

# 1 Судьбы гуманистической традиции в классической и современной культуре

## *Литературоведение и фольклористика*

УДК 82.09:821.161.1

Т. В. Авдоница

### Идейно-художественное своеобразие литературного произведения (на примере рассказа А. П. Чехова «Попрыгунья»)

Предметом рассмотрения в данной статье является применение компетентностного подхода к анализу прозаического произведения на концептуальном уровне и уровне внутренней и внешней формы. Литературоведческий анализ сделан на примере рассказа А. П. Чехова «Попрыгунья». В тексте статьи приводится алгоритм анализа прозаического произведения.

Литературное произведение существует только в единстве всех составляющих элементов его содержания и формы, понимание (т. е. анализ) которых позволяет глубже понять произведение, проникнуть в замысел художника, соотнести его с эпохой. Следует знать, что содержание не сводится к фактическому пересказу изображаемого – важно понимать, какую оценку даёт этому факту писатель, какой смысл он вкладывает в своё творение.

В отличие от поэтического и драматургического текстов, проза более свободна; её свойства – естественность, простота, ясность. Прозаический текст имеет принципиально изобразительный характер, поскольку в меньшей степени сосредоточен на эмоциональной выразительности (как в поэзии), а разворачивается в сюжет – в последовательность действий, поступков, из которых создаются характеры и художественный мир текста в целом. Основная роль отводится портретам, прямым характеристикам, диалогам, пейзажам, интерьеру, жестам, мимике и т. д., что придаёт художественным образам иллюзию пластической объёмности и достоверности.

Прозаический текст полифоничен (взаимодействуют голос автора и многоголосие персонажей), его конфликтные линии ярче выражены, поэтому и анализ прозаического текста отличается от анализа поэтического текста. Результат анализа прозаического текста зависит от этической воспитанности и развитости эстетического чувства пишущего.

Для качественного анализа нужно сделать вводный комментарий: восстановить исторический и культурный фон, т. е. представить текст в историческом развитии и эстетической целостности. Здесь можно отразить частные представления автора о духе и нравах изображаемой эпохи, о культуре народа.

Итак, сделаем попытку проанализировать рассказ А. П. Чехова «Попрыгунья» в соответствии с новыми тенденциями в литературно-теоретических интерпретациях, связанных с тестовой формой проверки знаний по литературе (поэтому не исключена фрагментарность в изложении, так называемый монтажный тип композиции статьи).

Рассказ «Попрыгунья» (1892 г.) относится к позднему этапу творчества А. П. Чехова. Этот рассказ, как и ряд других произведений Чехова 90-х гг. 19 в., – рассказы «Скрипка Ротшильда» (1892 г.), «Учитель словесности» (1894 г.); пьесы «Чайка» (1895 г.), «Дядя Ваня» (1896 г.) – об иллюзиях, заблуждениях, неадекватности поступков и несостоятельности жизненных программ обычных людей.

Чеховский рассказ, созданный на богатом социально-психологическом материале, обладает глубоким трагическим обобщением: легкомысленное порхание по жизни разру-

шает личность, приводит к тотальной лжи, душевной несостоятельности, преступлению против совести. Чехов не боялся обнажать тёмные стороны души человеческой и делал это, пробуждая в сердце читателя мучительное сожаление о собственных впустую растроченных способностях, когда возникает мысль о пошлости мира и собственного существования, когда всё вокруг воспринимается ненастоящим – какой-то пошлой игрой сознания с мирозданием.

Есть смысл пояснить слово «пошлый», значение которого чаще всего воспринимается только как «низкий в нравственном отношении» [1] (например, *пошлый анекдот; пошлый имидж* – одежда в стиле порно-шик). Однако семантика этого морально-этического понятия более глубока. Слово «пошлый» характеризует такой образ жизни и мышления, когда духовные ценности человека низводятся до уровня ограниченно-обывательского понимания [2]. В рассказе «Попрыгунья» это проявляется в изменности мотивов и мелочности действий (поступков), прикрываемых высокопарными рассуждениями и сентиментальной мечтательностью. Чрезвычайно меткую характеристику пошлости дал ещё приснопамятный Карл Маркс: «... безудержно-болтливая... истерически-чувствительная к чужой грубости ... неустанно проповедующая добрые нравы и неустанно их нарушающая; комично сочетающая пафос с вульгарностью...» [2]. Такова героиня рассказа – Ольга Ивановна Дымова – самодовольная посредственность, как, впрочем, и те «великие таланты», которых она стремится вознести на уровень гениальности. Пошлость Ольги Ивановны и её окружения таким образом смыкается с мещанством, чванством, косностью и догматизмом – качествами, которые и осуждал писатель буквально в каждом своём произведении.

