

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ КОМЕДИИ А.П. СУМАРОКОВА «ОПЕКУН»*

Имя – тончайшая плоть,
 посредством которой
 объявляется духовная сущность.
 о. П. Флоренский. «Имена»

Аннотация. В статье интерпретируется заглавие комедии Сумарокова «Опекун»; исследуется принцип «раздвоения» на суть и ее пустое отражение; выявляются языковые факторы его манифестации. Заглавие пьесы и имя единственного героя-антагониста построены по принципу философского параллелизма, когда суть торжествует над пустым ее отражением. Название комедии «Опекун» очерчивает семантическое поле, позволяющее лучше понять авторскую интенцию и характер главного героя; бытовая конкретика сопрягается с этико-философскими размышлениями, двуплановость мотивировки создает оппозицию *телесного / духовного*, предметный и переносный смыслы, противопоставляет вещное и идеальное.

Ключевые слова: Сумароков, заглавие, комедия, русская литература и русский язык XVIII в.

V. Kalganova

POETICS OF SUMAROKOV'S COMEDY TITLE "OPEKUN"

Abstract: In article the title of Sumarokov's "Opekun" is interpreted; the principle of "doubling" to essence and its empty reflection is investigated; language factors of its manifestation are identified. The title of the play and the name of the hero-antagonist are constructed on the principle of philosophical overlap, when the essence of prevails is over its empty reflection. The name of the comedy «Opekun» outlines the semantic field to better understand the author's intentions and character of the protagonist; household specifics conjugated with ethical and philosophical reflections, duality of motivation created opposition to physical / spiritual, objective and figurative sense, opposed in rem and perfect.

Key words: Sumarokov, title, comedy, Russian literature and Russian language of XVIII century.

Феномен заглавия привлекает внимание лингвистов и литературоведов начиная с 20-30 гг. XX века**. По мысли С.Д. Кржижановского, уникальность заглавия обусловлена тем, что это «один из важнейших элементов смысловой и эстетической организации художественного текста»: «книга – развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга» [2].

Н.А. Веселова предложила комплексный подход к проблеме заглавия, который синтезировал возможности лингвистики и литературоведения. Заглавие само по себе синтез, поэтому оно не является ни «индексом знакового комплекса», ни «ключевым словом», ни «однофразовым текстом». Заглавие не принадлежит книге безраздельно: «одной стороной оно соприкасается с миром, лежащим за пределами текста, а другой – с текстом, отмечая его начало. Благодаря такому пограничному положению заглавие служит соединительным звеном между текстом и внешней по отношению к нему действительностью» [3].

В.И. Тюпа, развивая идеи П.А. Флоренского, А.Ф. Лосева, Л.С. Выготского, понимает под заглавием «имя произведения», «манифестацию его сущности», «привилегированную и вынесенную во вне часть художественного целого». Исследователь считает, что в заглавии «встречаются три важнейшие интенции:

референтная – соотносительность текста с художественным миром: с внешним хронотопом бытия героя или с самим героем (внутренним хронотопом);

креативная – соотносительность текста с творческой волей автора как организатора некоторого коммуникативного события;

рецептивная – соотносительность текста с сотворческим сопереживанием читателя как потенциального реализатора этого коммуникативного события» [4].

* © Калганова В.Е.

** Библиографию вопроса см.: [1].

В заглавиях трагедий Сумарокова доминирует референтная интенция, когда название произведения совпадает с именами собственными его героя или пары героев. Наиболее устойчивым этот типологический признак проявляется в трагедиях автора («Хорев», «Гамлет», «Синав и Трувор», «Артистона», «Семира», «Ярополк и Димиза», «Вышеслав», «Димитрий Самозванец», «Мстислав»). Данное постоянство обусловлено жанром русской классицистической трагедии, модель (образец) которой Сумароков ввел в национальный репертуар. Заглавный персонаж (пара персонажей) трагедии всегда является генератором особого трагического конфликта. Развитие действия, кульминация, катастрофа этого типа конфликта напрямую связаны и с источником исходной ситуации, и с развязкой трагедии. Именно поэтому в заглавиях подчеркнута нормативных сумароковских трагедий доминирует референтная интенция. Не имеет значения, является ли заглавный герой персонажем вымышленным, заимствованным или носит имя реального исторического лица.

