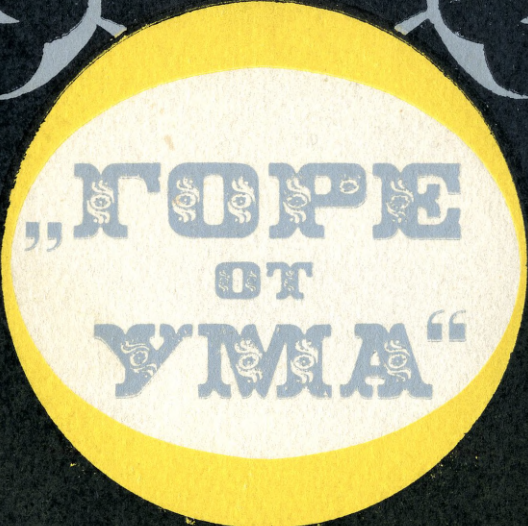





Ю. Н. Борисов



„ГОРЬЕ  
ОТ  
УММА“

И РУССКАЯ  
СТИХОТВОРНАЯ  
КОМЕДИЯ



Ю. Н. БОРИСОВ



*и русская  
стихотворная  
комедия*

*(У истоков жанра)*

Под редакцией профессора **Е. И. Покусаева**

Издательство  
Саратовского университета  
1978

*Пушкинский кабинет ИРЛИ*

*Книга посвящена интересной и мало изученной проблеме преемственности в развитии русской стихотворной комедии от писателей XVIII века к Грибоедову. Анализируя сочинения Д. И. Фонвизина, М. М. Хераскова, Н. П. Николева, Д. И. Хвостова, относящиеся к начальному периоду формирования русской стихотворной комедии, а также пьесы Д. В. Ефимьева и А. И. Клушина, автор пытается выявить общую и тематическую общность, родство композиционных принципов в «Горе от ума» и комедиях ранней поры. Работа направлена на отыскание истоков новаторства Грибоедова в национальной драматургической традиции.*

*Книга рассчитана на студентов и преподавателей филологических факультетов вузов, учителей и учащихся средних школ, а также на широкий круг читателей, интересующихся историей отечественной литературы.*

---

7—2—2

154—78

«Горе от ума» называют одним из самых загадочных сочинений в истории русской литературы. Полтора столетия прошло с тех пор, как многочисленные списки этой комедии, рождению которой предшествовал увиденный А. С. Грибоедовым «пророческий» сон, разошлись по России, а споры вокруг нее продолжают. Спорят о характере главного героя и его «взаимоотношениях» с автором, о содержании отдельных образов и их месте в общей композиции пьесы, спорят о воплотившемся в «Горе от ума» художественном методе и о жанровой специфике произведения.

## 1.

Одна из загадок «Горе от ума» — происхождение комедии, ее истоки, связь с литературной традицией. Современный исследователь замечает: «До сих пор во многих отношениях случайным и даже загадочным кажется возникновение этой великой комедии на бледном фоне русского комедийного репертуара начала XIX в. и раннего творчества самого Грибоедова»<sup>1</sup>.

Действительно, новаторство «Горя от ума» заключается в поразительной смелости и глубине содержания и новизне форм. Однако если внимательно взглядеться в тот «бледный фон», на котором высится грибоедовская комедия, ростки нового обязательно откроются в нем и многое прояснится в загадочной комедии, ничуть не повредив ее величю.

Еще в конце прошлого века А. А. Фомин писал: «...Критики, ученые и составители истории литературы, а за ними и вся

---

<sup>1</sup> Орлов Вл. Художественная проблематика Грибоедова. — «Литературное наследство», т. 47—48. М., 1946, с. 5.

образованная Россия к комедиям Грибоедова и Гоголя прибавила комедии Островского и только... Все остальные комедии, и прошедшие и настоящие, а, тем более, комедии XVIII века считаются за ничто. А, между тем, и те, и другие имеют большое значение в последовательности развития и роста русской комедии и в самом появлении у нас таких комедий, как «Горе от ума», «Ревизор» и комедии Островского. Ведь странно было бы предположить, что среди «менее чем ничего» у нас вдруг, как из морской пены, появляются две-три гениальные комедии. Неужели нет никакой последовательности в развитии нашей драматургической литературы — и «Горе от ума», и «Ревизор» какие-то гениальные ошибки или исключения в общей «темной массе» русской драматической литературы, как выражается г. Пыпин, или, как говорит Белинский, «среди широкой песчаной степи, где не видно ни дерева, ни былинки»? Как же могли в подобной степи вырасти такие могучие дубы, как «Горе от ума», «Ревизор» и комедии Островского?»<sup>2</sup>. Пафос этих размышлений критика близок нам и сегодня.

Долгое время вопрос о литературной традиции в «Горе от ума» ставился лишь относительно западных, главным образом французских «влияний». Эта исследовательская линия восходит к времени первых триумфов комедии Грибоедова, что само собой разумеется, если вспомнить о существовавшей в ту пору связи русской культуры с культурой Франции. Соотнесение сочинений русских писателей с западными образцами, отражая реальный процесс заимствования идей, образов, сюжетов, литературных приемов, было в то же время своеобразным способом оценки нового произведения и, в известном смысле, помогало его понять и объяснить. Среди прочих имен особенно часто в отзывах о «Горе от ума» упоминались имя Мольера и его комедия «Мизантроп». Традиция эта оказалась весьма устойчивой: с тех пор вопрос о соотношении комедии Грибоедова с сочинением Мольера обсуждался во многих исследованиях.

Н. К. Пиксанов, автор выдающихся трудов о Грибоедове, в том числе детальнейшего обзора материалов, связанных с проблемой западных влияний в «Горе от ума»<sup>3</sup>, справедливо

---

<sup>2</sup> Фомин А. А. Старое в новом. (Отголоски комедии XVIII века в комедиях нашего времени). — «Русская мысль», 1893, кн. II, с. 23.

<sup>3</sup> Пиксанов Н. К. «Горе от ума» и западные влияния. Переоценка литературной и литературоведческой традиции. — В кн.: Пиксанов Н. К. Грибоедов. Исследования и характеристики. Л., 1934.

замечал: «Часто, сосредоточившись на «западных влияниях», забывают, что изучаемый русский поэт творил в живейшем общении с другими соотечественниками в традициях национальной литературы и мог именно из нее получать те возбуждения, которые исследователь пытается отнести на запад»<sup>4</sup>. Для определения соотношений «Горе от ума» с литературной традицией «на очередь ставится изучение русской комедии, сатиры, бытовой повести, нравоописательной журналистики и других жанров русской литературы»<sup>5</sup>. Из этой обширной программы следует особо выделить задачу исследования произведений, родственных комедии Грибоедова по жанру, поскольку в эволюции отдельных жанров явственно выявляются наиболее важные общие закономерности литературного развития<sup>6</sup>. Здесь более явственно обнаруживает себя и художническая преемственность.

## 2.

Взгляд на «Горе от ума» как на необъяснимый феномен, неразрешимую загадку, случайное явление в русской литературе возникает неизбежно, если произведение отрывается от общего процесса развития русской стихотворной комедии, а с этим нередко приходится встречаться в работах о Грибоедове.

В. Н. Орлов, например, отмечает, что «Горе от ума» вобрало в себя весь опыт, накопленный русской стиховой комедией 1810-х гг.». Но замечание это остается без последствий, потому что, по мнению исследователя, «вопрос о генетических связях «Горе от ума» с традицией классической комедии продолжает быть вопросом вполне второстепенным, поскольку основным творческим стимулом Грибоедова было не следование традиции, а преодоление ее»<sup>7</sup>. Верно ли так резко противопоставлять традиционное и новаторское в творческом процессе? Ведь эти начала не только противоборствуют, но и на-

<sup>4</sup> Пиксанов Н. К. Грибоедов и Мольер. (Переоценка традиции). М., 1922, с. 43.

<sup>5</sup> Пиксанов Н. К. Грибоедов. Исследования и характеристики, с. 6.

<sup>6</sup> В. А. Бочкарев пишет: «Изучение развития литературы и искусства неразрывно связано с исследованием отдельных жанров. В категории жанра наиболее полно отражаются черты искусства и общественной жизни той или иной эпохи» (Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов. — «Учен. зап. Куйбышевск. пед. ин-та», вып. 56. 1968, с. 31).

<sup>7</sup> Орлов Вл. Художественная проблематика Грибоедова, с. 37—38.

ходятся в единстве, то есть не могут существовать друг без друга. Поэтому наиболее полное представление о литературном произведении можно, по общепринятому мнению, получить при равном внимании к обеим из указанных сторон явления искусства. Такого равновесия мы не найдем в исследованиях творчества Грибоедова.

Вопрос о преемственности в развитии жанра стихотворной комедии от писателей XVIII — начала XIX века (Княжнина, Капниста, Судовщикова, Клушина, Шаховского...) к Грибоедову как-то потерялся в обилии сложных эстетических и историко-литературных проблем, связанных с «Горем от ума». Специальных работ о соотношении грибоедовской комедии с непосредственно предшествовавшими ей произведениями того же жанра почти нет. Отдельные наблюдения и замечания содержатся в работах Н. К. Пиксанова, П. Н. Беркова, А. В. Западова, Б. В. Неймана, Л. П. Гроссмана, Ю. Н. Тынянова, Б. В. Томашевского, Н. И. Мордовченко, В. Н. Орлова, А. А. Гозенпуда, В. Б. Сандомирской, С. А. Фомичева и некоторых других ученых.

Особо остановиться стоит на единственной в своем роде статье А. Л. Слонимского «Горе от ума» и комедия эпохи декабристов»<sup>8</sup>. Свои рассуждения автор основывает на верной мысли: «Комедия Грибоедова рассматривается обыкновенно вне связи с современным театральным окружением. Между тем, соотношение ее с комедийной практикой той эпохи разъясняет многое — как в отношении ее смысла, так и в отношении жанровых особенностей. «Горе от ума» родилось в атмосфере споров о задачах комедии и борьбы различных направлений в комедийном репертуаре. И все это ярко отразилось и в его содержании, и в его форме»<sup>9</sup>.

В статье подробно воспроизведена атмосфера споров о комедии и борьбы направлений: остро злободневной сатирической комедии Шаховского и Загоскина и «благородной» комедии молодого Грибоедова и Хмельницкого. Есть здесь немало интересных сопоставлений «Горя от ума» с пьесами Шаховского, Катенина; намечены черты неразрывной связи

---

<sup>8</sup> В кн.: А. С. Грибоедов. 1795—1829. М., 1948. Когда настоящая работа уже была подготовлена к печати, появилась интересная и содержательная статья: Зорин А. Л. «Горе от ума» и русская комеднография 10—20-х годов XIX века. — В кн.: Филология, вып. 5. М., 1977, с. 68—81.

<sup>9</sup> Слонимский А. Л. «Горе от ума» и комедия эпохи декабристов, с. 42.

грибоедовской комедии с родственными ей по жанру произведениями декабристской поры.

Вывод, к которому приходит автор в конце статьи, несколько противоречив. С одной стороны, утверждается, что «Горе от ума» подводит итоги всему развитию комедии с 1815 по 1825 г., стоит на конце того пути, первым этапом которого были «Липецкие воды» Шаховского... те средства, какими пользовался Шаховской в консервативных целях, применены здесь для пропаганды декабристских идей»<sup>10</sup>. С другой стороны, автор присоединяется к традиционному взгляду на «Горе от ума», что, по существу, отменяет многое из ранее сказанного. Читаем: «Горе от ума» до известной степени подготовлялось традицией. Но влияние традиции было ничтожно (выделено мной. — Ю. Б.) в сравнении с тем новым, чисто русским, взятым из жизни, что внес Грибоедов в свою комедию»<sup>11</sup>.

Думается, что говорить надо не только о «влиянии традиции», но и о том уровне художественного опыта, на который мог опереться Грибоедов, совершая свой творческий подвиг. И если бы не «ничтожное влияние традиции»; не тот определенный комплекс художественных принципов, который сложился в творчестве предшественников и современников Грибоедова, то «Горе от ума» вылилось бы во что угодно, но только не в то единство содержания и формы (структуру), в какое вылилось оно на самом деле. Н. К. Пиксанов, на наш взгляд, сильно преувеличивал, утверждая: «Грибоедов мог вовсе не знать ни Мольера, ни русской литературы последних десятилетий, и все-таки содержание его пьесы осталось бы таким, каково оно есть. Совершенство языка и драматургической формы, разные тонкости в построении сценария, детали в разработке образов, четкость идейных формулировок от этого, конечно, в какой-то степени проиграли бы, но содержание комедии осталось бы неизменным»<sup>12</sup>.

### 3.

«...В нашей литературе, — писал Белинский, — всюду живая историческая связь, новое выходит из старого, последую-

<sup>10</sup> Там же, с. 70.

<sup>11</sup> Там же, с. 71.

<sup>12</sup> Пиксанов Н. К. Грибоедов. Исследования и характеристики, с. 272.



щее объясняется предыдущим и ничто не является случай-  
но»<sup>13</sup>.

Не случайно явилось и «Горе от ума». Развитие русской стихотворной комедии — это единый и непрерывный (не в смысле временной непрерывности, а в смысле последовательной связанности всех звеньев цепи) процесс совершенствования, усложнения жанра, который происходил в непосредственной зависимости от эволюции творческого метода, художественного мышления, осваивавшего со все большей полнотой многообразие и сложность жизни.

«Горе от ума» — не только результат индивидуального творчества, но вершинная точка процесса длительного накопления художественного опыта. Это был прежде всего опыт освоения русской действительности, ее национальной специфики. И нужны были усилия не одного поколения русских драматургов, чтобы отыскать художественные формы, соответствовавшие тому материалу, который давала искусству жизнь России; и чтобы, наконец, можно было воскликнуть, прочитав «Горе от ума»: здесь «и целое, и подробности, и сюжет, и характеры, и страсти, и действия, и мнения, и язык — все насквозь проникнуто глубокою истинною русской действительности!»<sup>14</sup>.

Правильно замечено: «Стоит... поставить «Горе от ума» в контекст литературного процесса грибоедовской эпохи, как в самой образной плоти произведения ясно проступают следы национальной литературной культуры. То, что в сознании последующих поколений осталось как результат творчества одного гения, на самом деле было в определенном смысле своеобразной равнодействующей усилий многих русских литераторов. Читая емкие фразы комедии, в которых точными штрихами обозначены типичные приметы русской жизни, мы уже не замечаем, что сплошь и рядом здесь мелькают образы разного художественного «калибра», к которым неоднократно обращались до Грибоедова другие русские писатели». Литературный контекст, в котором должно рассматривать грибоедовскую комедию, необходимо продлить и в век XVIII, поскольку, как верно пишет далее исследователь, «Горе от ума» было итогом развития широкого сатирического направления русской литературы конца XVIII — начала XIX века. Это оп-

<sup>13</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений, т. X. М., 1956, с. 12.

<sup>14</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений, т. VII. М., 1955, с. 441.

ределило не только отдельные темы и образы, но во многом и образную структуру великой комедии»<sup>15</sup>.

Преемственность, существующая между писателями, в большой степени обусловлена известной устойчивостью художественных форм. Новое жизненное содержание, преломляясь в творческой памяти и фантазии писателя, рождает художественную идею, которая стремится вылиться наружу, обрести плоть. Но чтобы быть осознанной самим писателем и быть доступной читателям или зрителям, идея эта должна заговорить языком общепонятным. Тогда и приходят на помощь традиционные формы, которые, безусловно, не остаются неизменными, но, приспособляясь к новой идее, изменяются сами. Это, вероятно, и составляет одну из сторон не раз доказанной диалектической связи формы и содержания.

Широко известны слова Грибоедова: «Я как живу, так и пишу свободно и свободно»<sup>16</sup>. И еще: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно явилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден (выделено мной. — Ю. Б.) был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены»<sup>17</sup>.

Признания эти замечательно передают состояние борьбы, в котором находятся гениальный поэтический замысел и консервативные силы традиционной формы. Животворящее начало традиции скрыто от авторского самоанализа: болезненное ощущение невозможности высказать с помощью привычных средств все, что открылось внутреннему взору художника, выступает на первый план. Начинаются поиски новых форм.

И все-таки поэт идет на компромисс: его должны понять. Да и сам поэт еще не может во всех деталях зафиксировать образ, так ясно различимый для него, но ускользающий при всякой попытке превратить его в видимый для всех.