Душевная слепота и чёрствость превратили Ольгу Ивановну в «попрыгунью», не разглядевшую подлинного чувства, истинного таланта в собственном муже. В тексте Чехов не использует слово «попрыгунья», но само **заглавие рассказа** делает ассоциативную отсылку к басне И. А. Крылова «Стрекоза и Муравей» («Попрыгунья Стрекоза лето красное пропела, оглянуться не успела...»). В басне осуждаются праздность и легкомыслие, то же самое осуждает Чехов и в героине рассказа: её жизнь составляют ужины, поездки к портнихе, на дачу, путешествия. Всё это далеко от настоящего искусства, к которому стремится Ольга Ивановна. На самом деле она только зря тратит время.

Приступая к анализу, необходимо помнить, что литературное произведение – это сложное образование, которое состоит из нескольких уровней, складывающихся в единое целое, и каждый уровень по-своему выражается в произведении:

- на концептуальном уровне определяются *тема, проблема, идея, пафос*;
- на уровне внутренней формы – *архитектоника, художественная организация произведения: сюжет, конфликт, композиция, образы, художественные детали, пейзаж, пространственно-временная организация*;
- на уровне внешней формы – *художественная речь, ритмико-мелодическая организация*.

**1 Концептуальный уровень (содержание) рассказа.** Составляющие элементы содержания:

*Тема* (предмет художественного изображения). В произведении всегда несколько тем, но доминирует главная. Например, в драмах Островского главная тема – жизнь купечества, у Некрасова – судьбы русского крестьянства, у Тургенева – дворянства. В рассказе «Попрыгунья» главной темой является тема трагической судьбы человека под влиянием пошлой окружающей среды.

*Проблема* (поставленный автором основной вопрос, отражающий ту сторону жизни, которая особенно интересует и волнует писателя): постановка ложной цели жизни непременно приводит к разрушению нравственных ориентиров внутреннего мира человека. Именно эта проблема волнует Чехова, стремящегося обратить внимание читателей на жизнь с философской стороны, пытающегося объяснить, что жизнь и так коротка, чтобы бездумно растрачивать её по пустякам.

*Идея* (главная обобщающая мысль, авторская концепция мира и человека в нём): человека, который не живёт по законам нравственности или делает вид, что эта проблема его волнует, непременно настигает расплата, а потому, считает автор, жить надо осознанно, чтобы потом не пришлось жалеть о своих поступках.

*Пафос* (эмоционально-оценочное отношение к повествованию, общая тональность) рассказа трагический, т. к. конфликт, описываемый в истории и приводящий к гибели героя, вызывает острое чувство сострадания и катарсиса (очищение через страдание).

**2 Уровень внутренней (художественной) формы рассказа** – это средства и приёмы художественной выразительности, использованные с целью воплощения содержания.

*Фабула*: краткое содержание повествования. В рассказе описывается этап жизни Ольги Ивановны, начиная от свадьбы и кончая смертью мужа, когда она вдруг поняла, что её муж был по-настоящему «редким, необыкновенным человеком».

*Сюжет*: цепь событий, воссозданная в рассказе, движение описаний и образов. Основу сюжета рассказа «Попрыгунья» составляет семейная драма. Жизненные интересы Ольги Ивановны разносторонне широки и глубоки: поклонники, внешность, творчество. Она всегда стремилась туда, где можно было бы искупаться в лучах славы людей от искусства, быть сопричастной их творческому подвигу, и настолько увлеклась поиском новых знаменитостей, что прозевала истинно ценное в её жизни – подлинно выдающегося человека, подвижника медицинской науки, пожертвовавшего собой ради спасения жизни другого человека.

*Тип связи* композиционных элементов сюжета – контраст и параллели.

*Тип композиции* – линейный, предусматривающий последовательность фабульной и психологической линий сюжета.

*Вид сюжета* – динамический: развитие действия напряжено, стремительно; в событиях – основной смысл; сюжетные элементы чётко выражены, развязка несёт огромную содержательную нагрузку.