Традиционно комедию принято противопоставлять трагедии как «один из двух жанров драматургии – смешной и “низкий”, в противоположность трагедии...» [5]. Однако драматургическая практика Сумарокова направлена на синтетическое объединение элементов трагедийной и комедийной топки. Не случайно он, пожалуй, единственный драматург, в равной степени преуспевший и как трагик, и как комедиограф. О.М. Лебедева полагает, что «постоянная пародийная соотношенность трагедийных и комедийных текстов Сумарокова, помимо того, что рождает дополнительный смеховой эффект действия комедии, имеет важные жанрообразующие следствия» [6].

Двенадцать комедий Сумарокова написаны в разное время: «Тресотиниус», «Чудовищи», «Пустая ссора» – 1750-е гг; «Опекун», «Приданое обманом», «Лихоимец», «Три брата совместники», «Ядовитый», «Нарцисс» – 1760-е; «Рогоносец по воображению», «Мать совместница дочери», «Вздорщица» – 1770-е. Не без основания первую группу пьес исследователи относят к жанровому варианту памфлетной (полемической) комедии, вторую – к комедиям характеров, в произведениях третьей группы находят бытовой характер [7]. Объединяет все комедии четкое доминирование креативной интенции их заглавий. Почти каждое заглавие комедии приобретает

явный оценочный характер, а проблема, коллизия или исходная ситуация манифестируются именно заглавием.

Оппозицию по типологическому признаку представляют собой два из двенадцати заглавий – «Тресотиниус» и «Опекун». Первая комедия дублирует имя собственное заглавного героя. Таким образом, на первый взгляд доминирующей в данном случае становится референтная интенция, актуализирующая интерсубъективную значимость текста, общую для всех сумароковских трагедий. Неоспоримым доказательством этого может быть тот факт, что «Тресотиниус» – дебют Сумарокова-комедиографа, пьеса, поставленная на одной сцене и в один день с «Хоревом» и написанная в качестве острого памфлета. Однако именно данное обстоятельство обуславливает встречу в заглавии всех трех интенций – референтной, креативной и рецептивной. Имя заглавного героя необходимо декодировать: «Тресотиниус» переводится как «трижды дурак». Таким образом, первичная авторская интерпретация текста направлена на адекватное читательское восприятие и стимулирует его сотворческую активность.

Пьеса «Опекун» – рубежная в творчестве Сумарокова. Написанная в 1764 г. и опубликованная в 1765 г., она стала образцом комедии характеров и положила начало целому периоду в писательской практике Сумарокова.

Заглавие комедии «Опекун» реализует референтную интенцию: соотносит нарицательное имя героя с его же именем собственным Чужехват. В драматических произведениях к заголовочному комплексу относится «список действующих лиц и сценические указания» [8]. Имя Чужехват стоит первым в афише и дважды повторяется в представлении других персонажей: Ниса, дворянка и служанка Чужехватова; Пасквин, слуга Чужехватова.

На первый взгляд образ опекуна-Чужехвата – комплекс персонифицированных нравственных пороков: скупости, самовлюбленности, желания обмануть ближнего. Однако заглавие пьесы и имя единственного героя-антагониста построены по принципу философского (отрицательного) параллелизма, когда суть торжествует над пустым ее отражением. Название комедии «Опекун» очерчивает семантическое поле, позволяющее лучше понять авторскую интенцию и характер главного героя. С одной стороны, рус-

ское производное слово *опекун* мотивировано заимствованной в XVI в. из польского языка лексемой *опека*, в котором она являлась калькой с латинского *procuratio* – «опека», «управление» (*curo* – «забочусь») [9]. Поэтому опекунами должны были назначаться люди высоконравственные, способные управлять делами и заботиться об опекаемых в их интересах.

С другой стороны, корневая морфема слова отсылает нас к общеславянской (и общеевропейской) этимологии: о.-с. **pekŭti* – «печь», «варить» [10]. Эта этимология актуализирует семантику жара, огня, приготовления пищи. В русском языке исходное конкретно-осознаваемое значение трансформировалось, развил метафорические абстрактные смыслы. Поэтому современное *опекун* родственно в частности слову *печаль*.