Механизм традиции срабатывает всякий раз при рождении произведения искусства. Г. Д. Гачев пишет об этом: «...Еще до того, как Корнель начинает писать своего «Сиду», существует веками и тысячелетиями структура драмы... не пронизы-

<sup>15</sup> Фомичев С. А. Национальное своеобразие «Горя от ума». — «Русская литература», 1969, № 2, с. 50.

<sup>16</sup> Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений, т. III. Пг., 1917, с. 169.

<sup>17</sup> Там же, с. 100—101.

вае ли эта живая структура мириадами невидимых нами силовых линий формирующуюся идею «Сида», его характеры и обстоятельства и т. д.? И не должны ли мы видеть в этой активности формы, силе традиции не только нечто отрицательное, но и благостную народную силу, отражающую в себе глубинную устойчивость бытия...»<sup>18</sup>.

Речь здесь идет о традиции в самом широком смысле. В этом случае Аристофан и Мольер столько же (и даже в значительно большей степени) предшественники Грибоедова, сколько Капнист или Шаховской. Мы же рассматриваем традицию русской стихотворной комедии в узких исторических рамках. Поэтому суживается предмет исследования: не вся структура драмы, не драма как род искусства, но отдельные элементы структуры комедии, существенные в эволюции жанра. Однако с изменением масштаба сущность приведенного понимания традиции не меняется.

Многие недоумения, имевшие место в полуторавековой истории восприятия и истолкования грибоедовского шедевра, возникали оттого, что недооценивалась специфика жанра стихотворной комедии. Между тем, в «Горе от ума» «стих... не внешний признак, а важнейший художественный принцип»<sup>19</sup>. А. Кушнер очень удачно напомнил: «Пушкин создал «роман в стихах», настаивая на этой «дьявольской разнице». Комедия в стихах — вот ключ к разгадке «Горя от ума», к ее странностям, на которые одним из первых указал Пушкин». К этому пронизательному суждению критик делает примечание: «Стихотворных комедий, как французских, так и русских, переводных и оригинальных, можно назвать множество (комедии Княжнина, Капниста, Николева, Судовщикова и др.), но в том-то и состоит отличие «Горя от ума» от них, что стихи здесь имеют принципиально новое значение, являясь лирическим двигателем произведения»<sup>20</sup>.

На наш взгляд, следует не только противопоставлять «Горе от ума» произведениям предшественников, но и сопоставлять, искать общее. Являясь истинным новатором, Грибоедов открывал новое в искусстве, но при этом не проходил мимо опыта предшественников, а реализовал намеченные или предугадан-

<sup>18</sup> Г а ч е в Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968, с. 18—19.

<sup>19</sup> Ф о м и ч е в С. А. Национальное своеобразие «Горя от ума», с. 65.

<sup>20</sup> К у ш н е р А л е к с а н д р. «Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре». — «Вопросы литературы», 1972, № 5, с. 144.

ные ими внутренние потенции жанра, то есть то, что было заложено в самой природе стихотворной комедии как особой формы поэтического творчества.

#### 4.

Русская стихотворная комедия как жанр складывается и оформляется во второй половине XVIII века в творчестве М. Хераскова, Д. Фонвизина, Н. Николева, Дм. Хвостова, Д. Ефимьева, Н. Эмина и других авторов. В наиболее значительных образцах этого жанра — сочинениях Я. Княжнина, Н. Судовщикова, В. Капниста и Ал. Клушина — достаточно полно и отчетливо выявляются важнейшие черты и особенности стихотворной комедии, богатые возможности развития, заключенные в ее жанровой природе. Здесь, по существу, закладываются основы того расцвета, которого русская комедия в стихах достигнет в 1810—1820-е годы, когда будут созданы произведения А. Шаховского, Н. Хмельницкого, П. Катенина, М. Загоскина и менее значительных литераторов — Ф. Кошкина, А. Писарева, В. Федорова... Вершиной и итогом длительного процесса развития жанра явилось грибоедовское «Горе от ума».

Комедийное наследие XVIII века, почти забытое в наши дни<sup>21</sup>, на протяжении первой половины прошлого столетия, в известной мере, сохраняло живое художественное значение и несомненно влияло на формирование новой русской драматургии. Этому способствовала и практика русского театра, традиции которого складывались в тесном взаимодействии с драматургией XVIII века. Не случайно в комедиях Гоголя и даже Островского обнаруживаются переключки с пьесами старого репертуара<sup>22</sup>.

Лучшим из стихотворных комедий была суждена длительная сценическая жизнь и успех у новых поколений зрителей.

---

<sup>21</sup> Исключение составляют лишь прозаические комедии Фонвизина. Что касается комедии стихотворной, то следует отметить смелую попытку возродить на сцене «Ябеду» Капниста (об этой работе режиссера Ю. Мочалова см. в кн.: Капнист В. В. Избранные произведения. Л., 1973, с. 25, 590).

<sup>22</sup> Из давних работ на эту тему напомним: Фомин А. А. Старое в новом. (Отголоски комедии XVIII века в комедиях нашего времени); из новейших: Вишнева И. Л. Гоголь и его комедии. М., 1976 (глава «Догоголевский период в русской сатирической комедии»).

Известно, например, что знаменитая «Ябеда» сошла со сцены лишь в 1850-х годах. На московском театре в роли Кривосудова долгие годы выступал великий Щепкин<sup>23</sup>. Впервые поставленный в 1790 г., «Хвастун» Княжнина с успехом шел в Петербурге и в 1825 г. В 20-е годы эта пьеса ставилась и на домашнем театре, причем в спектаклях принимали участие видные литераторы (И. А. Крылов, П. А. Катенин). Другая комедия Княжнина, «Чудаки», сохранялась в репертуаре театров до 1830-х годов. Эта пьеса игралась на сцене Лицея, когда там учился Пушкин<sup>24</sup>.

Пушкин не только упомянул имя Княжнина в «Евгении Онегине». В творческой памяти поэта нет-нет да и вспыхивали комические стихотворные строки из сочинений «переимчивого Княжнина» и как поэтические приметы своей эпохи, ее стиля, а порой и как актуальный сатирический намек входили в произведения величайшего поэта нового времени в виде цитат, эпиграфов<sup>25</sup>. Имя Княжнина нередко приходило на память П. А. Вяземскому<sup>26</sup> и другим литераторам пушкинской поры.

Стихотворные комедии XVIII века продолжали свою жизнь не только на театральных подмостках, но и в тиши библиотек и конечно же входили в круг чтения людей 1810—1820-х годов. Читатели могли воспользоваться старыми изданиями, а также новыми переизданиями некоторых текстов XVIII века, свидетельствующими о читательском спросе на эти произведения. Так, в 1821 г. в Орле вышла третьим изданием комедия Дм. Ефимьева «Преступник от игры, или Братом проданная сестра» (впервые поставлена на сцене в 1788 г.). Уже в 1829 г. были напечатаны «вторым тиснением» X и XL тома «Российского феатра» (первое издание, 1786 и 1793), в которых содержались стихотворные комедии Хераскова, Княжнина, Клушина.

В эпоху, непосредственно предшествовавшую появлению «Горя от ума», комедии XVIII века (прежде всего Капниста, Судовщикова, Клушина и конечно же Фонвизина) играли особую роль в искусстве и общественной жизни России, вновь и

---

<sup>23</sup> О сценической судьбе «Ябеды» см.: Капнист В. В. Избранные произведения (вступительная статья и комментарии).

<sup>24</sup> См. об этом: Княжнин Я. Б. Избранные произведения. Л., 1961, с. 737, 739—740.

<sup>25</sup> См. там же, с. 738, 741; см. также: Томашевский Б. Пушкин, кн. 1 (1813—1824). М.—Л., 1956, с. 249—250.

<sup>26</sup> Нейман Б. В. Комедии Я. Б. Княжнина. — В кн.: Проблемы реализма в русской литературе XVIII в. М.—Л., 1940, с. 123.

вновь поднимая острейшие социальные проблемы, которых комедиографы 10—20-х годов касались поверхностно или вовсе обходили. «Основные особенности русской комедии этого периода, в том числе и декабристской, заключаются, — по моему мнению исследователя, — в том, что, отказавшись от сатирического обличения социальных несправедливостей российской действительности, то есть от традиций Фонвизина, Крылова, Княжнина, Судовщикова и пр., и от неизбежного в таких комедиях нравоучительства и дидактизма, авторы стремились изобразить нравы и характеры современного им общества»<sup>27</sup>.

В этих условиях произведения, страстно и открыто обличавшие такие коренные социальные пороки, как крепостничество, всевластие денег, продажность суда, ханжество и лицемерие представителей дворянского сословия, выполняли важнейшую функцию революционизирующего воздействия на общественное сознание. Произведения XVIII века живо представляли сатирическую традицию русского искусства и в этом смысле явились прямым предвестием «Горя от ума», вернувшего высокую комедию к «проклятым» вопросам, которые были поставлены теперь на новом историческом и художественном уровне.

## 5.

Комедийный репертуар XVIII века до сих пор остается областью, недостаточно освоенной литературоведением. Особенно это касается стихотворной комедии, роль и значение которой не установлены сколько-нибудь определенно. Поразительно разноречие исследовательских мнений на этот счет. Г. А. Гуковский, например, утверждал, что «среди драматических жанров классицизма в русской литературе наименьшим распространением пользовался тот, который у французов считался вторым после трагедии по степени «важности» — большая комедия в стихах. Николев и в особенности Княжнин взяли за разработку этого жанра»<sup>28</sup>. И только! М. О. Янковский пишет об этом иначе: «Считая, что «правильная» комедия должна быть стихотворной, Сумароков тем не менее писал пьесы этого жанра в прозе... Его последователи в большинстве

<sup>27</sup> Королева Н. Декабристы и театр. Л., 1975, с. 252.

<sup>28</sup> Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939, с. 369.

случаев создавали комедии в стихах, и жанр этот, несомненно, на длительное время стал господствующим»<sup>29</sup>.

Обоснованно отдать предпочтение одной из этих точек зрения можно было бы, лишь опираясь на детальное исследование русской комедиографии в ее полном объеме, но такая работа до сих пор остается делом будущего<sup>30</sup>.

В 1918 г., подводя итоги изучению комедиинного наследия XVIII века, П. И. Рулин писал: «...Слишком трудно делать какие-нибудь выводы общего характера, имея перед собою громадное и не разработанное поле отдельных комедий. До тех пор, пока не будет проделана большая черновая работа, зачастую сухо-библиографического характера, до тех пор не может быть места для прочных выводов об эволюции этого жанра»<sup>31</sup>. Прошедшие с тех пор десятилетия были временем интенсивного изучения русской литературы XVIII века. Были вновь открыты забытые тексты и имена, ранее известные тексты выверены и уточнены, выполнены ценные исследования творчества крупнейших писателей, написаны книги и статьи по целому ряду общих и частных проблем, созданы фундаментальные курсы истории русской литературы XVIII века. Все это неизмеримо расширило и углубило научные представления об эпохе, предшествовавшей классическому реализму XIX века.

Однако слова о необходимости «большой черновой работы» и до сих пор не утратили окончательно своей актуальности. На литературной карте XVIII века осталось еще немало «белых пятен», к числу которых, по-видимому, должна быть отнесена история стихотворной комедии. Лишь отдельные, как правило, наиболее значительные произведения этого жанра в советское время изданы и более или менее тщательно прокомментированы<sup>32</sup>. Трудно переоценить значение изданий, позво-

---

<sup>29</sup> Янковский М. О. Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX века. — В кн.: Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в. М.—Л., 1964.

<sup>30</sup> Этот пробел в значительной мере восполнен посмертно изданной фундаментальной монографией П. Н. Беркова «История русской комедии XVIII в.» (Л., 1977).

<sup>31</sup> Рулин П. И. К методологии изучения русской комедии XVIII века. — «Известия ОРЯС Российской Академии», 1923, т. XXVIII, с. 419.

<sup>32</sup> В большой серии «Библиотеки поэта» опубликованы комедии Николаева, Княжнина, Судовщикова, Капниста («Ябеда» неоднократно выходила и в других изданиях). Стихотворная комедия Фонвизина «Корион», не издававшаяся ранее, впервые напечатана уже в наше время. Стоит пожа-

ливших советскому читателю прикоснуться к живой истории русского поэтического театра, но и этого явно не достаточно.

Что же такое стихотворная комедия — господствовавший жанр или жанр, пользовавшийся наименьшим распространением? Не имея возможности решить этот заочный спор исследовательских мнений «окончательно и навсегда», приведем одно частное наблюдение. В сорока трех томах «Российского феатра», довольно верно, хотя и неполно, представляющего драматический репертуар XVIII века, напечатано около 70 комедий (комические оперы в подсчет не включались). Из них лишь примерно десятую часть составляют комедии в стихах. Это «Безбожник» и «Ненавистник» Хераскова, «Хвастун» и «Чудаки» Княжнина, «Самолюбивый стихотворец» Николаева, «Русский парижанец» Хвостова, «Смех и горе» Клушина. Даже если добавить к этим сочинениям не вошедшие в издание комедии, например, Судовщикова, Капниста, Ефимьева, Н. Эмина и некоторых других авторов, то общая картина вряд ли изменится. Таким образом, «количественно» спор решается явно в пользу точки зрения Г. А. Гуковского.

Но, как известно, количественный критерий оказывается весьма ненадежным в применении к явлениям искусства. Стихотворная комедия XVIII века — явление очень значительное, заслуживающее самого пристального внимания и по остроте социальных и нравственных проблем, поставленных в лучших произведениях этого жанра, по вызванному ими широкому общественному резонансу, популярности этих произведений на протяжении нескольких десятилетий, наконец, по глубине открытий и находок комедиографов-стихотворцев в области комедийно-поэтической формы, в освоении русским стихом многообразия национальной лексики и живых разговорных интонаций русской речи.

Между тем, до сих пор не поставлена отчетливо проблема своеобразия стихотворной комедии<sup>33</sup>. Лишь в общих чертах обозначены связи русской комедии в стихах с традициями западно-европейской драматургии. Изучение генезиса, жанровой специфики и исторической эволюции стихотворной комедии

---

леть, что до сих пор остается забытой комедия Клушина «Смех и горе», произведение оригинальное, яркое, полное «предвосхищений» грибоедовского шедевра.

<sup>33</sup> Существенные замечания о своеобразии языка стихотворных комедий см.: Берков П. Н. О языке русской комедии XVIII века. — «Известия АН СССР. ОЛЯ», 1949, т. VIII, вып. 1, с. 34—49.



является необходимым звеном в постижении «Горя от ума», сложной и до сих пор не до конца раскрытой жанровой природы этого произведения.

Рассмотреть весь круг намечающихся здесь вопросов в пределах настоящей работы вряд ли возможно. Мы ограничим свою задачу анализом наиболее приметных текстов, относящихся к начальному периоду формирования русской стихотворной комедии («Корион», «Ненавистник», «Самолубивый стихотворец», «Русский парижанец»), а также некоторых пьес более поздней поры («Преступник от игры», «Смех и горе»), с целью выявления образно-тематического материала и композиционных принципов, характерных для русских стихотворных комедий как типологической общности и определяющих степень родства «Горя от ума» с произведениями XVIII века. При этом, конечно, не надо забывать о несоизмеримости избранных для изучения ранних комедий с «Горем от ума» по степени художественного совершенства. Мы далеки от желания получить в результате анализа перечень фактов «индивидуальных влияний» на Грибоедова. На опасность такого рода целевой установки сравнительного историко-литературного исследования точно и своевременно указано А. С. Бушминым<sup>43</sup>.

Для разработки нашей темы представляется плодотворным суждение Н. К. Пиксанова: «Есть случаи, когда данное произведение не стоит ни под каким прямым воздействием чужого определенного произведения, и поэт творит с максимальной свободой фантазии и приемов, начиная от первого замысла и до последнего завершительного штриха. Литературного влияния нет. Но может быть литературная школа, т. е. совокупность всех воспитательных воздействий целого литературного направления или ордена, определенного жанра — в родной или мировой литературе. Школа пройдена раньше, чем поэт приступил к созидательным работам в новом замысле, и ее рефлекс обнаружатся совсем иначе, чем непосредственное литературное влияние»<sup>35</sup>. Именно такой случай, на наш взгляд, представляет собой «Горе от ума», по отношению к которому традиция русской стихотворной комедии может быть расцене-

---

<sup>34</sup> Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы. Л., 1975 (глава «Литературные традиции и индивидуальное творчество. (Критический разбор методики исследования)»).

<sup>35</sup> Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М., 1971, с. 65.

на как «литературная школа», вернее — одна из пройденных Грибоедовым «школ», школа жанра.