*Вид конфликта* – субстанциальный: устойчивый, неразрешимый в данный период времени; это внутренний, психологический конфликт.

*Композиционные элементы*: состав и определённое расположение частей в некоторой значимой временной последовательности (экспозиция, завязка, действие, кульминация, развязка, эпилог). Это, безусловно, больше соответствует драме как роду литературы, однако творчество Чехова в полной мере драматургично, что и позволяет рассматривать архитектуру его рассказов в подобном ключе. Композиция включает в себя сюжетные и внесюжетные элементы, расстановку образов. Так, героев можно поделить на две группы: те, кто принадлежит к «творческой интеллигенции» – Ольга Ивановна, «все её друзья и добрые знакомые», и те, кто занимается науками, медициной – Дымов, Коростелёв и несколько докторов. Эти две группы персонажей – два разных мира, взаимопонимание между которыми невозможно.

*а) Сюжетные* элементы композиции (стадии развития конфликта):

– 1-я и 2-я части рассказа – пролог, предисловие, своеобразное вступление к произведению; приводятся портретные характеристики героев и их окружения;

– во 2-й части находим завязку сюжета;

– 3–6 части – развитие сюжета наблюдается в стремлении героини искать выдающихся людей, но она никак не находит выдающимся своего мужа. Это происходит только во время финального события – внезапной смерти Дымова.

– 7-я часть – кульминация;

– 8-я часть – развязка.

*б) Внесюжетные* элементы композиции – описания, которые не продвигают действие, но раскрывают психологический, внутренний мир героев.

**Сюжетный рассказ.** В 1-й части представлены портреты Дымова, Ольги Ивановны и её окружения. Лейтмотивная фраза «*Не правда ли, в нём что-то есть*», которой героиня рассказа пытается запечатлеть значительность нового объекта своего внимания,

характеризует её как человека неглубокого. Характеристика Дымова прозвучала из уст Ольги Ивановны, отметившей в муже *«самопожертвование, искреннее участие»* в уходе за больными. О внешности Дымова она сказала, как художник: *«...его лицо обращено к нам в три четверти, плохо освещено...»*

Во 2-й части читатель узнаёт, что Ольге Ивановне 22 года, а Дымова зовут Осип Степанович, и ему 31 год. Отметим также, что впоследствии героиня называет своего мужа, как и других персонажей, только по фамилии, а Дымов обращается к ней «мама».

Чехов детально прорисовывает интерьер дома своих героев: столовая в русском стиле, богемная гостиная, спальня в тератологическом стиле, и все находили квартирный дизайн дома достаточно *«миленьким»*, характерным для творческой личности хозяйки. Однако Чехов несколькими штрихами показал плохой вкус Ольги Ивановны, но с претензией на конгениальность. В дополнение образа героини автор приводит подробный распорядок её дня. Так, Ольга Ивановна ежедневно

- играла на рояле или писала картины;
- в первом часу ехала к портнихе;
- от портнихи – к актрисе;
- от актрисы – к художнику или на выставку;
- оттуда – с визитом к знаменитостям, чтобы «поболтать»;
- в пятом часу – обед дома с мужем;
- потом ехала к знакомым;
- потом в театр;
- домой возвращалась после полуночи.

Все отмечали её талантливость во всём, но ни в чём она не была так талантлива, как в умении быстро сходитьсь со знаменитыми людьми. Причём она стремилась находить новых, «свеженьких» знаменитостей, а «старые» быстро забывались, «уходили» из поля её зрения.

Приближалась дачная пора. Ольга Ивановна предвкушала летний отдых и готовилась к «пленэру».

3-я часть. *Июнь, Троица*. Супруги не виделись уже две недели, и Дымов накупил еды и поехал к жене на дачу. Ольга Ивановна с детской непосредственностью рассказала мужу о предстоящей *«преоригинальной»* свадьбе *«небогатого, одинокого, робкого»* телеграфиста Чикельдеева и с ужасом вдруг вспомнила, что ей завтра нечего надеть на торжество и поэтому Дымов должен срочно вернуться в город и непременно доставить ей требуемое. Она не пригласила мужа к столу – у неё были более важные дела: благотворительное участие в жизни другого человека, которому *«было бы грешно отказать»*. Но дело вовсе не в Чикельдееве, а в развлечении на его счёт: *«Представь, <...> из церкви все пешком <...> роцца, пение птиц, солнечные пятна на траве, и все мы разноцветными пятнами на ярко-зелёном фоне – преоригинально, во вкусе французских экспрессионистов»*.

