смерти Мюнхгаузена иллюстрирует и отношения между именем и смертью. Отказавшийся от собственной идентичности Мюнхгаузен теряет имя и становится садовником Миллером. Своему слуге Томасу он говорит: *«В Германии иметь фамилию Миллер — все равно что не иметь никакой»* [13; 58]. С принципиальной поименованностью читатель встречается в киноповести Г. И. Горина «Дом, который построил Свифт». Декан Свифт заговаривает только в последней главе произведения и первое, что он произносит — это: *«Когда? ...Когда я умру, доктор?»* [13; 199]. Стоило только герою поднять проблему смерти, как тут же всплывает и проблема его имени: *«Дело в том, что я не Свифт! Вернее, неизвестно, действительно ли я Джонатан Свифт...»* [13; 200]. Важно имя само по себе, а не его носитель. Пока живо имя автора и имена персонажей его произведений — жизнь продолжается. И совсем не имеет значение, кто под этим именем живет, декан или актер, исполняющий его роль. В другом произведении Г. И. Горина — «Счастливец-Несчастливцев» — принципиальна, наоборот, безымянность героев: *«Да какое у артиста имя-отчество? Кого играет — так и прозывают!..»* [13; 565]. Здесь определить имя — значит определить собственные границы, прекратить игру, которая и есть суть жизни, дарованная Богом судьба. Проведя это, герои должны поставить себя над всем, что было игрой, как оппозицию ирреальному миру или же это определившееся «я» поместить в один ряд с другими «ролями». И в том, и в другом случае сложное амбивалентное единство разрушается и превращается либо в иерархическую структуру монологического типа, либо в ряд не связанных между собой разноголосых элементов. Даже оказав-

шись на пороге смерти, герои выдерживают испытание и остаются безымянными, то есть оставляют за собой право самостоятельного выбора имени. Сложные отношения между смертью, именем, временем и пространством позволяют героям Г. И. Горина творить мир по собственным законам, преодолевая границы между прошлым и будущим, чужим и своим, возможным и невозможным.

Особняком стоит пьеса Г. И. Горина «Реинкарнация». В ней тема смерти является доминирующей. Фигура Танатоса в лице Владимира Ильича Ленина подавляет героев, она становится их гонителем и смыслом жизни. Владимир Зуйков, служивший в полку охраны Кремля, по его собственному выражению, входил в «гранитную сотню»: *«И вот застыл на час у входа в мавзолей, как в наркоз ушел... В тебя туристы пальцами тычат, иностранцы вспышками мигают, дети ручонки тянут, а ты — врос в гранит и окаменел...»* [13; 531] Смерть, возведенная на алтарь, подчиняет все живое: состояние наркоза (искусственного сна) и окаменения, отсутствие чувствительности и причастности живому движению мира стало для героя обыденным, но все же не естественным. Отслужив, герой, казалось бы, должен расстаться с Лениным, но Владимир Ильич не оставляет его, вселяясь в тело дочери Зуйкова — Маши. Нарушение естественных законов мира, по которым живое и мертвое должны существовать параллельно, приводит героя и его семью к тому, что ни в одном из миров им нет места. Хронотопические смещения обуславливают смещения в сознании героев: *«Вот он, Ильич, как нашу семью зажал в кулак! Мать чуть в психушку не попала из-за него, потом — дочь... А скоро, видать, и моя очередь»* [13; 537]. Единственный выход из сложившейся ситуации, который видит для себя Зуйков, — похоронить Ленина: *«Говорят, не будет в доме порядка, пока мертвец не закопан»* [13; 540]. Но выясняется, что частично останки Владимира Ильича уже были похоронены в 1924 г, сразу после смерти, как положено. Причина нарушения уклада жизни не в живости мертвеца, блуждающего по миру, а в мертвенности самого мира, в котором все вывернуто наизнанку. Герой из оппозиции «1:1» попадает в оппозицию «1:∞». Помощников перед лицом смерти нет. Герой остается один и должен сделать выбор самостоятельно: стать равным миру (живым только внешне) или же равным самому себе. Он принимает решение: выпрыгнув из поезда (распространенная метафора жизни), освобождается и освобождает всех. *«Еще молимся о упокоении души усопшего раба Божьего Владимира, и о еже простится ему всякому прегрешению, вольному же и невольному...»* — звучит голос священника, отпевающего не то Зуйкова, не то Ленина, не то их вместе [13; 542].