Важную мысль высказал и обстоятельно аргументировал в недавней статье В. А. Западов: «Как любое произведение, «Горе от ума» тесно связано с литературой современной и предшествующей эпох. Однако именно в «Горе от ума» всякого рода цитаты и «чужие» приемы играют особую роль, имея при этом различный характер по способу введения в текст и выполняя в комедии разные функции»<sup>36</sup>. Представленный в статье конкретно-аналитический материал бесспорно убеждает в том, «что комедию Грибоедова отличает особый подход к литературному материалу прошлого и настоящего, использование «чужих» образов, мотивов, приемов поэтики стиха в целях, необходимых автору «Горя от ума» как художнику»<sup>37</sup>.

Особая трудность изучения нашей темы заключается в том, что Грибоедов не оставил развернутых суждений, характеризующих его отношение к стихотворным комедиям предшественников. Поэтому нам придется пользоваться «методом аналогическим и ретроспективным»<sup>38</sup>, а такой метод при общей неразработанности методики сравнительных изучений не застраховывает исследователя от ошибок и недосмотров. Выход — в коллективности усилий по изучению темы, во взаимной проверке, уточнении и дополнении наблюдений и выводов.

---

<sup>36</sup> Западов В. А. Функции цитат в художественной системе «Горя от ума». — В кн.: А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977, с. 61.

<sup>37</sup> Там же, с. 72.

<sup>38</sup> Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума», с. 66.

# Глава первая

---

## У истоков русской стихотворной комедии

Зачинателями стихотворной комедии на российском театре по праву должны быть признаны М. М. Херасков и Д. И. Фонвизин. К 1761 и 1770 годам относятся комедии Хераскова «Безбожник» и «Ненавистник», в промежутке между ними написана и поставлена комедия Фонвизина «Корион» (переделка «Сиднея» Грессе, 1764). Эти произведения появились в окружении немногочисленных еще комедий в прозе, сочинявшихся А. П. Сумароковым и театральными переводчиками кружка И. П. Елагина (к этому «литературному объединению» относился и Фонвизин в период работы над «Корионом»).

Начиная с первых комедий Сумарокова (1750), русская комедиография подключалась к общеевропейскому процессу развития драматургии и театра, к процессу, в котором сложно переплетались и в то же время сохраняли известную самостоятельность национальные традиции, содержавшие, в свою очередь, явления и тенденции отнюдь не однозначные, порой весьма противоречивые. По словам исследователя, «нарождавшаяся русская комедия была поставлена лицом к лицу с сложным процессом дифференциации западно-европейской комедии; ей приходилось иметь дело и с непотерявшей еще своей популярности классической комедией и с новыми явлениями в этой области. И наряду со всем этим, она испытывала сильную тягу к родной земле»<sup>1</sup>.

Проблема «выбора образцов» была для начинающих русских драматургов проблемой в высшей степени творческой. Следование «образцам» заключалось, по-видимому, в усвое-

---

<sup>1</sup> Рулин П. И. К методологии изучения русской комедии XVIII века. — «Известия ОРЯС Российской Академии», 1923, т. XXVIII, с. 420.

нии принципов и приемов художественной обработки жизненного материала, определенных жанровых форм, некоторых тем и мотивов. Идеальный же смысл русских комедий, их общественное значение, бытовое наполнение и стилевое оформление определялись прежде всего и главным образом «тягой к родной земле». Прав П. Н. Берков, утверждая, что «именно комедия в XVIII в., в лучших своих проявлениях, была ближе к жизни, была народнее, прогрессивнее и демократичнее, чем многие другие жанры»<sup>2</sup>.

Как уже говорилось, первые русские «литературные» комедии, принадлежащие перу Сумарокова, писаны прозою. Исследователями отмечалась присущая этим пьесам необычайная разноликость, вызванная, вероятно, ориентацией драматурга на различные образцы<sup>3</sup>. Среди литературных источников комедийных опытов Сумарокова назывались сочинения Гольберга и Мольера, русская интермедия, итальянская комедия масок и т. д.<sup>4</sup>. Принимая во внимание многоликость литературной традиции, представленной в комедиографии Сумарокова, необходимо, тем не менее, отметить ведущие начала, определить отношение сумароковских комедий к традициям французского классицизма. Отвечая на этот вопрос, Г. А. Гуковский справедливо утверждал: «Первые комедии Сумарокова были еще крепко связаны с теми традициями драматургии, которые существовали до Сумарокова в России, и в русском и, может быть, более всего в итальянском театре. Вообще комедии Сумарокова имеют минимальное касательство к традициям и нормам французского классицизма на всем протяжении его творчества... Прежде всего даже внешне: правильной, «настоящей» комедией во Франции считалась комедия в пяти действиях в стихах. Конечно, Мольер и после него многие писали комедии в прозе, но ведь эти комедии считались с точки зрения классической догмы, так сказать, сортом ниже»<sup>5</sup>. Однако, исключая комедии Сумарокова из сферы влияния французского классицизма, Г. А. Гуковский отмечал: «это не зна-

---

<sup>2</sup> Берков П. Н. Итоги развития русской комедии XVIII в. — «Вестник ЛГУ», 1949, № 5, с. 73.

<sup>3</sup> См.: Рулин П. И. К методологии изучения русской комедии XVIII века, с. 427.

<sup>4</sup> См.: Косман А. Комедии Сумарокова. — «Учен. зап. ЛГУ», № 33, сер. филол. наук, вып. 2, 1941, с. 155—186.

<sup>5</sup> Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939, с. 155.

чит, разумеется, что они стоят за пределами русского классицизма»<sup>6</sup>. И здесь исследователь также прав.

Почему же признанный глава русского классицизма так резко отступает от «классической догмы», разрабатывая прозаическую комедию, не лишенную фарсового элемента и ориентированную на памфлетно-полемическое задание? Прозаическая форма комедий Сумарокова вряд ли может быть объяснена трудностями чисто творческого характера — неразработанностью русского комедийного стиха. Сумароков, один из выдающихся стихотворцев своего времени, вполне мог взять на себя решение этой задачи. Но не взял. На наш взгляд, позиция Сумарокова-комедиографа представляет собой не отступление от классицизма, как это порой утверждается, а доведение до логического конца классицистской идеи чистоты жанров, жанровой и стилистической иерархии. Закрепляя за трагедией высокий стиль, стихотворную форму, а «презренную прозу» отдавая низкому жанру комедии, Сумароков окончательно разводил трагическое и комическое по разным уровням эстетической системы, обеспечивал надежность их изоляции друг от друга. Не случайно Сумароков резко осудил появление «серьезных» и «слезных» комедий, культивировавшихся В. И. Лукиным и его сподвижниками с опорой на опыт Дедуша и Лашоссе, а также на теоретические размышления Дидро<sup>7</sup>.

Споры о комедии в 50—60-е годы XVIII века носили принципиальный характер, поскольку были вызваны насущнейшей задачей русской литературы найти пути и способы создания национального драматического репертуара; определить место комедийного жанра на театре и в общественной жизни, его цели и возможности. Направление разработки национальной комедии, предложенное Сумароковым, не было принято русскими драматургами.

Общепризнаны заслуги Сумарокова в формировании национального трагического репертуара. Комедиям же своим драматург, по-видимому, не придавал большого значения.

<sup>6</sup> Там же. Ср. суждение П. Н. Беркова: «Общепризнано, что Сумароков был представителем классицизма в русской литературе. Если это и верно, то требует очень серьезного пересмотра в отношении трактовки самого понятия «классицизм». Во всяком случае, комедии Сумарокова больше всех других жанров его творчества отступают от классицизма» (Берков П. Н. Русская комедия и комическая опера XVIII века. — М.—Л., 1950, с. 9).

<sup>7</sup> О борьбе различных направлений в комедийном искусстве XVIII века, см.: Берков П. Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977.

Представление трагедии в XVIII веке сопровождалось обычно маленьким комедийным спектаклем; с этой целью и написано большинство комедий Сумарокова, в основном злободневно-памфлетного содержания. Комедийная интрига и бытовой план в этих пьесах разработаны слабо. По мнению П. Н. Беркова, «к концу 1780-х годов комедии Сумарокова, как ранние, так и поздние, перестали быть актуальным явлением русской сцены»<sup>8</sup>. Комедии 1750 г. утратили свою актуальность значительно раньше и не могли стать основой для дальнейшего развития русского комедийного искусства.

В этих условиях появляются первые стихотворные комедии на русском языке. Если Сумароков опирался в своих комедийных опытах на традиции русской интермедии и итальянской комедии «дель арте», а в творчестве Мольера ему была близка прежде всего «прозаическая» линия, то авторы стихотворных комедий обращались к традиции высокой французской комедии, созданной Мольером<sup>9</sup> и разрабатывавшейся в различных аспектах его последователями.

К созданию стихотворной комедии русских авторов побуждало глубоко патриотическое стремление поставить отечественную словесность вровень с передовыми литературами Запада (прежде всего французской, одну из славных страниц которой составила высокая комедия в стихах), а также исследовать поэтические возможности русского языка в такой специфической области, как комедийный стих. Использование стихотворной речи в комедии значительно продвигало «низкий» жанр вверх по шкале эстетических ценностей, потому что «комедия в стихах воспринималась в классической традиции, как жанр более серьезный, более ответственный, чем небольшая прозаическая комедия»<sup>10</sup>. Таким образом открывалась возможность существенного повышения общественной значимости комедийного жанра, его активности в утверждении высоких нравственных идеалов, в воспитательном воздействии на современников. Открывалась и возможность использования в комедии поэтической образности, энергии поэтического слова, что по-своему усиливало художественные потенции жанра в освоении национальной действительности.

О том, что появление русской стихотворной комедии вос-

<sup>8</sup> Там же, с. 42.

<sup>9</sup> Процесс формирования высокой комедии в творчестве Мольера подробно прослежен Г. Н. Бояджиевым в его монографии «Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии» (М., 1967).

<sup>10</sup> Г у к о в с к и й Г. А. Русская литература XVIII века, с. 387.

принималось в XVIII веке как нечто закономерное и полезное для отечественного искусства, свидетельствует высказывание М. М. Хераскова в его «Рассуждении о российском стихотворстве», обращенном к французскому читателю: «Театр наш давно уже ожидал комедии в стихах, дабы убедиться, свойственно ли языку нашему стихосложение комическое. Сие ожидание удовлетворено, и комедия в стихах под титулом *Ненавистника* вскоре представлена будет в нашем театре»<sup>11</sup>. В предисловии к французскому переводу поэмы Хераскова «Чесмесский бой» к особым заслугам автора перед российской словесностью причислено то, что «он первый сочинил... комедии в стихах, которую все знатоки очень одобряют»<sup>12</sup>.

Автор и анонимный переводчик (исследователи предполагают в нем самого Хераскова) имеют в виду комедию «Ненавистник», словно забывая о существовании «Безбожника» и «Кориона». Комедия Фонвизина, будучи представлена на петербургском театре, не была напечатана и потому, вероятно, могла выпасть из поля зрения Хераскова, московского литератора. Что касается «Безбожника», то в забвении проявилась, возможно, воля автора, недовольного своим детищем, которое он, кстати, не включил в собрание своих сочинений («Творения М. Хераскова», ч. 1—12. М., 1796—1800). Вообще это произведение, в котором, «порывая с традициями классицизма, Херасков... возвращает русскую драму ко временам церковно-школьного театра»<sup>13</sup>, стоит особняком в истории русской комедии.

Соглашаясь в целом с предполагаемой авторской оценкой «Безбожника», заметим лишь, что сочинение это знаменательно в процессе формирования жанра как первый опыт, сразу же наметивший органичное вхождение в стихотворную комедию элементов драматизма, серьезной моральной проблематики. Причем в «Безбожнике» драматическое начало полностью подчиняет себе комическое. И дело, вероятно, не только в том (хотя и это чрезвычайно важно), что «комедийное творчество было явно не в духе литературного дарования Хераскова... «Пользовать», то есть подавать советы, рекомендовать нормы поведения, Херасков умел, а шутка, сатирический вы-

<sup>11</sup> «Рассуждение о российском стихотворстве». Неизвестная статья М. М. Хераскова. Публикация П. Беркова. — «Литературное наследство», т. 9—10, М., 1933, с. 299.

<sup>12</sup> Там же, с. 288.

<sup>13</sup> Асеев Б. Н. Русский драматический театр XVII—XVIII веков. М., 1958, с. 220.

пад никак ему не удавались»<sup>14</sup>. Дело еще и в том, что стиховая форма произведения подсаживала трактовку комедии как жанра высокого, приближала комедию к трагедии. Это отразилось и в жанровом определении, приложенном Херасковым к «Безбожнику»: «героическая комедия»<sup>15</sup>. Такое качество первой из русских стихотворных комедий необходимо учесть, имея в перспективе «Горе от ума», комедию-драму, жанровая природа которой и до сегодняшнего дня является предметом незатухающего спора<sup>16</sup>.

### «Корион» Д. И. Фонвизина

Сочетание комического начала с драматизмом присуще и комедии Фонвизина «Корион». Являясь переводом-переделкой пьесы французского драматурга Грессе «Сидней», комедия эта, тем не менее, в значительно большей степени, чем «Безбожник», приближается к национальной почве, вбирает в себя некоторые важные приметы русской действительности, касается положения крепостного крестьянина.

Именно в этой пьесе намечаются уже отдельные черты русской стихотворной комедии, которые получают развитие в процессе дальнейшего становления и совершенствования жанра. И в этом смысле, быть может, права Л. И. Кулакова, называя «Кориона» первой русской стихотворной комедией<sup>17</sup>. По мнению П. Н. Беркова, сочинение Фонвизина «как этап в развитии русской стихотворной комедии... имеет большое значение. Отдельные стихи очень выразительны, легки, и в них можно видеть те слабые зародыши, которые дадут через 60 лет «Горе от ума»<sup>18</sup>.

Комедия Фонвизина, как уже говорилось, насыщена элементами драматизма. Автор разрабатывает в комедийном ключе серьезную тему разочарования героя в жизни, рисует раскаяние Кориона в собственной жестокости по отношению к

<sup>14</sup> Западов А. В. Творчество Хераскова.—В кн.: Херасков М. М. Избранные произведения. Л., 1961, с. 52.

<sup>15</sup> По определению А. В. Западова, «Безбожник» в сущности представляет собой «моралистическую драму» (см. там же). Показательно, однако, что сам автор осознавал свое произведение, исходя из жанровых категорий своего времени, как комедию, хотя и особого рода.

<sup>16</sup> См., напр.: Ревякин А. Жанровые особенности «Горя от ума».—«Русская литература», 1961, № 1, с. 114—127.

<sup>17</sup> См.: Кулакова Л. И. Денис Иванович Фонвизин. Биография писателя. М.—Л., 1966, с. 30.

<sup>18</sup> Берков П. Н. Театр Фонвизина и русская культура. — В кн.: Русские классики и театр. М.—Л., 1947, с. 25.



любимой женщине, мучительную сосредоточенность его на внутреннем суде над самим собою и порочной средой, окружавшей его. Виня себя в своих несчастьях и несчастьях Зеновии («Я сам причиною был общия напасти»; «Я век в пороках жил»<sup>19</sup>), Корион резко осуждает и тот жизненный уклад, в котором он рос, воспитывался и начал было строить карьеру блестящего светского человека, но от которого он теперь отказался ради уединения в деревне:

...Противен город мне и весь сей свет:  
Они наполнены премножеством сует.  
Я отвращенье к ним жестокое имею:  
Доволен буду я судьбиною моею,  
Когда останусь здесь в спокойствии весь век  
И буду от сует свободный человек.

Однако деревенская тишина не приносит Кориону желанного покоя, не освобождает от мук больной совести. Герой решает покончить жизнь самоубийством и выпивает яд за несколько минут до появления в его доме готовой простить своего возлюбленного Зеновии. Наступает неожиданная развязка: преданный слуга Кориона Андрей успел незаметно подменить яд водою. Комедия завершается примирением любовников.

В комедии много разговоров о любви, но любовная интрига как важнейший компонент комедийного действия ослаблена. События отодвинуты в предысторию драмы, и мы присутствуем уже при ее развязке. Речь героев оформляется в виде развернутых стихотворений, одинаково длинных в монологах и диалогах. Обмен короткими репликами, беглость разговорных интонаций почти отсутствуют. Главный интерес сосредоточен на раскрытии переживаний героя, который охвачен страстью, показанной в нарастании и смене оттенков: разочарование, недовольство собой и окружающим, тоска, отчаяние, мысли о самоубийстве. Причем, все эти стадии развития страсти пройдены героем до начала действия и теперь постепенно раскрываются в признаниях Кориона.