*«Дымов быстро выпил стакан чаю, взял баранку <...> А икру, сыр и белорыбицу съели два брюнета и толстый актёр»...*

4-я часть. *«Прошедшее пошло и неинтересно, будущее ничтожно»*. Июльская ночь; на палубе волжского парохода стоят Ольга Ивановна и Рябовский – *«гений, божий избранник»*... А Дымов? Какой ещё там Дымов! и свадьба! и вечеринки! Вот он, предел мечтаний, он рядом, и этот фаворит – Рябовский с его восторженной любовью.

5-я часть. Второе сентября. Рябовский уже пресытился своей возлюбленной, он *«выдохся и потерял талант... <...> не следовало бы связывать себя с этой женщиной...»* Ольга Ивановна тосковала по Дымову, по своим знаменитым друзьям; ей хотелось поскорее вернуться в город. А Рябовский уже испытывал к ней *«отвращение и досаду»*. Ольга Ивановна хотела всё рассказать мужу, но не решилась.

6-я часть. Середина зимы. Дымов догадывается об измене жены и чувствует себя виноватым, будто у него *«совесть нечиста»*. А Ольга Ивановна всё встречалась с Рябовским, устраивала ему томные скандалы, требуя уверений в любовном чувстве.

В остальном всё было как прежде: то же расписание занятий на день, те же поиски знаменитостей – обычные заботы о счастье других. Но вот счастья Дымова она и не приметила. Неужели защита диссертации и должность приват-доцента по общей патологии – мелочь недостойная по сравнению с творчеством художников и лицедеёв? Ольга Ивановна просто *«не понимала, что значит приват-доцентура»* и *«к тому же боялась опоздать в театр»*, а потому не обратила никакого внимания на блаженно сияющее от счастья лицо Дымова и *«ничего не сказала»*.

7-я часть. *«Вы не художница», «займитесь музыкой или чем-нибудь ещё»*. Это не только крушение творческих притязаний для Ольги Ивановны, но и возвращение к себе, к мужу, в семью. Она обманута любовником – как и сама обманывала своего достойнейшего супруга; она поступала дурно, а кармическая расплата настигла безвинного (?) Дымова.

8-я часть. *«Прозевала! прозевала!»* Ольга Ивановна – *«самая главная, настоящая злодейка, а дифтерит только её сообщник»* – это обстоятельство понимала и она сама, и друг Дымова Коростелёв.

Дымов умирает, пожертвовав собой ради жизни маленького пациента, у которого через трубочку высосал дифтеритные плёнки. Это потеря для науки. А ведь уже дважды были сигналы от судьбы: на третьей неделе супружества Дымов *«заразился в больнице рожей»*; потом новое недоразумение: на вскрытии порезал два пальца и заметил это лишь дома. Но тогда всё обошлось.

Ольга Ивановна искала талантливых людей... по чьей-то указке (кто-то сказал, что господин N выделился в обществе...). Ну почему же никто раньше не сказал ей, что рядом с нею живёт *«такой учёный, какого теперь с огнём не найдёшь»*? *«А какая нравственная сила! <...> Добрая, чистая, светлая душа – не человек, а стекло! Служил науке и умер от науки. А работал, как вол, день и ночь, никто его не щадил, и молодой учёный, будущий профессор, должен был искать себе практику и по ночам заниматься переводами, чтобы платить вот за эти... подлые тряпки!»* Говоря так, Коростелёв с ненавистью и отчаянием смотрел на Ольгу Ивановну.

Теперь уже поздно, и вернуть время вспять невозможно. Ничего нельзя изменить. Можно только мечтать о безвозвратно ушедшей жизни неординарного человека, который так раздражал своей мягкостью, кротостью, добротой, искренней любовью. И что Ольга Ивановна? Сейчас она что-то поняла, но в её характере изначально не было прочного нравственного стержня, а потому всё вернётся на круги своя...

**Художественное время** – это одновременно и взгляд на *проблему времени (а)* и *само время (б)*, остановленное и воспроизведённое в художественном тексте.

а) Чехов точно указывает возраст основных персонажей, месяц действия в каждой части, дни и даже часы.