Этимологически в слове *опекун* оказались связанными несколько кодов: «старший» код – пищевой и «молодой» – чувственный. Опекун – тот, кто печется, проявляет теплоту, «жар» переживаний. «Сцепление» двух кодов стало впоследствии одним из характерологических приемов в русской классической литературе XIX века*.

В комедии Сумарокова «Опекун» бытовая конкретика сопрягается с этико-философскими размышлениями о *должном* и *правильном vs недолжном* и *ложном*. Кроме того, двуплановость мотивировки создает оппозицию *телесного / духовного*, предметный и переносный смыслы, противопоставляет вещное и идеальное. Примечательно, что дуальная оппозиция в «Опекуне» задается уже в первой реплике слуги Чужехвата:

Пасквин. Нет, ради всех сокровищ света не останусь я больше в этом поганом доме (I; 363)**.

В древнерусском и старославянском языках слово *поганый**** (*поган*, *поганский*) закрепилось в значении «язычник», вообще «неправославный», «чужой», «варварский», «бесовской». На славянской почве слово развило еще значение «нечистый», «мерзкий». Лексема принадлежит к заимствованиям ран-

ней поры периода христианизации славян и восходит к латинскому *râgânus* со значением «деревенский», «сельский». Значение «языческий» возникло еще на латинской почве, поскольку примерно до IV в. христианство в Риме было главным образом городской религией, в противовес которой язычество называлось деревенской, мужичьей верой [10, 47]. Поэтому не случайно для Пасквина поганый дом – это место, где у него украли нательный православный крест, а «...здешние воры так хитры, что они и душу у человека украсть могут» (I; 363).

Изначально Чужехват – ложный опекун. При первом же появлении на сцене он выступает в роли традиционного ругателя и циничного старика. Его речь – сплошное срамословие в духе древней комедии:

Чужехват. Мерзкие, негодные, плюгавые, скаредные! Долго ли мне вас учить? Я думаю, что мне от вас до гробовой доски покою не будет! (IV; 367).

Далее подобным образом вербально развивается семантика «поганого» места – дома Чужехвата. Первая реплика хозяина дома – восклицание «Мерзкие...» – является синонимичным дублированием исходной фразы Пасквина. Семантика повтора обусловлена тем, что мнимый опекун тоже маркирует пространство, только с обратными оценками: так он характеризует своих домочадцев, постоянно их поучая.

Для Чужехвата «...что пожито сладко, так то мое, по пословице: что взято, то свято» (IV; 368). В сущности, сложное слово «чужехват» благодаря соединению корней с этимологически сходными значениями создает сгущение смысла. Мифологическое сознание считало чужим принадлежащее другому народу, другой земле (и.-е. **teu-t-â* – «народ», «земля»). ЧУЖОЙ – «принадлежащий другому, являющийся собственностью другого, не свой, не родной» [10]. В словарной статье к этимологии слова «ХВАТАТЬ» П.Я. Черных отмечает, что «старшее значение о.-с. **chvatati* могло быть «присваивать, делать своим чужое» [10]. Имя «чужехват» возводит хищническую природу главного героя в квадрат, удваивает код читательской интерпретации.

В своей коммуникативной стратегии лжеучитель постоянно апеллирует якобы к народной мудрости, однако поставленные в ряд пословицы и поговорки обретают совсем иное значение, оказываясь во власти языковой стихии циничного старика, в речи которого каждое слово становится пустым отра-

* Например, этим приемом активно пользовался Л.Н. Толстой, создавая образы Стивы Облонского и Левина в романе «Анна Каренина».

** Здесь и далее текст комедии «Чужехват» цит. по: [11]. Явление (римская цифра) и страница (арабская) указываются в круглых скобках.

*** Кстати, слово *поганый*, по П.Я. Черных, в русском языке в первом основном значении реализует лексико-семантический вариант: «не употребляемый в пищу вследствие ядовитости, нечистоты» [10, 47].