С появлением Менандра, персонажа, в котором не без оснований видят набросок будущего Стародума<sup>20</sup>, конфликт из

---

<sup>19</sup> Фонвизин Д. И. Собрание сочинений в двух томах, т. 1. М.—Л., 1959. Далее текст комедии цитируется по этому изданию без специальных ссылок.

<sup>20</sup> См.: Берков П. Н. Театр Фонвизина и русская культура, с. 26—27.

сферы психологической переходит в сферу общественную и оформляется, в согласии с классицистической традицией, как борьба чувства, страсти (тоска, отчаяние, отвратившие Кориона от жизни в свете и от исполнения своих общественных обязанностей) и долга (долга дворянина перед отечеством). На смену горестным излияниям приходит высокий публицистический пафос. В тирадах Менандра открыто провозглашается исповедуемый автором идеал:

Как скоро обществу служить нам время стало,  
С тех пор и жизни мы должны считать начало.  
Кто к общей пользе все старанья приложил  
И к славе своего отечества служил,  
Тот в жизнь свою вкусил веселие прямое:  
Веселье для него не может быть иное,  
Как то, о коем он старался весь свой век,  
Чтоб жить и умереть, как честный человек...

В возражениях Кориона рисуется неприглядная картина жизни большого света, хотя герой и не хочет быть в «числе превратных тех людей, которые без вин, без права, без причины/Злословят весь сей свет до самой их кончины». Признавая, что «многими еще хранится добродетель», Корион подчеркивает главное:

Обманом, хитростью и лестью полон свет,  
Убежища от них нигде нам больше нет!

И это — причина «тоски» не менее важная для героя, чем любовная драма.

Характерно, что Менандр не пытается переубедить Кориона относительно порочности высших сфер общества, но предлагает ему компромисс во имя исполнения долга:

Хоть нравы у людей и стали повреждены,  
Однако мы наш век жить с ними принуждены.

Менандр напоминает своему другу о долге дворянина служить для пользы народа:

Разумный человек, которому природа  
Велела в обществе для пользы быть народа,  
Оставить должности не хочет никогда,  
И, где велит долг жить, он там живет всегда.

Конфликт, обозначенный спорами Кориона и Менандра, разворачивается как внутренний душевный конфликт, характеризующий состояние главного героя, как столкновение разума

с чувством. Признавая справедливость мыслей, высказанных Менандром, Корион, вместе с тем, остается во власти чувства, «тоски» и не хочет последовать советам друга:

Ты с здравым разумом согласно мне вещаешь,  
Но чувство победить уже не может он;  
Рассудок чувствию не делает препон...

Противоположной, просветительской, точки зрения придерживается Менандр. Он верит в силу, активность разума, в способность человека управлять своими страстями:

Какими хотим мы, такими можем быть  
Рассудок чувствие свободно одолеет:  
Над сердцем человек власть полную имеет...

Как видим, серьезнейшая проблематика, которой по пресловутым «нормам» и «канонам» должна бы вестись трагедия, становится достоянием низкого жанра. Соответственно этому оформляется и облик комедии: она принимает серьезный тон, чуждается шутовства, грубости языка. Комическое сохраняется кое-где в партиях Андрея и Крестьянина, в счастливой и смешной развязке, в «случайности» некоторых сюжетных ходов. От трагедии «Корион» отличается еще и тем, что действующие лица здесь — не герои, не исторические фигуры, а современники зрителей.

И все же стихотворная комедия под пером Фонвизина близко подходит к трагедии (а еще более к драме, сформировавшейся в качестве особого жанра значительно позже). В пьесе мало смеха, нет здесь и осмеиваемых, до конца отрицательных персонажей.

Несколько противоречит тексту комедии Фонвизина оценка, данная этому произведению в работе Г. П. Макогоненко: «...Яркий комический дар писателя позволил ему сентиментальную драму Грессе превратить в веселую комедию (выделено мной. — Ю. Б.). Условные страдания влюбленных, и в частности — страдание Кориона стало объектом едкой насмешки»<sup>21</sup>. Исследователь явно переносит на раннюю комедию черты более поздних драматургических композиций Фонвизина. В «Корионе» нет ни «веселости», ни «едкой насмешки». «Условность» же страданий Кориона существует как категория современной литературоведческой мысли, но ни в коей

<sup>21</sup> Макогоненко Г. П. Денис Фонвизин. Творческий путь. М.—Л., 1961, с. 62.

мере не категория художественного мышления Фонвизина. Для драматурга и соответственно для зрителя, к которому он обращался, необходима была вера в истинность и искренность страданий Кориона и его возлюбленной. В противном случае теряла бы смысл та социально-нравственная проблематика, ради которой и трудился Фонвизин над русским вариантом грессетова «Сиднея».

Вместе с тем, необходимо признать, что условность комедийного действия осознавалась Фонвизиним и драматургами его эпохи и использовалась как своего рода художественный прием. В «Корионе» Фонвизин подчеркнуто обнажает механизм комедийного сюжета, его условность. Например, появление Зеновии и ее спутницы в доме возлюбленного сопровождается следующей репликой Андрея:

Конечно, небеса нарочно их прислали,  
Чтоб чудо славное над нами здесь явить  
И чтоб покойника скорее воскресить.

Комедийная условность в применении к главному герою проявляется как легкая, едва уловимая авторская ирония, лукавая усмешка человека, точно знающего, что через все страдания герой обязательно придет к благополучному финалу. Такое отношение к Кориону и всей драматической коллизии пьесы можно проследить по репликам Андрея, который, по существу, является единовластным носителем комической стихии в произведении. Но и он относится к господину с полным сочувствием, как к больному ребенку, а уж никак не с «едкой насмешкой».

Некоторыми своими чертами комедия Фонвизина уже предвещает «Горе от ума». Конечно, не может быть и речи о прямых аналогиях и заимствованиях: Грибоедов вообще мог не знать текста этой комедии, представленной на театре в 1764 г., но так и не попавшей в печать. Однако отдельные совпадения и переклички обладают немалой ценностью как объективные показатели преемственности в развитии жанра, показатели внутреннего единства русской стихотворной комедии как оригинального явления в национальном искусстве, обладающего своей историей. То, что Грибоедов не мог получить непосредственно из рук своего предшественника, было передано ему посредствующими поколениями комедиографов.

Мы уже говорили о близком соседстве в пьесе Фонвизина драмы и комедии. Из этого проистекает двойственность освещения главного героя: некомедийный по характеру и степени

переживаний персонаж выступает в комедийном контексте, в отношении к нему соединяются сочувствие и ирония. По существу, в образе Кориона содержится зародыш «парадокса» Чацкого (трагический герой выступает как герой комедии).

С Чацким Кориона роднит многое. И его незаурядность, и резко критическое отношение к нравам и порядкам, царящим в свете (хотя Корион и лишен присущего Чацкому политического радикализма), и нежелание строить служебную карьеру с помощью «обмана, хитрости и лести». Самый тон обличительных реплик Кориона сродни темпераментным тирадам Чацкого. Личная драма для обоих героев соединяется с осознанием драматизма общественной жизни. Но у Фонвизина личная и общественная драма героя существуют, еще не сливаются, не взаимопереходят, как это будет в комедии Грибоедова.

Отчетливо намечает Фонвизин тему «безумия», которая с этих пор становится сквозной темой русской стихотворной комедии. «Сойти с ума» (в разных вариациях) — одно из самых ходовых выражений в произведениях этого жанра. Что же понимается персонажами под многозначным выражением «сойти с ума»? Иногда это значит сделать глупость, поступить неразумно в каком-то конкретном случае, но чаще — отдаться чувствам, безотчетным, неназванным. То, что непонятно окружающим, не получает легкого объяснения с точки зрения здравого смысла, житейского рассудка, — все это включается в разряд «безумия». Наиболее распространенная сфера проявления присущего человеку безумия — любовь, чувство, которое менее всего согласуется с холодным размышлением, трезвым расчетом. Со временем тема «сумасшествия» приобретет политический подтекст и именно в этом качестве будет развита в «Горе от ума», но и политическое «безумие» Чацкого не лишено «любовного» элемента (ведь именно Софья его «нехотя с ума свела»<sup>22</sup>).

У Кориона, как и у Чацкого, «ум с сердцем не в ладу». Андрей говорит о своем господине, впадшем в тоску и отчаяние:

Его уже ничто на разум не приводит,  
И больше от часу с ума мой барин сходит.

Отступление от общепринятых норм поведения воспринимается окружающими как отход от требований разума, как

---

<sup>22</sup> Текст «Горе от ума» здесь и далее цитируется по изданию: Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1969.

«сумасшествие». И не только в бытовом поведении, но и в общественном. Корион, получив чин полковника, встречает эту весть равнодушно и не собирается продолжать службу, удаляется от света<sup>23</sup>. «Безумием» называет подобный поступок Менандр:

Тебя твоя тоска в безумие ввергает,  
Которое мой дух мятет и ужасает.  
Иль создан ты на свет лишь только для себя  
И общество еще не требует тебя?

О близости Кориона литературным героям пушкинской эпохи писал П. Н. Берков. По мнению ученого, Корион «при всей его схематичности и психологической неотчетливости... представляет интерес как первый эскиз столь упрочившегося в литературе 20—30 годов XIX в. типа разочарованного, пресытившегося жизнью молодого человека».<sup>24</sup> Это подтверждается признанием героя, следующим за цитированным уже обличительным пассажем:

Мне самым опытом то все известно стало,  
И в свете ко всему желание пропало,  
Я в пышной суете всю жизнь мою провел;  
Все видел, все вкусил, узнал, пересмотрел:  
Уже ничто меня на свете не прельщает;  
Ничто меня опять в него не возвращает...

Предположение П. Н. Беркова оспорено К. В. Пигаревым: «Сближать Кориона с разочарованными героями русских литературных произведений 20—30-х годов XIX в. нет оснований. Это сближение антиисторично. Хандра и одиночество Онегина и его литературных сверстников и потомков порождены современной им русской действительностью. Источником же хандры Кориона служат любовные переживания и огорчения...»<sup>25</sup>.

Критические суждения К. В. Пигарева не кажутся нам убедительными. Во-первых, исследователь несколько обедняет образ Кориона, сводя «тоску» героя к любовным переживаниям и огорчениям. На самом деле разочарование Кориона в

<sup>23</sup> Ср. в «Горе от ума» сообщение о «двоюродном брате» Скалозуба:

Но крепко набрался каких-то новых правил.  
Чин следовал ему: он службу вдруг оставил,  
В деревне книги стал читать.

<sup>24</sup> Берков П. Н. Театр Фонвизина и русская культура, с. 27.

<sup>25</sup> Пигарев К. В. Творчество Фонвизина. М., 1954, с. 87—88.

нравственных основах современного ему общества и желание противопоставить свой образ жизни суете безнравственного света предшествуют возникновению у героя мыслей о покинутой им возлюбленной, порождают его раскаяние в собственном безнравственном поступке. Во-вторых, в приведенном критическом замечании слишком узко, на наш взгляд, трактуется принцип историзма: «Хандра» Онегина и его литературных сверстников несомненно была порождена современной им русской действительностью. Но разве в жизни крепостнической России 1810—1820-х годов не осталось многое (очень многое!) из века минувшего, пусть с незначительными или значительными переменами? Это с одной стороны, а с другой — разве могли появиться Онегин, Чацкий и им подобные из ничего, на пустом месте, не имея предшественников в жизни и литературе?

Давно доказано, что крупные художественные открытия совершаются гением на основе коллективного опыта предшественников и современников. Сближение Кориона с литературными героями нового века не антиисторично, а именно исторично, поскольку направлено на выяснение исторических и литературных корней художественного типа, что, в свою очередь, позволяет зримо представить одну из линий преемственности в историческом развитии общества и в развитии искусства. Сближение ни в коей мере не является отождествлением. И Корион не похож ни на одного из своих знаменитых потомков, но в этом образе заключены некоторые черты, предвосхищающие столь разные типы, как Онегин и Чацкий. П. Н. Берков обратил внимание лишь на пресыщенность и разочарованность героя Фонвизина. Нельзя не отметить в Корионе и иных качеств — активности в оценке окружающего, высокого морального пафоса обличительных реплик, которые заставляют вспомнить прежде всего Чацкого.

«Корион» — типичная стихотворная комедия, то есть произведение, в равной мере относящееся к театру и к поэзии. Стиховая форма, заложенные в ней возможности лаконичных и емких характеристик, использование поэтической образности обуславливают включение в текст более или менее развернутых, относительно самостоятельных фрагментов-стихотворений, не имеющих непосредственного отношения к действию, к интриге, но существенно расширяющих горизонты произведения, способствующих углублению трактовки основного конфликта. Комедия вступает в тесное взаимодействие с такими

жанрами, как сатира, эпиграмма и др. Мелкие поэтические жанры словно вбираются в себя стихотворной комедией. В «Корионе» эти качества еще только намечаются, но намечаются достаточно отчетливо.

В этой связи необходимо вспомнить рассказ Крестьянина<sup>26</sup>, на мгновение выводящий комедию из сферы дворянских интересов в большой мир народной жизни с ее горестями и печальями:

Плата-ста барину оброк в указы сроки,  
Бывают-ста еще другие с нас оброки,  
От коих уже мы погibli-сто вконец.  
Нередко ездит к нам из города гонец,  
И в город старосту с собою он таскает,  
Которого-сто мир, сложившись, выкупает.  
Слух есть, что сделан вновь в приказе приговор,  
Чтоб цасце был такой во всем уезде сбор.  
Не мало и того собирается в народе,  
Цем кланяемся мы поцасту воеводе,  
К тому жа сборщики драгуны ездят к нам  
И без посады бьют кнутами по спинам,  
Коль денег-ста когда даем мы им немного.

Как видим, особую роль играет в стихотворной комедии словесно-изобразительный элемент, «повествовательность», являющиеся средством «дополнительной» образности, за счет которой становится шире и объемнее представленная в произведении картина жизни. Стиховая форма дает возможность частых отступлений, свободного перехода от темы к теме при сохранении впечатления единства, которое достигается, с одной стороны, благодаря пронизывающей все произведение авторской мысли, а с другой, — благодаря объединяющей функции ритма, рифмы, интонационного строя стихотворной речи.

Отдельные детали нарисованной в «Корионе» картины жизни русского общества могут быть определены как первые попытки образных решений, в полной мере развитых лишь в «Горе от ума». Так, Фонвизин намечает некоторые приметы дворянской Москвы, которые не будут обойдены и Грибоедовым. Скучающий в деревне Андрей вспоминает о веселой жизни в столице:

---

<sup>26</sup> Существенные замечания о роли Крестьянина в «Корионе» см.: Берков П. Н. Театр Фонвизина и русская культура, с. 23—25.



Не знаю, для какой приятной здесь награды  
Оставил он Москву, где балы, маскарады  
Имеют полну власть из ночи делать день,  
Из солнечных лучей ночную делать тень.

Или:

Я знаю, что Москва свои имеет нравы,  
Где сердце веселят различные забавы.  
Какое множество в Москве прекрасных лиц.  
Там всякий найдет рай в собрании девиц.

И в «Горе от ума»:

Что нового покажет мне Москва?  
Вчера был бал, а завтра будет два.

В Москве ведь нет невестам перевода;  
Чего? плодятся год от года...

...Его величество король был прусский здесь;  
Дивился не путем московским он девицам,  
Их благо нравью, а не лицам...

Важная для «Горя от ума» тема угодничества как вернейшего способа добиться преуспевания в обществе (монолог Фамусова о Максиме Петровиче, завещание Молчалина-отца и поведение Молчалина-сына) затронута и Фонвизинным. Андрей иронически поучает своего господина:

Вам счастья своего не долго будет ждать,  
Коль станете во всем вы знатным угождать:  
Известны вам самим большие господ законы,  
Что жалуют они нижайшие поклоны;  
Умножьте вы число особю своей  
Стоящих с трепетом в передней их людей

(выделено мной. — Ю. Б.).

Об этом же говорит Чацкий («Прямой был век покорности и страха») и словно фонвизинскому герою, а не только Фамусову отвечает, противопоставляя «век нынешний» — «веку минувшему»:

Хоть есть охотники поподличать везде,  
Да нынче смех страшит, и держит стыд в узде;  
Недаром жалуют их скупо государи...

(выделено мной. — Ю. Б.).

Принципиальной для русской стихотворной комедии была трактовка взаимоотношений господ и слуг. За более чем полувековую историю развития жанра предлагались различные варианты решения этой темы, в той или иной степени приближавшиеся или удалявшиеся от традиционного принципа пре-

данности слуги господину. Именно этот принцип представлен в «Корионе»:

Счастливы господа усердными слугами,  
А слуги добрыми счастливы господами.