б) само время – это время бесконечности и повторяемости поступков, чувств, мыслей: так было, так есть и так будет, к сожалению.

*Вид художественного времени* в рассказе – субъективное время, данное через восприятие персонажа или автора: описание переживаний персонажами и автором определённых моментов линейного (необратимого и неделимого субстанциального течения времени) и циклического (биологического) времени.

**Художественное пространство** рассказа – это воссозданные с помощью слов-образов картины места, где происходит действие, где живут персонажи, размещается природный и предметный мир. Так, Ольга Ивановна любила украшать дом, где было много китайских зонтов, мольбертов, разноцветных тряпочек, кинжалов... Художественное пространство рассказа «Попрыгунья» представлено чередованием внешнего (открытого) и внутреннего (закрытого) пространства; описываются события, происходящие то в помещении, то в условиях природы, не имеющих чётких границ. Особую роль в рассказе играют пейзажи и цвета. Они помогают дополнить образ героев. Например, при «описании» Ольги Ивановны используются «тусклые» цвета; «старое перекрашенное платье», из которого портниха шьёт героине наряды; река Волга «без блеска, тусклая, матовая, холодная

на вид». Белый и розовый цвета исковерканы. Если же обычно они символизируют добрые намерения, то здесь видно совсем другое: «Ольга Ивановна надела на голову Дымова беленький платок и стала писать с него бедуина» – это произошло, когда он опасно заболел после свадьбы. Цвет смерти – жёлтый. О нём говорят при описании лица Дымова и наряда, в который в данный момент облачена героиня.

**Система образов.** Главное действующее лицо – Ольга Ивановна Дымова, 22 года. Основные персонажи – Осип Степанович Дымов, 31 год, её муж, и Рябовский, 25 лет, её любовник. Фоновые персонажи: окружение Ольги Ивановны – художники, актёр, говорящий басом; окружение Дымова – Коростелёв, врачи; горничная в доме Дымовых; баба-селянка. Резонёр (проводник авторской позиции в рассказе) – Коростелёв – доктор, друг Дымова.

Ольга Ивановна воспринимает мир эмоционально, и когда о чём-то говорит, то речь идёт не о реальном событии, а о её восприятии. Она только играет в любовь и семью, и любит говорить о чувствах так, как это написано в романах: «*Ну, после смерти отца он иногда бывал у меня, встречался на улице и в один прекрасный вечер вдруг – бац! – сделал предложение!.. Как снег на голову... Я всю ночь проплакала и сама влюбилась адски*». В разговоре чувствуется неестественность: «*Дай я пожму твою честную руку*» – как-то ненатурально говорит она мужу.

Она чувствует себя легко рядом с такими же людьми, как она: с представителями «творческой интеллигенции», которые тоже не живут естественной жизнью, а демонстрируют свои таланты; каждый из них «считался знаменитостью». В главной героине возникают перемены, только когда её муж оказывается при смерти. Она стала раскаиваться, что обманывала мужа. И после того, как Коростелёв стал говорить о том, каким хорошим человеком был её муж, – только тогда Ольга Ивановна поверила, что Дымов был действительно великим человеком в сравнении с теми, кого она знала.

Чехов отрицает «обывательскую жизнь», пошлость и праздность – всё это слилось в его героине. Возможно, автор и оставляет надежду на перерождение центрального персонажа, но, изучив сущность Ольги Ивановны, можно не быть в этом уверенным. Смерть Дымова только открыла героине глаза на то, каким он был хорошим человеком, но она его не любила и теперь тоже не любит, а чувствует пока перед ним свою вину. Но как было сказано раньше о её жизни: «*Порядок жизни был такой же, как и в прошлом году*», то можно предположить, что скоро всё вернётся на свои места и будет всё как прежде. В своей героине Чехов видит те же черты, которые он всегда осуждал в людях – «несамостоятельность мысли, ординарность суждений, склонность к штампованным представлениям, внутреннюю холодность к окружающим, отчуждение от них» [2].

Уже более ста лет творчество Чехова привлекает к себе внимание читателей, литературоведов, театральных и кинорежиссёров. Чем же так интересен Антон Павлович современному мыслящему человеку? Скорей всего, притяжение чеховского творчества в естественности и глубине творческой идеи, тонком юморе и мудрости предвидений. В его героях мы узнаём себя, вместе с ними проживаем их переживания как свои и, испытывая мощный катарсис, находим ответы на мучительные вопросы собственного бытия.