жением народной мудрости или сакрального смысла. В своем плутовстве Чужехват видит... волю Божию:

Чужехват. Потому что без воли Божией ничего не делается, и не спадает со главы человеческой волос без воли Божией; так я плутую по воле Божией, по пословице: что ежели бы не Бог, так бы кто мне помог (там же).

Употребляя имя Божие всуе, выстраивая циничные силлогизмы, Чужехват превращает сакральную истину в ее пустое отражение – каламбур. По мысли О. Б. Лебедевой, «с каламбурной природой слова связана и атрибутивно-пространственная организация комедийного миробраза» [6]. Космос мироздания благодаря усилиям мнимого опекуна становится хаосом, где нравственные ориентиры попораны, мораль отсутствует, законы не действуют. В своей космогонической теории Чужехват доказывает подобие человека Богу, потому что Бог создал Солнце, а человек... деньги.

Кульминацией циничной риторики становится саморазоблачение:

Чужехват: Все бездельники, от них же первый есмь аз (IV; 369).

Однако это не покаяние и не исповедь, а бахвальство и самолюбование. Со времен Сумарокова до настоящего времени семантика слова *бездельник* претерпела изменения. Сейчас его значение прямо складывается из составляющих основу морфем – тот, кто находится без дела, лентяй. В XVIII в., помимо указанной предметности, бездельником называли также человека, промышляющего плутовством, мошенничеством, – бессовестного плута. Прилагательное *бездельнический*, по Далю, то же, что плутовской, воровской, мошенничий, глагол *бездельничать* означает «обманывать, плутовать, мошенничать и обирать людей» [11].

Оправданием себе Чужехват считает «историю о попе римском», которую он рассказывает, несмотря на протесты слушателей:

Чужехват. В римском царстве у соборной церкви был поп, здоровый человек, а ходил завсегда скорчась, чтобы смиреннее казаться и чтобы за такое смирение сделали его поскорее ключарем, потому что это место там доходно, а молодых людей туда не избирают, не ведаю, ради чего. А как его только выбрали, так он тотчас и разогнулся и стал так бодр, как ты, говоря причетникам церковным, которые его спрашивали, что ему вдруг за причина дала здоровье: я ради того

ходил нагнувшись, что искал тогда ключа в церкви; а теперь на что мне корчиться и в землю смотреть; ключ этот я уже сыскал (IV; 369-370).

Опекун, говоря притчами, проводит параллель не столько с «попом римским», сколько с Христом. Пародируя Спасителя, Чужехват уподобляется Антихристу. Не случайно четвертое явление завершается манифестацией жизненной псевдофилософии Чужехвата:

Чужехват. ...я ради того лицемерил прежде, чтобы мне верили и не мешали разжигаться. А теперь я уже доволен, так на что мне честное имя (IV; 370).

«Разжившись» в мире земном, Чужехват все же надеется на милость Божию, однако его молитва тоже становится игрой слов, каламбуром, превращающим сокровенное обращение к Богу в позерство и бахвальство, то есть в свое пустое отражение, замкнутое на живого и аморального человека:

Чужехват. Кнута я не боюсь, да боюсь я вечной муки, а мне ее, как видно, не миновать. О великий Боже! Хорошо бы жить было на свете, ежели бы тебя в нем не было; не давали бы мы ни в чем никому по сокровенным делам отчета. А ныне от тебя никаким образом не можно укрыться. На что такая в законе строгость: не бери чужого. Вить я и овладею чужим, чужого из твоего мира не вынесу, так не все ли равно, что оно в того хозяина или в другого в сундуках: Господня земля и все ее исполнение. (*Становится на колени.*) Великий Боже! Не вниди в суд со рабом твоим! Каюся пред тобою от всего моего сердца и от искренности души моей. Отпусти мне мое согрешение, но не взыскивай от меня, чтобы я то, что я себе присвоил незаконно, отдал назад, ибо сие выше человечества. Вем, Господи, яко плут и бездушник есмь, и не имею ни к тебе, ни ко ближнему ни малейшей любви. Однако, уповая на твое человеколюбие, вопию к тебе: помяни мя, Господи, во царствии твоём. Спаси мя, боже, аще хочу или не хочу! Аще бо от дел спасеши, несть се благодать и дар, но долг паче. Аще бо праведника спасеши, ничто же велие, а аще чистого помилуеши, ничто же дивно: достойны бо суть милости твоя, но на мне плуте удиви милость твою! (XI; 375)