Слуга Андрей, спасший от смерти своего господина, признается:

...Не требую награды.  
Я вам из одного усердия служу  
И в том одном свое веселье нахожу.

Но в комедии намечена и возможность иных отношений. Утомленный обилием возложенных на него обязанностей, Андрей жалуется:

Что десять делало, то делаю один:  
Худая жизнь слуге, коль бешен господин!  
Собачья жизнь моя! Терпения не стало.

Именно эта линия получит завершение в «Горе от ума», где Лиза произнесет знаменитое:

...Ах! от господ подалей;  
У них беды себе на всякий час готовь,  
Минуй нас пуще всех печалей  
И барский гнев, и барская любовь.

Обращает на себя внимание следующая реплика Андрея:

...Не знаю, что зачать.  
И что на это вам мне должно отвечать.  
Смушение, тоска, печальны разговоры,  
А более всего отчаянные взоры  
Смушают и меня, усердного слугу.

Первые два стиха по лексике, рифме и оформлению начальной фразы напоминают восклицание Фамусова:

Молчать!  
Ужасный век! Не знаешь, что начать!

А интонация последующих стихов похожа на интонацию первой строки реплики Чацкого:

Смятенье! обморок! поспешность! гнев! испуг!  
Так можно только ощущать,  
Когда лишаешься единственного друга.

Приведенные параллели, к которым можно было бы добавить немало других<sup>27</sup>, позволяют предположить, что с момента возникновения русской стихотворной комедии начинается процесс формирования определенных интонационных моделей, устойчивых оборотов стихотворной речи, которые становятся достоянием «памяти жанра» и передаются от поколения к поколению драматургов, как нечто принадлежащее всем и никому в частности.

Сходные поэтические формулы используются Фонвизиным и Грибоедовым, чтобы показать прозрение героев, хотя по конкретному содержанию прозрения Кориона и Чацкого существенно различаются. Корион, приняв мнимый (герой убежден, что настоящий) яд, вновь видит свою возлюбленную и разом осознает весь ужас своего поступка, осознает цену счастья, которого он сам себя лишил:

Как сердце горестным отчаяньем терзалось,  
Тогда мне счастья сего не представлялось.  
Но, ах! когда тебя в последний вижу раз,  
*Какая вдруг завеса спала с глаз!*  
Все в свете мрак скрывал; все нову жизнь примает  
И в ту же бездну все возвратно упадет!

(выделено мной. — Ю. Б.).

Эта «завеса», спавшая с глаз, живо ассоциируется с «пеленою», от которой освободился взор Чацкого:

Так! отрезвился я сполна,  
Мечтанья с глаз долой и спала пелена...

Разные герои, разные ситуации, разные психологические состояния, но есть в них нечто общее, а именно эффект прозрения, внезапного открытия истины. И это общее сходным образом обозначается поэтами.

В тексте «Кориона» мы найдем и прямую перекличку с «невольной» остротой Фамусова о «старичках»:

Прямые канцлеры в отставке — по уму!

Комический эффект возникает в результате заключенной в этой фразе двусмысленности сближения понятий «ум» и «отставка». Эти понятия сближаются и Фонвизиным в сатириче-

---

<sup>27</sup> Например, различные варианты фразы «не знаю, что начать» включены в комедийный стих Херасковым, Николевым, Клушиным и другими драматургами.

ской характеристике невежественных дворян, которые, оставив службу, живут в деревне, изнывая от безделья:

В деревню должно тем навек переезжать,  
Кто хочет жителям деревни подражать,  
У конх, — если кто моей поверит справке,—  
Подобно как они, и разумы в отставке.

Приведенных наблюдений, на наш взгляд, достаточно, чтобы убедиться в существовании кровной связи двух важнейших этапов истории русской стихотворной комедии — ее зачина и итога, произведения, в котором возможности жанра только нащупывались, и шедевра, с исчерпывающей полнотой раскрывшего эти возможности.

### «Ненавистник» М. М. Хераскова

«Ненавистник» Хераскова — несомненно шаг вперед в развитии стихотворной комедии по отношению не только к «Безбожнику», но и к «Кориону». Автор уделяет большое внимание разработке комедийной интриги, выносит события на сцену. Действенный элемент становится важнейшим в драматургической композиции. С другой стороны, расширяется сфера использования «недраматической», так сказать, образности, возможностей стихотворной комедии как произведения поэтического. Активность стихового слова нарастает, при этом захватывается более широкий, по сравнению с «Корионом», круг тем и вопросов. Материал обличительных «отступлений» оформляется уже не только в виде обобщенных характеристик, гневных тирад, но и в виде бытовых зарисовок, житейски сниженных замечаний и воспоминаний. Таким образом, именно стихотворная комедия оказывается одним из тех жанров, в которых поэзия соединялась с национальным бытом.

Центральное место в комедии Хераскова занимает тема клеветы, на основе которой строится конфликт и разворачивается комедийная интрига. Клевета, злоязычие для Змеяда, главного отрицательного персонажа, является средством достижения корыстных целей, обусловленных его непомерным тщеславием. Тактика заключается в следующем:

...Учися у меня, и толки рассевай:  
Кого зовут честным, ты плутом называй.  
Когда хвалить хотят кого другава,  
Не дай ты вымолвить похлебщику ни слова.

Нас только ты хвали, а прочих всех ругай,  
И славу нашу нам расширить помогай<sup>28</sup>.

Змеяд хорошо знает цену злomu слову, получившему хождение в обществе. Слово — оружие, с помощью которого можно нанести противнику серьезное повреждение, разве что «не до смерти убить». Из этого образного зерна вырастает гимн клевете, близкий по смыслу и энергичности выражений знаменитому монологу Базиля в комедии Бомарше, а образным своим строем прямо подготавливающий знаменитый молчалинский афоризм «Ах! злые языки страшнее пистолета»<sup>29</sup>:

Злоречие всего полезнее для света,  
Понадобней оно ружья и пистолета;  
Когда случится нам злодея поразить,  
Что лучше клеветы на свете вообразить!  
Она прямехонько к своей стремится цели,  
И лучше действует, чем яды и дуэли<sup>30</sup>;  
Все портит, все валит, а паче в оный век,  
Где каждый умным быть желает человек...

Показательно, что клевета провозглашается здесь лучшим средством борьбы против человека, претендующего на звание «умного».

Тема клеветы, широко и подробно развитая Херасковым как словесно-поэтическими средствами, так и в сюжетных перипетиях комедии, важна и в «Горе от ума», где она становится существенным сюжетобразующим моментом. Характерна намеченная в «Ненавистнике» деталь, вошедшая в гениально разработанном виде в «Горе от ума», — анонимность, всеобщее «авторство» клеветы как условие ее существования и залог успеха:

Послушай, где хвалить начнут когда Премίδα,  
Скажи, что он дурак! иль нет, что он злодей,  
Что хуже нет его на свете из людей!  
Скажи, что это ты *от всех разумных слышал*,  
Но чтоб не от меня толь едкий умысл вышел:  
Ты ведаешь, что стал совсем испорчен свет;  
Меня клеветником в отмщенье назовет.  
Поди... постой на час! еще скажу два слова,  
Но память у меня смутна и нездорова:  
Скажи, что слышал ты, и сам к тому прибавь,

<sup>28</sup> Текст комедии «Ненавистник» цитируется по изданию: Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные, ч. V. М., 1796—1800.

<sup>29</sup> Ср.: Запов А. В. Творчество Хераскова, с. 53.

<sup>30</sup> Ср.: в «Горе от ума» реплике Молчалина о злых языках предшествует вопрос Софьи: «Неужто на дуэль вас вызвать захотят?».

Дармысла поноси, Преума обесславь.  
Рассей по всем домам о них такие толки,  
Чтоб были им обидны, вредны, колки...

(выделено мной. — Ю. Б.).

Обозначенный в комедии Хераскова большим стихотворным пассажем, механизм возникновения и распространения злого слуха воплощается Грибоедовым в живом комедийном действии. Но у Грибоедова злонамеренный клеветник отсутствует: слух рождается как бы сам собой, Софья участвует в этом деле наполовину помимо своей воли. Клевета в «Горе от ума» — поистине произведение «общества» в целом<sup>31</sup>.

У Хераскова «ненавистник» Змеяд противостоит свету. Сюжет комедии устремлен к разоблачению и наказанию злого корыстолюбца. Возмездие, как и во многих других комедиях XVIII века, появляется в виде представителя власти:

Узнав, что в обществе ты вредный человек,  
Правительство тебя в изгнанье осудило.

Комедия завершается раскаянием героя и назиданием:

Целую руку, мне погибель подписавшу,  
И сердцу моему раскаянье подавшу,  
Казнитесь мною вы, и возлюбите честь,  
Когда подобные мне люди в мире есть.

Таков моралистический финал произведения, чуждый свободному духу грибоедовского творчества.

Змеяд выступает в комедии как безусловно отрицательный персонаж. Вместе с тем, в потоках его словозлечения проскальзывают верные оценки и характеристики. В этих выходках раздраженного сатанинского тщеславия и зависти заключены зерна справедливого обличения:

До вышних градусов у нас доходит лесть;  
И только надобно немного стать знатнее,  
Чтоб честным сделаться и сделаться умнее!  
Ласкатель, трус, подлец и всякий этот здор  
Ползут, как муравьи, к боярину на двор;  
Прийти ему в себя на час не допускают  
И всем его словам и мыслям притакают!!  
...Возможно ль в свете жить! я рвусь; ума лишаюсь!

Доверяя столь резкие оценки бытовавших нравов отрицательному персонажу, драматург, по существу, снимал с себя

<sup>31</sup> См. об этом.: Ты н я н о в Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969 (ст-я «Сюжет «Горя от ума»).

ответственность за их резкость и выступал в роли защитника общества. Трудно, однако, предположить, что честный писатель мог таким образом оправдывать названные им пороки: в этом случае вернее было бы не касаться острых вопросов, рисовать жизнь идеальной. Это противоречие объясняется, по видимому, тем, что автор имел все основания рассчитывать на активность зрительского восприятия, которая предопределяла вычленение, обособление обличительного материала из общей драматической ситуации. Этому должна была способствовать и относительная самостоятельность поэтического слова в структуре стихотворного драматического текста, и манера актерского исполнения, согласно которой многие реплики подавались партнерами не друг другу, а непосредственно в зрительный зал. Иначе трудно понять сохранявшуюся на протяжении всей многолетней истории русской стихотворной комедии, до «Горя от ума» включительно, традицию доверять обличительные реплики и целые монологи не только положительным, но и отрицательным персонажам. Не этой ли традицией обусловлены меткие остроты, сатирические замечания, вложенные Грибоедовым в уста Фамусова, Скалозуба и приводившие в недоумение Белинского, который оценил эту особенность комедии как явный просчет драматурга.

Относительная самостоятельность поэтического слова в стихотворной комедии отчетливо прослеживается в построении роли Здоруста, «приезжего из деревни дворянина, отца Прияты, за руку которой борются Змеяд и Милат (он же Стовид)». Здоруст склонен по всякому удобному поводу приводить примеры из своего житейского опыта. Примеры эти оформляются как своего рода вставные эпизоды повествовательного характера и насыщают текст комедии бытовым материалом, способствуют расширению тематического состава произведения. По тому же принципу — как некий поучительный случай из прошлого, служащий для размышлений и практических выводов, актуальных сегодня, — строятся и назидательные воспоминания Фамусова. Более того, в некоторых вопросах Здоруст — прямой единомышленник грибоедовского героя, в частности в отношении к просвещению.

В качестве примера приведем один из шести имеющихся рассказов Здоруста. Соглашаясь со Змеядом в том, что грамотность пагубна для народа, он вспоминает:

Вот так-то грамоте ребята у меня  
Учились у дьячка, да стали день от дня  
Вести себя в селе, и жить при доме гаже;

Сперва они ко лжи, потом привыкли к краже,  
Так это ради слуг живой пример у нас,  
Чтоб им не толковать, что ижица, что аз.

Казалось бы, содержание этого рассказа, не имея прямого отношения к развитию комедийной интриги, должно выгладеть чужеродным материалом в тексте произведения. Однако этого не происходит. Мысли о роли и границах просвещения входят в общую систему размышлений автора о нравах современного общества, для которых комедийный сюжет служит удобной рамой. Причем, обсуждение того или иного вопроса отличается смысловой и формальной завершенностью. Так, «сюжет» о просвещении заключается издевательским афоризмом Змеяда:

Конечно, просвещать не всякого годится;  
Иной к сохе у нас, иной к чинам родится.

Возвращаясь к высказываниям Здоруста, заметим, что некоторые из них по смыслу и интонации перекликаются с речами Фамусова. Как и Павел Афанасьевич, Здоруст «радел» о воспитании дочери, возлагая особые надежды на собственный пример:

Мы с матерью ее, как ласточки, сидели  
Друг с другом обнявшись, да все в окно глядели;  
Так было перенять ей что-нибудь от нас...

Вполне в духе Фамусова отповедь Здоруста Милату, посмевшему без спросу полюбить его дочь:

А как отважился в мою ты дочь влюбиться!  
За это, мой дружок, на шпагах можно биться;  
Без спросу в дочь мою влюбляться ты не смей!

Конечно, деловой, столичный Фамусов не повел бы себя столь прямолинейно, но сущность его отношения к судьбе дочери та же.

Наконец, мечтая о будущем, Здоруст представляет себе:

Вон ходят в золоте мои любезны внучки;  
Их учат танцовать, петь, ездить и всему...

Именно о таком воспитании Софьи и ее сверстниц, среди которых вполне могли бы оказаться и Здорустовы внучки, говорит, но уже с раздражением, Фамусов:

Берем же побродят, и в дом и по билетам,  
Чтоб наших дочерей всему учить, всему —  
И танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам!..



Приведенные параллели, на наш взгляд, свидетельствуют о том, что в русской стихотворной комедии, начиная с «Ненавистника», постепенно складывается традиционный образ комедийного отца, черты которого закрепляются в определенных сюжетных ситуациях, стихотворных формулах и интонациях. Именно такие черты мы и отметили в Здорусте Хераскова и грибоедовском Фамусове.

Как и в «Корионе» Фонвизина, в комедии Хераскова существенное место занимает тема «ума». И в этом произведении заметно чрезвычайно активное использование слов «ум», «разум», «рассудок» и производных от них. Добиться славы умного человека — одна из главных целей интригана Змеяда, для достижения которой он пускается во все тяжкие. В непомерном самомнении герой провозглашает себя обладателем секрета различения «умных» и «глупых», необходимого для правильного распределения людей по должностям и чинам. Но его советов никто не слушает.

Пускай куда хотят людей распределяют  
И слыть разумными невежам позволяют,  
На зло отечеству о том хочу молчать,  
Как умных, например, от глупых отличать.

Какое же содержание вкладывается в определения «глупый», «умный»? Ответить на этот вопрос однозначно невозможно, поскольку Змеяд весьма последователен в своих рассуждениях об уме и глупости. Вероятно, в этих рассуждениях происходит невольное наложение друг на друга авторских «идеальных» представлений об уме и извращенных влиянием современных нравов представлений, присущих персонажу. Тем не менее и эти противоречивые характеристики позволяют определить место «ума» в системе социально-нравственных воззрений современного Хераскову общества, «где каждый умным быть желает человек».

Всеобщее устремление в «умные», ставшее своего рода модой, предопределяет расхожее отношение к уму как свойству чисто внешнему:

Как шляпы нонице у всех людей умы...

Подчеркивается условность и относительность этого качества, зависимость от общественного мнения:

Тем цену разума на свете убавляют,  
Что быть премудрыми безумцам позволяют.

Право на обладание умом закрепляется за людьми высших слоев общества:

Рассудками сиять пристойно только знатым.

Вместе с тем, понятие «ум» в его расхожем обиходном варианте наполняется определенным нравственным, причем негативным, с точки зрения автора, смыслом. Такой «ум» предполагает полное подчинение человека порокам и предрассудкам общества, которое в этом случае обеспечит ему покойное существование и возможность строить карьеру, добиваться «степеней известных».

Возможно ли в наш век хранить уставы чести?  
Зарос обманами, в пороках тонет свет.  
Пресущий тот дурак, кто правдою живет, —

такова циничная «философия» Змеяда, согласно которой живущий правдою, исповедующий высокие нравственные принципы человек воспринимается как «дурак».

Но Змеяд помнит и о существовании другого, настоящего ума, не подчиняющегося общим предрассудкам, благородного в своих нравственных основах и потому способного противостоять козням корыстолюбивого злоумия. Такой ум страшен Змеяду. Именно поэтому Добров, обладающий если и не умом, то, по крайней мере, здравым рассудком и (главное!) высокой моралью, сразу оценивается им как враг:

...Он враг мой! он умен...