Смерть, по Горину, это преодоление бытия, а не его финал или переход в инобытие. Герой еще при жизни сосуществует в двух (по отношению к остальным персонажам) мирах. Смерть позволяет ему обрести свободу, снять имеющиеся оппозиции и детерминанты. Герой свободен в выборе смерти, он сам определяет место и время ее осуществления. Смерть осознается им как творческий акт созидания самого себя.

Сочетая элементы мифологических, религиозных и философских представлений о смерти, Г. И. Горин создает собственную концепцию, в которой в пределах художественного произведения смерть рассматривается как персонажеобразующий элемент, как компонент, обуславливающий структуру хронотопа, как критерий дистрибуции персонажей и сюжетообразующий фактор.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белая Г. А. Художественный мир современной прозы. М.: Наука, 1983.
2. Рыбальченко Т. Л. Поиск метафизической картины мира в русской литературе 1950-1980-х г. г. // Проблемы метода и жанра. Вып. 19. Томск: Издательство Томского ун-та, 1997. С. 280-296.

3. Плеханова И. И. Трагическое // Творчество В. М. Шукшина в современном мире: Эстетика. Диалог культур. Поэтика. Интерпретация. Барнаул: Издательство Алтайского ун-та, 1999. С. 69-73.

4. Букаты Е. М. Категория страха в этико-философской концепции романа В. Астафьева «Прокляты и убиты» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 3: Проблема страха в русской литературе XX века. Томск: Издательство Томского ун-та, 2001. С. 162-171.

5. Козлова С. М. Мотивы драматургии Вампилова // Мир Александра Вампилова. Жизнь. Творчество. Судьба. Иркутск: Иркутский обл. фонд А. Вампилова, 2000. С. 281-298.

6. Плеханова И. И. Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Под знаком бесконечности: эстетика метафизической свободы против трагической реальности. Ч. 2. Иркутск: Издательство Иркутского ун-та, 2001.

7. Рыбальченко Т. Л. Русская реалистическая проза 1950-1980-х годов о культуре страха в самоопределении личности // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 3: Проблема страха в русской литературе XX века. Томск: Издательство Томского ун-та, 2001. С. 116-148.

8. Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 417-430.

9. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.

10. Элиаде Мирча. Священное и мирское. М.: Издательство Московского ун-та, 1994.

11. Горин Г. И. Дальше всегда лучше // Известия. 2000. 5 янв. С. 6.

12. Горин Г. И. Лекарство на все времена // Медицинская газета. 1985. 7 нояб. С. 4.

13. Горин Г. И. Сценарии. Киноповести. Пьесы. Рассказы. (Серия «Зеркало-XX век»). Екатеринбург: «У-Фактория», 1999.

*Артем Иванович КУШНИР —  
аспирант кафедры русской литературы*

УДК 821.161

## **РИТМИКА КАНОНИЧЕСКОГО ТЕКСТА ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ П. П. ЕРШОВА «КОНЕК-ГОРБУНОК»\***

*АННОТАЦИЯ. В статье дается общая характеристика ритмики канонического текста «Конька-Горбунка», рассматривается специфика функционирования прямой речи в нем.*

*The article gives the whole characteristic of the canonic text's rhythmus of the literary tale «The Little Humpbacked Horse», after that it describes the specificity of direct speech's functioning.*

Переработка текста «Конька-Горбунка» происходила между 1843 (выходом III издания) и 1851 гг., когда книгопродавец П. Крашенинников представил в цензурный комитет присланную ему автором рукопись для напечатания новым изданием. Вопрос о публикации был решен только к 1856 году, после чего Ершов и написал своему другу А. К. Ярославцеву: ««Конек» мой снова поскакал по всему русскому царству» [1; 305]. Таким образом, появление первой цензурной редакции [2] и выход в свет текста сказки, ставшего каноническим, разделяет 17 лет.

В двухсложных четырехстопниках (ямбе и хорее) ритмическая эволюция в течение XVIII-XIX в. идет от «естественного языкового расположения ударений к специфически стиховому, альтернирующему, с опорой на II и IV стопы» [3; 192]. Происходит канонизация альтернирующего ритма, ударность II стопы

\* Исследование выполнено при поддержке гранта ТюмГУ на 2006 год для молодых ученых и аспирантов.