Имитация коленопреклонения и вымышленный церковно-славянский язык пародируют сакральный смысл молитвы, превращая ее в фиглярство и позерство. Не случайно в последнем явлении Чужехват от-

правляется в ад. Лжеопекуну воздается по вере его. Вопреки ожиданиям Чужехвата, Бог не совершает ни дива, ни чуда: для нераскаявшегося грешника Он пантократор, поэтому и карает нечестивого лжеопекуна. Солдаты в буквальном смысле выводят Чужехвата за пределы сцены. С катастрофой героя рушится мир лжеопекуна.

Генезис древней комедии чрезвычайно сложен. О.М. Фрейденберг неоднократно отмечала неразрывную связь комедии и философии: «философия и комедия объединены в Греции общностью происхождения и первоначальным неразрывным единством». Пародируя философию, греческая комедия строилась на утопиях, спусках в преисподнюю, теогониях, которые объясняли происхождение мира. И философия, и комедия возникли из представлений об истинном и мнимом, подлинном и кажущемся. В основе комедии, как и философии, «одинаковое раздвоение всех явлений на “суть” и на пустое ее отражение» [13].

Комедия «Опекун» заканчивается репликой Валерия, обращенной к зрителям:

Валерий. Исчезни, беззаконие, и процветай, добродетель! А ты, любовь, дражайшая утеха в жизни человеческой, вкоренившаяся в сердца наши и увеселяющая нас прекрасными своими цветами, дай нам вкусьти сладкие плоды свои! (Последнее; 386)

Чужехват изгнан за пределы сцены, граница которой в данном случае генетически является метафорой входа в преисподнюю. Мир лжеопекуна, метонимией которого стал его санктпетербургский дом, оказался пространством, незаконно присвоенным псевдоучителем. Финал комедии «Опекун» – торжество добродетели. Сумароковский опекун-Чужехват – сочетание несочетаемого, оксюморон, являющийся философской основой драматического конфликта пьесы. Метафизический смысл комедии Сумарокова заключается в разрушении инобытия, построенного по ложным законам псевдоопекуна «Чужехвата», и утверждении истинного миропорядка, в основании которого – любовь Отца Небесного, опекуна истинного.

В статье «Семиотика культуры и поня-

тие текста» Ю.М. Лотман писал: «Заглавие может относиться к обозначаемому им тексту по принципу метафоры или метонимии. Оно может быть реализовано с помощью слов первичного языка, переведенных в ранг метатекста, или с помощью слов метаязыка и т. д. В результате между заглавием и обозначаемым им текстом возникают сложные смысловые токи, порождающие новое сообщение» [14]. Подобные «смысловые токи» возникают при интерпретации заглавия комедии «Опекун», которое, оставаясь именем текста, превращается в иную ипостась, становясь элементом вторичной знаковой системы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Веселова Н.А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: Дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 1998. – С. 217-236.
2. Кржижановский С.Д. Поэтика заглавий. – М., 1931. – С. 4, 119.
3. Веселова Н.А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 1998. – С. 18.
4. Тюпа В.И. Аналитика художественности. – М., 2001. – С. 115-116.
5. Кормилов С.И. Комедия // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М., 2003. – Стб. 370.
6. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. – М., 2003. – С. 131.
7. Мальцева Т.В. Полемиическая комедия А. Сумарокова «Тресотиниус»: текст и контекст // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Межвуз. сб. научн. тр. Вып. 13. – Самара: Изд-во «НТЦ», 2007. – С. 132-144.
8. Ламзина А.В. Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М., 2003. – Стб. 848.
9. Шанский Н.М., Боброва Т.А. Школьный этимологический словарь русского языка. – М., 1997. – С. 213.
10. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. – М., 2006. – Т. 2. – С. 28-29, 395, 336.
11. Сумароков А.П. Драматические сочинения. – Л., 1990. – 479 с.
12. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М., 1995. – Т. I. – С. 62.
13. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М., 1998. – С. 350.
14. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллин, 1992. – Т. 1. – С. 133.