Рассуждения Хераскова о судьбе «ума» в обществе, противоречивые и не всегда последовательные, тем не менее, весьма существенны для процесса освоения стихотворной комедией этой важной для русского искусства XVIII — начала XIX века темы, гениально разработанной Грибоедовым в «Горе от ума». Говорить о непосредственном воздействии «Ненавистника» на замысел Грибоедова было бы явным преувеличением, но как один из этапов подготовки почвы для появления грибоедовского шедевра комедия Хераскова должна занять достойное место в истории русской драматургии.

Пора, вероятно, пересмотреть стереотипные, не проверенные конкретным анализом общие характеристики, которые, переходя из работы в работу, в искаженном виде представляют отнюдь не малозначительные литературные факты. В специальной статье о русской стихотворной комедии читаем: «М. М. Херасков, ученик Сумарокова, в стихотворных коме-

дях «Безбожник» (1761) и «Ненавистник» (1770), развивающих с известным запозданием традиции нравоучительной школьной комедии, выступает против аморальности и одновременно с реакционных позиций обрушивается на материалистическую философию, видя в ней источник безнравственности современного общества»<sup>32</sup>. Если эта характеристика в какой-то мере приложима к «героической комедии» Хераскова, то «Ненавистник», как это можно видеть даже из беглых наших наблюдений над текстом комедии, оказывается и богаче, и интереснее как со стороны идейно-сатирического спектра затронутых в пьесе общественных вопросов, так и в плане структурных особенностей.

Комедия Хераскова обращена в литературное будущее в значительно большей степени, чем в прошлое. Драматург отчетливо сознавал новаторский характер своего произведения, о чем свидетельствует приводившееся нами высказывание из «Рассуждения о российском стихотворстве». Этому посвящен и специальный эпизод в комедии «Ненавистник». Змеяд, главный герой пьесы, показан одновременно и как возможный ее зритель. Происходит своеобразное совмещение временных порядков: время представления комедии, спектакля (внешнее, реальное время) включается в поток внутреннего, условного времени событий, изображенных в пьесе. Ожидая увидеть свое отражение на сцене, Змеяд негодует:

В театре нониче комедию представят;  
В которой, слышал я, злоречие бесславят.  
И вредными людьми почли клеветников;  
Все, право, станется от наших дураков,  
Которые людей великих ненавидят  
За то, что глупости и их беспутство видят!

Внешняя полемика перемещается внутрь произведения, причем, обгоняя реальное время, начинается не после представления, а в самом ходе его и прямо на сцене. Намечающийся здесь принцип включения литературно-полемических мотивов в состав драматического произведения (восходящий, вероятно, к Мольеру) будет подхвачен и развит последующими русскими комедиографами — от Николева до Шаховского и Грибоедова.

---

<sup>32</sup> Янковский М. О. Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX века. — В кн.: Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в. М.—Л., 1964, с. 6—7.

В комедии «Ненавистник» литературно-poleмическое задание предопределяет появление на сцене особого персонажа, Бумагона<sup>33</sup>, о котором Змеяд замечает:

А! это Бумагон, наемный мой писатель;  
В сухом его мозгу идей нималых нет;  
Он речи острые мои в стихи кладет,  
И тако мне врагов злословить помогает;  
Из гривны для меня весь свет он разругает;  
Его как злобную собаку содержу,  
Чтоб лаяла, когда я лаять прикажу.

Смысл, заключенный в образе продажного, беспринципного литератора-наемника, — осуждение «пасквилей», сатиры «на лица». Сам Херасков разрабатывал сатиру на «пороки», что тем не менее не мешало драматургу, при общей абстрактно-морализаторской концепции, включать в произведение острые общественные вопросы, живые подробности из области быта.

В связи с образом Бумагона возникает и вопрос о «литературной критике», поскольку этот «раб» и «приятель», как он сам себя величает, слагает язвительные стишки по адресу автора неугодной Змеяду комедии. Херасков ловко ограждает себя от возможных эпиграмм: их предполагаемые сочинители заранее опозорены неизбежным в сознании публики сопоставлением с отвратительной фигурой Бумагона.

Предвидит Херасков и недоумение по поводу необычной — стихотворной — речи персонажей, и возможный недоброжелательный прием комедии частью публики:

С т о в и д.  
Такие новости мне очень непонятны!  
Г р у б л о н.  
И свету целому они невероятны:  
Я слышал, сделана комедия в стихах,  
Как будто вирши есть у нас в простых речах...  
...Стихами говорить там будут и лакеи;  
А мы собравшись в один кружок в верху,  
Все будем принимать за вздор и чепуху,  
И будем всем на зло кричать, шуметь, смеяться.

Происходит своего рода слияние, взаимопереход сцены и зрительного зала. В то время, когда происходит диалог

---

<sup>33</sup> Многие в содержании «дел», манере поведения, деталях характеристики позволяют предположить в этом персонаже далекого предка Голувина, «человека без определенных занятий», из комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты».

Стовида и Грублona, Змеяд уже находится в театральной зале на представлении комедии и ожидает своих помощников, чтобы освистать ненавистную пьесу. Автор словно бы побуждал зрителей искать вокруг себя героев играемой комедии. Этот прием самым неожиданным образом перекликается с исканиями театра наших дней.

Завершая разговор о комедии Хераскова, отметим стихи, своеобразно предвещающие призрачную атмосферу, окружавшую Чацкого в фамусовском доме и шире — в фамусовской Москве:

С т о в и д.

...Не верю ничему я в доме здесь у вас,  
Где все обманчиво для слуха и для глаз,  
И взгляды ложны здесь, и ложны рассужденья.

Р а з в е д.

Да! правда, здесь одни мечты и привиденья.

В «Горе от ума» оживают новые «мечты и привиденья», та самая «мучителей толпа», освобождения от которой жаждет Чацкий.

### **«Самолюбивый стихотворец» Н. П. Николева**

Комедией «Ненавистник» Херасков давал положительный ответ на вопрос, «ствойственно ли языку нашему стихосложение комическое». Вслед за Фонвизиним убедительно доказывая жизнеспособность стихотворной комедии, намечая плодотворные пути использования богатых возможностей этого жанра, драматург мог надеяться, что его начин будет подхвачен и развит братьями по перу. Однако потребовалось немало времени, чтобы полезность предложенного нововведения для отечественного театра была осознана. За полтора десятилетия, прошедшие со времен «Ненавистника» (1770, в первый раз представлена на театре лишь в 1779 г.) до появления первой комедии Я. Б. Княжнина (1786, «Хвастун») написано очень немного произведений этого жанра, из которых наиболее известны «Самолюбивый стихотворец» Н. Николева (1775) и «Русский парижанец» Дж. Хвостова (1783).

Не отличаясь, как и предшествовавшие им опыты, особым художественным совершенством, сочинения Николева и Хвостова сыграли, тем не менее, важную роль в развитии русской стихотворной комедии. Эти пьесы подтвердили плодотворность начинаний Фонвизина и Хераскова, смысл которых

заклучался в соединении поэзии с комедийным театром. Чрезвычайно важным было стремление драматургов ввести комедию как жанр, наиболее оперативно откликавшийся на запросы общественной жизни, демократичный и потому наиболее действенный, в сферу высоких литературных традиций.

Здесь обнаруживалось существенное противоречие: вбирая в себя серьезную общественную и моральную проблематику, комедия в какой-то мере утрачивала веселость комической игры, остроту смешных положений. В этом внутреннем противоречии, по-видимому, заключался один из источников движения, развития жанра. Наиболее гармоничное решение этого противоречия в рамках литературы XVIII века предложил Княжнин в комедиях «Хвостун» и «Чудаки». По-своему пытались решить проблему стихотворной комедии Николев и Хвостов.

«Самолюбивый стихотворец» рассматривается обычно как комедия-памфлет, направленный против А. П. Сумарокова<sup>34</sup>. Литературная полемика — несомненно важный, но не единственный аспект комедии, ее идейный состав намного богаче. Произведение Николева свидетельствует о том, что в русской драматургии постепенно оформляется тип стихотворной комедии, построенной на основе любовной интриги, но захватывающей круг тем и вопросов значительно более широкий, чем это необходимо для раскрытия взаимоотношений персонажей в ходе развертывания интриги.

Основная тема, связанная, как правило, с доминирующей чертой «характера» главного героя (=обличаемого порока: например, злоречие и ненавистничество в комедии Хераскова), развивается последовательно и занимает центральное место в композиции произведения. Основная тема более или менее органично связана с сюжетом комедии. Остальные (второстепенные) темы располагаются на периферии комедийного целого, прямого отношения к сюжету не имеют. Эти темы свободно входят в текст комедии в виде сатирических замечаний, развернутых обличительных монологов, лаконичных эпиграмм и афоризмов, щедро рассыпанных в речи персонажей. Весь этот сатирико-обличительный материал складывается в единое комическое обозрение жизни современного общества. В этом второстепенном, с точки зрения драматургической целесооб-

---

<sup>34</sup> Ср.: Янковский М. О. Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX века, с. 7—8.

разности, материале нередко концентрируется обличительный пафос произведения.

Вместе с тем необходимо отметить, что «сатирическое обозрение», значение которого в дальнейших судьбах стихотворной комедии огромно, на ранних этапах развития жанра используется довольно робко. Намечается еще одно противоречие в структуре стихотворной комедии. С одной стороны, сатирико-дидактическая целеустремленность комедии классицизма предполагала своего рода тематическую замкнутость, сосредоточенность материала вокруг обличаемого порока. С другой стороны, уже в первых стихотворных комедиях отчетливо выявляет себя тенденция к обобщенному взгляду на жизнь общества, к разнообразию затрагиваемых в произведении социально-нравственных вопросов. Складывается традиционный ход мысли персонажей: от частного — к общему, от конкретного события или лица из внутрикомедийного мира — к событиям, лицам мира реального, внекомедийного. Комедия на мгновения «размыкается», открывая выходы из замкнутого художественного пространства, но замкнутость все же торжествует: произведение начинается и завершается как «сатира на злоязычие», «сатира на подражание иноземному», «сатира на лихоимство», «сатира на...».

Процесс развития русской стихотворной комедии на всем его протяжении характеризуется борьбой тенденции к широкому охвату многообразных явлений жизни против предопределенной классицистическим типом художественного мышления тематической сосредоточенности, замкнутости комедийного пространства. Замечательно, что борьба эта явно обозначилась уже в эпоху утверждения и господства классицизма и, как можно предположить, явилась частным выражением более общих внутренних противоречий классицистического метода в его русском варианте.

В «Самолюбивом стихотворце» доминирующая черта характера Надмена — самовлюбленность, высокомерие, самовозвеличивание писателя — раскрывается как в словесных характеристиках, манере поведения персонажа, так и в перипетиях сюжета. В полной зависимости от позиции Надмена — судьбы других персонажей, прежде всего комедийных любовников Миланы и Чеснодума. «Сильное место» сюжета заключается в том, что Чеснодум, желая угодить дяде своей возлюбленной, пишет трагедию, которую и намерен показать Надмену. Однако реальный результат этого поступка может быть только отрицательным: самолюбивый стихотворец возненави-

дит новоявленного соперника и, конечно же, лишит его надежды на руку Миланы. Комическая игра «вертится» на том, чтобы оградить незадачливого жениха от неверного шага.

Комедия Николева делает решительный поворот в сторону веселости. Смех занимает здесь более почетное место, чем в «Корионе» и «Ненавистнике». Комедия изобилует смешными репликами и положениями. Живыми интонациями и веселыми шутками отличаются диалоги слуг Панфила и Марины. Здесь уже заметна сюжетная схема, которая надолго войдет в употребление, но будет полностью переосмыслена Грибоедовым: ведение интриги поручается не главным героям, а их слугам. Этот принцип открыто провозглашается в реплике Марины:

Когда усердствует проворная служанка,  
Которой такова приманчива осанка,  
Что ею заражен проворный и слуга,  
То лезя ль, чтоб тех господ судьба была строга? <sup>35</sup>

Усиление действенного момента непосредственным образом влияет на структуру диалога, который нередко строится как беглый обмен короткими репликами (в один-два стиха) с использованием каламбуров, лукавых намеков, комических рифм. Именно так строится сцена ухаживания Модстриха за Мариной (акт 5, явл. 2). Эта сцена по основному своему мотиву перекликается со сценами Молчалина и Лизы: в свободное от встреч с барышней время молодой «любовник» (у Николева неудачливый) не прочь приволокнуться за хорошенькой служанкой.

...Мне что-то мил твой взгляд!  
Я в духе за тобой теперь поволочиться!  
М а р и н а.  
Ой-ой! уж и в меня извоили влюбиться?  
До скольких вы побед пускаетесь в год?  
До сотенки?..  
М о д с т р и х.  
Хоть я и делаю прекрасным дамам кур...  
М а р и н а (перебив).  
Однако нет таких еще на свете дур —  
(поклонясь)  
Простите, что я вам скажу немножко смело, —  
Которы бы почли ваш кур, сударь, за дело.

---

<sup>35</sup> Текст комедии «Самолюбивый стихотворец» цитируется по изданию: Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в. М.—Л., 1964.



Модстрих искренне увлечен интрижкой с «проворной» Мариной, «обязанность» (надежда получить хорошее приданое) вынуждает его снова заняться барышней. Перед свиданием с Миланой Модстриху необходимо соответствующим образом настроить себя:

Скажи, что в духе я теперь ее любить.

Используя сходную комедийную ситуацию, Грибоедов обосновывает поведение героя убедительной психологической мотивировкой, что отнюдь не обязательно и не важно для Николаева. В «Горе от ума» традиционный сюжетный ход, сохраняя в своем составе элемент комической игры, становится существенным моментом в раскрытии социально-нравственных и психологических основ характера персонажа.

В образе петиметра Модстриха, основной смысл которого в осуждении слепого преклонения перед иностранным, намечаются, вместе с тем, некоторые черты, позволяющие сопоставить его с грибоедовским Загорецким:

Вить что он делает? Везде собирает вести,  
Развозит по домам, в рассказах ищет чести,  
Выдумывает ложь, выводит клеветы...  
...Все видит, знает все: где ссора, где развод,  
Кто промотал и кто умножил свой доход.

Модстрих таскается к случайным на поклон,  
Хотя случайные не ведают, кто он.

К Модстриху вполне могут быть отнесены слова Горича о Загорецком: «При нем остерегись: переносить горазд». Слухи, распространяемые Модстрихом, касаются не только дел частных и семейных и отнюдь не безопасны для затронутых ими лиц. «Любопытство» этого персонажа, например, в отношении к секте мартинистов, сильно смахивает на шпионское всеведение Загорецкого. Как и герой Грибоедова, Модстрих лжет легко и «вдохновенно», беспардонно ссылаясь на свой собственный опыт:

По пальцам перечтет все тайности двора  
И ими так брюхат, как мышью гора.  
Несется ли молва, что где-то мартинисты, —  
Он первый утвердил, что это кабалисты,  
Волшебники, враги и неба и земли...  
...Клянется честью, ее не зная свойства,  
Что точно видел сам все эти неурядица,  
И, клятвой ложь свою умея рассадать,  
Толпу влечет ханжей волшебство утверждать.

Заключенный в обсуждении «антимартинистских» выступлений Модстриха призыв к веротерпимости, равноправию религиозных систем не исключает более широкого толкования доносительной деятельности персонажа, что и позволяет нам увидеть в нем предвосхищение Загорецкого.

Как уже отмечалось, использование стихотворной речи побуждает автора комедии к включению в текст обобщенных характеристик, афористических формул, выражающих более или менее прямо авторское отношение к тем или иным явлениям общественной жизни. В «Самолюбивом стихотворце» материал «сатирического обозрения» объединяется общей целью: охарактеризовать нравы дворянства, оценить моральный и духовный потенциал этого сословия. В этом отношении привлекает внимание развернутый монолог Панфила, в котором излагаются шуточные мечты безродного слуги о достижении знатности и дворянского звания. Перечисляя возможные пути осуществления дерзкой мечты, герой, по существу, резко высмеивает пороки современного дворянства, ничтожность занятий и интересов людей высшего круга, их нравственную ущербность и бездуховность:

...стану я дворянства добиваться.  
Я шаркать выучен... умею подвигаться,  
Умею пудриться... Я знаю пудру жен,  
Рыж буду с головы, иль словно, словно лен.  
Умею говорить по моде много вздору,  
Умею всем в глаза смеяться без разбору  
И ссоры заводить с женами у мужей,  
Чтоб временем мне тем, как хитростью моей  
Разгоряченный муж в пылу не видит света,  
Я мог ему тут ик приставить у вержета <sup>36</sup>.  
Нет, брат! Чрез это ты не будешь дворянин.  
К дворянству надобен не этот вздор один.  
Есть что-то, да не то, которо к подлу роду  
Умеет прививать вдруг знатную породу.  
Да что же, например?.. ум, что ли?.. нет, не то.  
Дворянам новым ум не нужен ни на что.  
Богатство?.. это б так... однако есть другое,  
Которое дарит дворянство дорогое.