Чехов понимал, что для литературного творчества не нужно выдумывать сюжеты: вся окружающая жизнь – сюжет. Писателю достаточно просто вглядываться в обыденное существование рядовых людей и находить однообразие, отсутствие ярких событий, поступков, мыслей в отношениях, во внутреннем бытии и облекать их в новые формы повествования, чтобы выразить потаённые душевные движения, часто не осознаваемые героем. Именно поэтому сюжеты произведений Чехова, раскрывающие сложный, «подтекстовый» смысл происходящего, так влекут читателя.

#### Литература

1 Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. – М. : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1963. – 900 с.

2 Словарь по этике / под ред. И. С. Кона. – М. : Политиздат, 1981. – 430 с.

3 История русской литературы XIX в. : вторая половина : учеб. пос. для студ. пед. ин-тов по спец № 2101 «Рус. яз и лит.» / Н. Н. Скатов, Ю. В. Лебедев, А. И. Журавлёва и др.; под ред. Н. Н. Скатова. – М. : Просвещение, 1987. – С. 571.

4 ЕГЭ 2010. Литература : сб. экзаменационных заданий / авт.-сост. С. А. Зинин. – М. : Эксмо, 2010. – 240 с.

5 Русская литература : вопросы, задания, тесты для подготовки к экзамену / Т. В. Данилович [и др.]. – Мн. : Аверсэв, 2006. – 384 с.

7 Сулова, Н. В. Новейший литературоведческий словарь-справочник для ученика и учителя / Н. В. Сулова, Т. Н. Усольцева. – Мозырь : ООО ИД «Белый Ветер», 2003. – 152 с.

УДК 821.161.1-1\*Мандельштам

О. А. Астапенко

### Слово, ставшее плотью

В данной статье рассматривается соединение в поэтическом слове Осипа Мандельштама двух разных природ – слова как вещи в его предметном или материальном значении и слова как символа в его метафорическом или идеальном значении, что полностью соответствует христианской идее воплощения Логоса.

*Какое же слово было Тобой сказано, чтобы  
появилось тело, произнесшее эти слова?*

*А. Августин*

Очевидно, что понимание библейского *Слова* и слова, которое является средством коммуникации, различно. Слово, рассматриваемое как один из языковых знаков, обладающее рядом определённых свойств, в частности материальностью и условностью, существует на уровне воплощения или выражения мысли, как факт сознания. Его отсутствие вовсе не означает отсутствия языка или мысли (глухонемые бессловесны, но не безъязычны). Бытие же *Слова* и его *воплощение* в библейском понимании носит онтологический, абсолютный характер. Вот что говорит А. Августин, сравнивая *Слово* Бога и обычное человеческое слово: «Это другое, совсем другое, эти слова меньше меня, да их вообще и нет, они бегут и исчезают. Слово же Бога моего – надо мной и пребывает вовеки» [1, с. 201].

Поэтическое слово, располагая рядом свойств в их обычном значении, имеет статус особого слова-откровения. Это слово обладает производящей силой и является, по мнению М. К. Мамардашвили, элементом стихии, и потому оно начально по отношению к мысли и приравнивается к библейскому *Слову* (Вначале было Слово). Рассмотрение слова с этого ракурса важно не только по причине прочной связи богословского и поэтического понимания Логоса и идеи воплощения в начале двадцатого века, но и для раскрытия особых свойств поэтического слова Мандельштама, которое, воплощаясь, становилось как бы одно сущностным с христианским Богом *Словом*.

Так что же есть *Слово* с точки зрения христианства? Сможем ли мы антропогенными словами и понятиями, то есть, пользуясь языком, связанным с реалиями нашего физического мира, дать ясное и точное определение тому, что является по природе своей метафизической реальностью, той реальностью, о которой мы собственно ничего не знаем и не можем знать. В статье «О природе слова» Мандельштам приводит одно весьма интересное высказывание Розанова по поводу смерти: «...Какой ужас, что человек (вечный филолог) нашёл слово для этого – «смерть». Разве это возможно как-нибудь назвать? Разве оно имеет имя? Имя уже определение, уже «что-то знаем» [2, с. 179]. Платон, к примеру, утверждал, что первоначала определению не подлежат, Василий Великий – что нет ни одного имени, способного выразить естество Божие, а Григорий Нисский не без основа-