Далее называется карьера чиновника, выгодная женитьба, но все эти пути в нравственном отношении не устраивают героя. До тех пор, пока он ориентируется на оценку своего поведения со стороны «умных». Добиваться успеха можно, лишь отказавшись от критериев высокой нравственности и

<sup>36</sup> То есть «наставить рога».

приняв общепринятые в свете нормы расхожей житейской морали:

Ну что ж, хоть будешь ты у умных и в презренье,  
Вить умных горсточка, а дураков-то тьма.  
Какая ж прибыль жить нам в свете для ума?  
И то его почти никто не примечает.  
Доволен будь и тем, что будешь дворянин,  
(махнув рукой)  
Что ж, будешь не за ум... ты в свете не один.

Как видим, Ницолев вносит свою лепту в разработку темы «ума», причем положение «ума» в обществе обозначается формулой («Вить умных горсточка, а дураков-то тьма»), отдаленно предвещающей грибоедовскую постановку проблемы: «...В моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека»<sup>37</sup>. «Ум» в трактовке Николева (в контексте разбираемого монолога)—универсальная категория, обозначающая целый комплекс понятий: и образованность, и честное исполнение гражданского долга, и приверженность высоким моральным принципам. Именно такое значение, на наш взгляд, вытекает из логики размышлений персонажа. Те, кто не признает жизненных ценностей, объединенных категорией «ум» («Какая ж прибыль нам жить в свете для ума?»), относятся к разряду «дураков», и их подавляющее большинство. О драматизме положения «ума» в обществе «дураков» еще нет речи («его почти никто не примечает» и только!), но противостояние двух жизненных позиций обозначено вполне отчетливо. Правда, это ценное наблюдение остается лишь деталью «сатирического обозрения» и не получает должного отражения в сюжете.

Патриархальное недоверие к наукам, столь характерное для Фамусова и людей его круга, в «Самолюбивом стихотворце» выражает Крутон, представитель старшего поколения дворянства. Показательно, что «ум», по его мнению, от наук только портится:

Довольно претерпел я, в школах бывши, муки.  
Проклятый человек, кто выдумал науки!  
В них проку только то, что сводят всех с ума.  
На что они, когда толста у нас сума?  
Как хлебец у кого насыщенный подле боку,  
Тот сыт, хотя и нет ученого в нем соку.  
Честной и без наук плывет-таки, плывет,  
А плут и с мудростью все плутом же слывет  
(выделено мной. — Ю. Б.).

<sup>37</sup> Грибоедов А. С. Сочинения. М.—Л., 1959, с. 557.

В науках же будет искать объяснение безумию Чацкого Фамусов, придав своей мысли широкое, обобщающее значение. Обитатели фамусовского мира горячо поддержат своего «идеолога»:

Ученье — вот чума, ученость — вот причина,  
Что нынче, пуще, чем когда,  
Безумных развелось людей, и дел, и мнений.  
Хлѣстова.  
И впрямь с ума сойдешь от этих, от одних  
От пансионов, школ, лицеев...

Поразительное совпадение позиций (и даже словесного их выражения) Крутона и Фамусова-Хлѣстовой позволяет обнаружить преемственность консервативно-охранительных традиций русского дворянства на протяжении исторического отрезка в полустолетие, а также преемственность в художническом осмыслении и оценке этих традиций.

У Николева носителем консервативных взглядов, как и в «Горе от ума», выступает представитель старшего поколения дворянства, человек из «века минувшего», о котором Модстрих замечает:

Он точно так смешон, как мой покойный дед,  
Который целый век и весь уж были сед,  
Имел лишь в голове свой приступ под Полтаву.  
О, дедушке бы он, конечно, был по нраву.

Правда, выведенный в комедии представитель молодого поколения не несет в себе серьезной идеи. Это бездумный подражатель французским модам, человек легкомысленный и весьма непривлекательный в нравственном отношении. Его реплика об обновлении отечественных нравов и роли «модстрихов» в этом деле окрашена авторской иронией:

В нем точно наши все изображены предки,  
Но эти дураки становятся уж редки.  
В России, к счастью, довольно нынче нас.  
Примером мы своим ее по всякий час  
От старых грубостей, невежства очищаем,  
Обычай, нравы, вкус мы все преобразуем...

Драматург вполне обоснованно выражает серьезное недоверие и к старшему, и к младшему поколению дворянства. Живые силы дворянского сословия, способные противостоять патриархальной косности и поверхностным «модным» нововведениям, не включаются в систему персонажей комедии (благородный Чеснодум слишком пассивен, чтобы быть при-

нятым (во внимание). Но в данном случае нам важно отметить сам факт противопоставления «века нынешнего»—«веку миновшему», который, при всей беглости и непоследовательности отмеченных различий, все же свидетельствует о попытке увидеть изменения, происходящие в обществе. Эта попытка не раз будет повторена русскими комедиографами. Опыт, накопленный в результате повторения и углубления намеченного еще Николевым противопоставления нового старому, вряд ли остался бесполезным для автора «Горя от ума».

В «Самолюбивом стихотворце» старшее поколение дворян не лишено патриархального добродушия, которое основано на ощущении прочности, незыблемости своего положения («толста у нас сума») и полного удовлетворения основной потребности («тот сыт»). Выходки Крутона против наук и просвещения еще не имеют политического подтекста. В новых исторических условиях литературные потомки Крутона нередко вынуждены расставаться с традиционным добродушием. После французской революции 1789 г. обнаружилась едва заметная трещина и в фундаменте, на котором покоилось незыблемое благополучие российского дворянства, неприкосновенные до времени сословные привилегии. Отсюда подспудная тревога, необъяснимое беспокойство Фамусова, Хлестовой, Тугоуховских, отсюда их ненависть к новым идеям и идейности вообще. Поэтому их ненависть к просвещению, к пробуждению человеческой мысли носит открыто политический характер.

Николёву важно подчеркнуть, что молодые, внешне европеизированные дворяне, по существу, столь же невежественны, как и их отцы и деды, ориентировавшиеся на нравы доброй старины. Высокомерные петиметры, поверхностные галломаны гордились тем, что усвоили чисто внешние приемы «французского» поведения, французские манеры и обороты речи. Презируя национальную русскую культуру, подобного сорта «модники» не были способны овладеть и действительными достижениями передовой западной культуры, а потому оставались теми же «недорослями», не способными к серьезной, полезной отечеству деятельности. Слуга Панфил говорит именно о таких модниках:

Которы голову внутри не наряжают,  
А только вес ее снаружи умножают.  
Не в ней, но вне ее находят здравый ум  
И для ради того все делают без дум.

Петиметр Модстрих, считая себя знатоком французской культуры, путается в вещах общеизвестных: Буало он называет творцом трагедий, а Расина поэтом, прославившимся сатирами. Всем своим обликом и поведением Модстрих оправдывает характеристику, данную ему и всем на него похожим:

Надмен (один)  
О гнусный петиметр! Французский водовоз!  
Спесив, а нужен так, как в улицах навоз.  
Парижем хвастает... науки презирает.  
А сам... едва-едва часовник разбирает.  
Но сколько ж таковых в отечестве у нас!

Вводя в стихотворную комедию одну из важных тем русского искусства XVIII — начала XIX века, тему борьбы с галломанией, Николев пытается соответствующим образом расцветить речевую характеристику петиметра. В стих включаются французские слова, главным образом в русифицированных вариантах. Создается прообраз того «смешенья языков: французского с нижегородским», о котором впоследствии скажет Чацкий. Эта формула по-своему предвосхищается словами Надмена, возмущенного тем, что по отношению к нему Модстрих употребил обращение «монсьор»:

И он меня еще монсьором называет  
И русские слова с французскими свивает...

(выделено мной. — Ю. Б.).

В речи петиметра переплетаются галлицизмы и русские просторечные формы, что создает своеобразный причудливый колорит его фраз, не лишенный комического оттенка. Например: «Фуй! как его фасон для галантонов стар!»; «И свой афронт ему ангалантом отмщу»; «Конечно, ты буффон» и т. д. С другой стороны: «не надобно пужаться»; «кому стрелять сперва...»; «в курс пущаюсь»; «Я чай, читает?». Но всеми этими средствами драматург пользуется умеренно. Сопоставление и противопоставление в границах стиха галлицизмов и русской лексики, в том числе просторечной, в значительно большей степени осуществлено Хвостовым в комедии «Русский парижанец».

### «Русский парижанец» Д. И. Хвостова

Уже заглавие комедии Дм. Хвостова — «Русский парижанец» — свидетельствует о том, что основной пафос ее заклю-

чается в осуждении галломании. По мнению В. В. Сиповского, «произведение это представляет несомненное подражание обем комедиям Фонвизина: и «Бригадиру» и «Недорослю»<sup>38</sup>. Действительно, слепое преклонение перед Францией и пренебрежение к всему отечественному, присущие фонвизинским Иванушке и Советнице, в той же степени свойственны Франколюбу и Жеманихе. Речь этих персонажей насыщена французскими фразами и словечками. Причем совпадает и распределение иноязычной лексики по ролям. В речи Иванушки и Франколюба, побывавших во Франции, преобладают подлинные французские выражения, оформленные в соответствии с графикой французского языка. Советница и Жеманиха, знакомые с французским языком лишь понаслышке, используют галлицизмы в искаженном, русифицированном виде.

Наблюдается и совпадение сюжетных ситуаций. Иванушка, являясь официальным женихом Софьи, затевает роман с ее мачехой, которая, в свою очередь, отнюдь не с материнской нежностью относится к предполагаемому зятю. Подобные отношения складываются и между персонажами «Русского парижанца». В списке действующих лиц Жеманиха, мать Милены, прямо охарактеризована как «любовница Франколюбова»<sup>39</sup>. В обоих случаях «любовников» связывает прежде всего страсть к французским нравам и «жеманству». Правда, Франколюб в своих мечтах и поступках идет значительно дальше Иванушки: он выписывает себе «невесту» из Франции, отказываясь от перспективы жениться на Милене, которая хотя и обладает хорошим приданым, но ...русская.

Ощутима связь комедии Хвостова и с «Недорослем». В воспоминаниях Русалея о своем детстве живо проглядывает история Митрофанушки, ««система» воспитания русского недоросля:

...Вить я под матушкой рос;  
Как птичка поутру прочистишь только нос,  
Ан тут и ситник уж, и молочко готово;  
Хоть сучку погонять, или хоть в городки,  
Иль в сванчку, а там готовы уж блинки,  
Ватрушки, соченьки, да и еще с припекой.  
Зато, смотри, какой я стал в плечах широкой!

---

<sup>38</sup> Сиповский В. В. Из истории русской комедии XVIII века. (К литературной истории «тем» и «типов»). — «Известия ОРЯС Российской академии», 1917, т. XXII, кн. 1, с. 225.

<sup>39</sup> Текст комедии «Русский парижанец» цитируется по изданию: «Российский феатр... Часть XV, Спб., 1787.

В плане иронической идеализации дается картина патриархального быта, жизни помещицкой семьи, сосредоточенной на удовлетворении физиологических потребностей и чуждой каких-либо духовных интересов. Впрочем, ирония Хвостова вполне добродушна, высокий обличительный, антикрепостнический пафос комедии Фонвизина не нашел отражения в «Русском парижанце».

Автор комедии продолжает размышления Фонвизина о проблемах воспитания. На примерах Франколюба и Русалея доказывается, что ни иноземное воспитание, отвращающее молодого человека от национальной почвы, ни патриархальный уклад жизни, при котором воспитание сводится к обильному питанию и процветает бездуховность, не дают желанных результатов. Выход — в просвещении на национальной основе, в сочетании верности русским традициям с живым интересом к достижениям западной культуры. На основе этой системы воспитан Честон, положительный герой комедии. Проповедником ее выступает Благоразум, персонаж, который по содержанию и направленности монологов и по своей сюжетной функции в какой-то мере соотносится с фонвизинским Стародумом.

Тесная связь идейно-образного состава произведения Хвостова с опытами Фонвизина свидетельствует о том, что процесс развития русской комедии отличался несомненным единством, и разграничение стихотворной и прозаической разновидностей жанра, при всем их своеобразии, имеет естественный предел. Вместе с тем, сопоставление сочинений Фонвизина и Хвостова делает заметным и существенное отличие стихотворной комедии от прозаической, в частности в плане присутствия в произведении бытового элемента. Если у Фонвизина бытовое начало воплощается непосредственно в сценической обстановке и поведении героев, то в «Русском парижанце» быту отводится место, главным образом, в тексте (репликах, монологах, афоризмах, эпиграммах) как чему-то существующему вне сцены.

Условность и «литературность» в значительно большей степени присущи комедии в стихах, чем комедии в прозе. Поэтому, вероятно, Фонвизин в свое время от стихотворной формы и перешел к прозаической, дававшей возможность непосредственного воплощения живого национального быта на сцене. С другой стороны, позволим себе высказать предположение и о том, что опыт работы Фонвизина над стихотворной комедией в какой-то мере повлиял на зрелые комедийные за-



мысли драматурга. В «Недоросле», например, это могло сказаться в насыщении комедии «высоким» идейным содержанием, в открытой публицистичности произведения (Стародум—Менандр), в слиянии комизма с истинным, глубоким драматизмом (финал, образ Простаковой).

Проблема соотношения и взаимодействия стихотворной и прозаической комедии в процессе литературного развития XVIII — начала XIX века заслуживает специального внимания и, к сожалению, не может быть рассмотрена в рамках настоящей работы. Высказанные нами предположения на этот счет безусловно нуждаются в проверке на широком историко-литературном материале.

Особое место «Русского парижанца» в истории русской стихотворной комедии определяется тем, что впервые в произведении этого жанра в центр поставлена проблема «своего» и «чужого» в национальной культуре. Осуждая галломанию, автор не стоит на позициях национальной ограниченности. Он лишь против бездумной, вредной подражательности. Глубокое, плодотворное знакомство с иноземной культурой противопоставляется в комедии Хвостова поверхностному эпигонству:

На время свой народ с тем оставляем мы,  
Чтоб в чужестранцах зреть их нравы, их умы,  
Их вкус, законы их, их знаньем просветиться,  
И совершеннее домой бы возвратиться.  
В Париже кто сидел лишь у торговки мод,  
Известен ли тому французский стал народ?

С другой стороны, как уже отмечалось, в образе Русалея в комическом свете представлена патриархальная приверженность ко всему русскому, не отделяющая в национальной традиции полезного, передового, существенного от вредного, косного, несущественного. Суеверия в представлении Русалея неразрывно связаны с русским укладом жизни, неверие в сны для него — знак отступничества от национальных основ бытия:

Что с бусурманами? Не верят уж и снам...

Услышав возню на чердаке (это слуга Франколюба Прогляд пытался отыскать спрятанные Скрягиным сокровища), Русалей пугается «чёрта». И в этом случае приходится согласиться с несимпатичным галломаном, в реплике которого вдруг явственно слышится авторский голос, назидательная интонация:

Quoi de plus ridicule? что этого смешнее?  
Вот русски головы, вот русские умы!  
И напрямки сказать: вот каковы все мы!  
Француза немцем звать, чертей всяк час бояться,  
Как богу, колдунам, ворожеям верить

(выделено мной. — Ю. Б.).

Еще один тип отношения к «чужому» представляет позиция Скрягина. Этому скупцу, фанатику накопительства все равно у кого заимствовать «опыт», лишь бы соблности собственную выгоду, само собой разумеется, за счет ухудшения и без того скверного положения зависимых от него людей:

Во Францьи Франколюб занять довольно мог  
Вещей, которы нам и в мысль не попадают,  
Мы колем поросят, в Париже засекают.  
А сверх того он дал большой урок для нас,  
Слуг взрютил на воду, и запретил им квас.  
Их держит не на щак, на луковом бульоне;  
Поставлю и своих я на французском тоне.  
Зимой шуб не давай, с весны корми травой;  
Ну как же не умно?

Из рассмотренных в комедии позиций в отношении к «своему» и «чужому» Благоразум, а вместе с ним и автор, наиболее снисходительны к позиции Русалея. Идея национального своеобразия дорога автору. Русалею, несмотря на его патриархальное невежество, многое можно простить, потому что по своим моральным принципам он значительно выше и Франколюба, и Жеманихи, и Скрягина. Это ставит под сомнение попытку полностью отождествить «дикого помещика» из комедии Хвостова с Простаковыми и Скотининым. «Некоторые потомки Стародума, — отмечает Л. Г. Бараг, — имея с ним общие черты, целиком противостоят ему в социальном плане. Они не только не враги Простаковых, но их защитники, и все стрелы своего негодования направляют против французского воспитания. Так, например, Благоразум в «Русском парижанце» Хвостова (1787) (?), выступая против Франколюба, берет под свою защиту невежественного дикого помещика Русалея и восхищается его «русскою душой», будучи убежден, что «ума народного неважная цена»<sup>40</sup>. Сближение Русалея с жестоки-

<sup>40</sup> Бараг Л. Г. Комедия Фонвизина «Недоросль» и русская литература конца XVIII века. — В кн.: Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. М.—Л., 1940, с. 117—118.

ми помещиками Фонвизина возможно, на наш взгляд, лишь при домысливании образа, изъятото из комедийного целого. Внутри образной системы «Русского парижанца» мы не найдем оснований для подобного сближения и соответствующей интерпретации социального смысла высказываний Благоразума. Дело в том, что Русалей, и это особенно важно Хвостову, вместе с народными суевериями и предрассудками («ума народного неважная цена») впитал и народные представления о нравственности, и именно поэтому «русская душа» его заслуживает восхищение Благоразума.

В связи с образом Русалея в комедию входит яркий бытовой материал, народные поверья и приметы, живое и меткое народное слово. Все это существенно обогащает образный и интонационный строй произведения, расширяет возможности комедийного стиха, осваивающего просторечную лексику, афористичность, выработанную речевой практикой народа:

...Пойдем-ко по приметам:  
Путь заяц перейдет, то тут хоть не ходи;  
А кошка трет усок, гостей к себе ты жди;  
На свечке лестница, так то к чинам да счастью;  
Взвернется брюхом пес, так это, знай, к несчастью;  
Ладони чешутся, то денежки считать;  
Коль правая, то брать; а левая давать...

Слияние комедийного языка с живой стихией народной речи, устно-поэтической образности характерно не только для прозаической комедии, о чем писал П. Н. Берков<sup>41</sup>, но и для комедии в стихах. Это качество стихотворной речи в комедии, первоначально намеченное еще Фонвизиным и Херасковым, было удачно развито Николевым, Хвостовым и в значительно большей степени последующими поэтами-комедиографами. Можно с уверенностью сказать, что народность языка и стиха, составившая одну из важнейших сторон художественного новаторства Грибоедова, восходит своими корнями к истокам жанра и является итогом и обобщением опыта предшественников. Афористичность языка, ориентация на обобщающий принцип народной пословичной традиции не были «изобретены» Грибоедовым, но явились исконным и органичным свойством самого жанра стихотворной комедии, свойством, которое в разной степени присутствует во всех произведениях

---

<sup>41</sup> Берков П. Н. О языке русской комедии XVIII века. — «Известия АН СССР, ОЛЯ», 1949, т. VIII, вып. 1, с. 39—40.

этого жанра, начиная с самых ранних ( конечно же с соответствующими поправками на талант того или иного автора).

В «Русском парижанце» Хвостов, опираясь на опыты Фонвизина в прозе, вырабатывает специфическую фактуру комедийного стиха, в котором русская лексика сочетается с иноязычной. Кокетливая игра русифицированными галлицизмами создает комический эффект речи Жеманихи, являющей яркий пример «смеси языков», о которой говорится и в «Горе от ума»:

Жеманиха.  
Насквозь, насквозь всю ночь я не сомкнула глаз...  
...Вы видите меня не авантюру.  
Благоразум.  
Нам сожальительно.  
Жеманиха.  
И видите отважно.  
На променад...  
Благоразум.  
Ваш цвет хорош, нельзя узнать, что немогли.  
Жеманиха.  
Вы фолтируете...

Не менее комично выглядит воспроизведение иноязычного акцента в речи персонажей — французов Дулана и Шанж-Кёр. Органично, не нарушая ритмической структуры стиха, французские словечки в истинном и искаженном виде включаются в реплики Франколюба:

Благоразум.  
Где ж чин берешь?  
Франколюб.  
В Париже,  
В котором du Roi я буду мускетер,  
Отечеству явить потребно сей пример.  
Я экспатрируюсь, и в том надеждой льщуся,  
Что во французы я на сих же днях впишуся.

Разработка этого приема, к которому еще не раз обратятся авторы стихотворных комедий, должна быть отнесена к числу заслуг Хвостова. В «Горе от ума» макаронический стих используется весьма экономно, но сама проблема чистоты родного языка, необходимость освободить речь представителей дворянского сословия от ненужных иноязычных заимствований поставлена очень остро и составляет важнейший момент проповедуемой Чацким защиты национального своеобразия:

Воскреснем ли когда от чужевластья мод?  
Чтоб умный, бодрый наш народ —  
Хотя по языку нас не считал за немцев <sup>42</sup>.  
«Как европейское поставить в параллель  
С национальным, странно что-то!  
Ну как перевести *мадам* и *мадмуазель*?  
Ужли *сударыня!*» — забормотал мне кто-то...

Защита русских традиций от «чужевластья мод», осмеяние нелепой «смеси языков», определившие публицистический пафос, поэтику, сюжет «Русского парижанца», — заметное явление в ряду многочисленных предвосхищений патриотической темы «Горя от ума». Именно эта сторона комедии Хвостова была высоко оценена В. В. Сиповским. Анализируя один из патриотических монологов Благоразума, исследователь, быть может, слишком увлекаясь, писал, что эта тирада «указывает на пробуждение в нашем обществе сознательного отношения к «чужому» и «своему» — начало национального самоопределения. Ни в одной комедии до этого произведения Хвостова мы не слышали такой интересной защиты «русской души» <sup>43</sup>.

Сопоставление «Русского парижанца» с «Горем от ума» интересно не только в общем проблемно-тематическом и стилистическом плане, но и в плане мелких сближений, одно из которых особенно любопытно.

Маниакальное увлечение Францией приводит Франколюба к мысли жениться на француженке, чтобы таким образом «кровно» породниться с народом, в котором есть «все дары», и чтобы хоть дети его могли не считать себя русскими (высшая степень презрения к своему отечеству!). Он выписывает себе невесту из Франции и готов связать с ней свою жизнь, но в последний момент выясняется, что Шанж-Кёр (так зовут невесту) во время пребывания Франколюба в Париже состояла в любовных отношениях с его слугой Проглядом, которого теперь и принимает за господина. Брак расстраивается, но решение Франколюба в принципе остается неизменным:

...Продам я гардероб; в Париж, Прогляд! на век!  
В Париже может быть лишь счастлив человек.

---

<sup>42</sup> Такое же, распространенное в свое время, использование слова «немец» для обозначения иностранца вообще встречаем и в «Русском парижанце».

<sup>43</sup> Сиповский В. В. Из истории русской комедии XVIII века. (К литературной истории «тем» и «типов»), с. 257.

Нет сомнений, что место Шанж-Кёр займет другая, более удачливая «невеста» столь же сомнительного происхождения.

Подобную ситуацию имеет в виду Графиня внучка в разговоре с Чацким:

Чацкий.  
На ком жениться мне?  
Графиня внучка.  
В чужих краях на ком?  
О! наших тьма без дальних справок  
Там женятся, и нас дарят родством  
С искусницами модных лавок.

Вот так, «без дальних справок» намеревается жениться Франколюб. В язвительном ответе Чацкого содержится своего рода оправдание незадачливых женихов:

Несчастные! должны ль упреки несть  
От подражательниц модисткам?  
За то, что смели предпочесть  
Оригиналы спискам?

Этот контрудар, адресованный злоязычной графине, вполне мог бы быть переадресован Жеманихе, в лице которой изображена типичная «подражательница».

Определить, в какой степени Грибоедов мог учесть опыт предшественника, к сожалению, невозможно. Скорее всего, приведенное «совпадение» объясняется тем, что и в грибоедовские времена, как и в «веке минувшем», подобные браки были не редкость<sup>44</sup>. В известном смысле, авторитетное свидетельство Грибоедова оправдывает сюжет «Русского парижанца», который на первый взгляд кажется надуманным, условным. С другой стороны, этот мелкий факт оказывается одним из многочисленных свидетельств объективного процесса преемственности в развитии стихотворной комедии, когда опыт художника вливается в коллективный художественный опыт, становится достоянием «памяти» жанра. «Горе от ума» аккумулировало огромную энергию, заключенную в «памяти» жанра, и потому Грибоедову было достаточно нескольких реплик для воссоздания ситуации, ради которой Хвостов писал целую комедию.

В плане становления и развития драматургической техники,

---

<sup>44</sup> Один из таких случаев, оказавшийся весьма драматичным для замешанных в нем лиц, описывает мемуарист начала XIX века (см.: Жихарев С. П. Записки современника. М.—Л., 1955, с. 233—236, 246—249, 255—259).

давшей автору «Горя от ума» немало эффектных и весьма полезных комедийных приемов, известный интерес представляет следующая сцена:

Франколюб.  
...Скажи, что все дары, все во французах есть.  
Честон.  
Конечно сей народ имеет эту честь.  
Но...  
Франколюб.  
Но, не но, да так, и так-таки конечно.  
Честон.  
Ну так; но...  
Франколюб.  
Ах! но: что за но? и но все вечно!  
Честон.  
Не понимаешь ты, мы говорим одно.  
Но...  
Франколюб.  
Все-таки, все но: да брось свое ты но.  
Или Sieur Честон пришел смеяться надо мною?  
Честон.  
Нет, право не хочу шутить я над тобою.  
Но не о Франции, о Жеманихе я...

В этом диалоге, содержащем своего рода комическую реализацию поговорки «никаких «но»!», один из собеседников, не давая себе труда вдуматься в суждения другого, с порога их отвергает. По такому же принципу строится диалог Фамусова с Чацким во II акте (перед приходом Скалозуба). Сходство определяется не только присутствием в обоих фрагментах близких психологических мотивов (упрямое нежелание одного из собеседников понять другую сторону), но и общим формальным признаком — наличием рефрена (у Хвостова перепеваемое на все лады «но»; у Грибоедова недоброжелательное пророчество Фамусова: «Под суд!»). Традиционный прием получает в «Горе от ума» куда более серьезную и богатую смысловыми оттенками идейную нагрузку, раскрывая, в частности, политическую подоплеку взаимоотношений между персонажами. Но это существенное отличие не должно, на наш взгляд, полностью заслонять сходство в построении сравниваемых сцен. Нельзя забывать о том, что «технический» прием в искусстве — не безразличный к содержанию элемент формы, но инструмент анализа и художественного воплощения человеческих отношений, инструмент, который в процессе раз-

вития «обслуживаемого» им жанра совершенствуется, оттачивается; при этом расширяется и сфера его употребления<sup>45</sup>.

В этом плане заслуживает внимания и попытка Хвостова включить в речь персонажей элементы светского злословия, составлявшего необходимую примету бесед в дворянских гостиных. В отличие от целенаправленного злоязычия клеветника Змеяда («Ненавистник»), в устах которого злое слово строго рассчитано и является оружием в борьбе за достижение корыстных целей, злословие Жеманихи — уже явление чисто бытовое, обыденная, привычная болтовня.

Жеманиха.

...нас серкль: Прекраса, я,  
Весела, Скромина, Милена дочь моя,  
Еще Приятна с ней.

Благоразум.

Собрание прекрасно.

Жеманиха.

И, батюшка, напрасно!..

Весела, что ни есть, поставит все вверх дном,  
А Скромина блестит в смирении одном,  
Прекраса не связна, Приятна, та курноса.  
Разумина скучна, Завида, та раскоса...

Это как раз тот тип злословия, о котором говорит Софья Чацкому:

Вот вас бы с тетушкой свести,  
Чтоб всех знакомых перечесть.

Плодотворность этого приема заключалась не только в том, что использование его добавляло живости и непринужденности поведению персонажей, но и в том, что здесь открывалась возможность естественного включения в образную систему произведения внесценических персонажей, которые постепенно приобретали все больший вес в комедийных композициях. Если у Хвостова бегло намеченный круг внесценических персонажей узок и функция их еще очень бедна, то в «Горе от ума» — это уже «вереница образов, воссоздаваемых в бесе-

<sup>45</sup> Сцена, подобная сравниваемым эпизодам, встречается также в комедии Клушина «Смех и горе» (1793) — диалог Приятны и Старовека с рефреном в партии последнего «Да я молчу» (см. об этом: Фомин А. А. Старое в новом. (Отголоски комедии XVIII века в комедиях нашего времени). — «Русская мысль», 1893, кн. II, с. 26). Ср. также диалог Дорины и Оргона в мольеровском «Тартюфе» (акт I, явл. 5) с двумя рефренами в партии Оргона: «А как Тартюф?» и «Бедняга!» (см.: Мольер. Полное собрание сочинений в четырех томах, т. 2. М., 1966, с. 122—124).



дах и монологах; без них, — пишет Н. К. Пиксанов, — не закончена была бы картина грибоевской Москвы, не полон был бы идейный состав пьесы... Мастерским приемом реплик и беглых упоминаний драматург вычерчивает один за другим эти мимолетные типы и насыщает ими наше сознание»<sup>46</sup>. Эта своеобразная техника драматургического письма, едва наметившись в ранних опытах стихотворной комедии, постоянно совершенствовалась и уже у непосредственных предшественников-современников Грибоедова Шаховского и Катенина представлена в довольно развитом виде.

Черты традиционного светского злословия ощущаются даже в первых монологах Чацкого, что, между прочим, демонстрирует известное воздействие на героя форм общения, сложившихся в той среде, которая его взрастила и которой он противопоставлен по своим социально-нравственным и политическим взглядам. Правда, воздействие это заметно лишь до тех пор, пока колкости Чацкого носят относительно невинный характер, касаются явлений бытовых по преимуществу. Когда же речь заходит о вопросах принципиальных, когда фамусовский мир вызывает на себя «всю желчь и всю досаду», накопившиеся в душе героя, Чацкий становится политическим оратором, в его монологи входит одическая интонация. Но и тогда не забываются его колкости, умение и привычка подмечать недостатки и смешные особенности окружающих людей.

\* \* \*

Разрабатывая тему «Грибоедовское у Некрасова», А. Л. Гришунин устанавливает, что «прямых перекличек между Грибоедовым и Некрасовым находится немного». Но даже это небольшое позволяет чуткому исследователю точно определить «важные точки соприкосновения двух писателей и сказать, что «Горе от ума» Грибоедова постоянно присутствует в творческом сознании Некрасова, но по большей части — подспудно, так как оно органически усвоено Некрасовым».

«По-видимому, — делает вывод ученый, — здесь проявляется закон преемственности в литературном развитии: все лучшее развивается посредством органического усвоения предшествующего опыта, и бывают такие поэты, традицию ко-

---

<sup>46</sup> Пиксанов Н. К. Комедия А. С. Грибоедова. «Горе от ума». — В кн.: Грибоедов А. С. «Горе от ума». М., 1969, с. 263.

торых последующим поэтам невозможно обойти. Их художественные открытия настолько значительны, что остаются в сознании (и в подсознании) последующих писателей, порождая реминисценции, природа которых еще очень мало исследована»<sup>47</sup>.

Подобная ситуация, на наш взгляд, выявляется и при сопоставлении комедии Грибоедова с творчеством предшественников, что еще раз подтверждает общность основных законов развития литературы на всех этапах ее истории. Правда, рассмотренные нами произведения комедиографов XVIII века по своему художественному уровню не идут ни в какое сравнение с «Горем от ума», представленные в них «художественные открытия» отнюдь не столь значительны, как в творчестве поэтов, о которых говорится в работе А. Л. Гришунина. Являясь «второстепенными писателями», Фонвизин (как автор «Кориона»), Херасков, Николев, Хвостов и их последователи вносят свою скромную, но тем не менее заметную лепту в коллективный опыт, который формирует национальную комедийно-поэтическую традицию, способную питать последующую литературу. Эта традиция, несомненно, впитывалась Грибоедовым и многое определила в содержании и форме его новаторской комедии.

---

<sup>47</sup> Гришунин А. Л. Грибоедовское у Некрасова. — В кн.: Современные проблемы литературоведения и языкознания. М., 1974, с. 289.

### О некоторых особенностях комедии Грибоедова в свете национальной традиции жанра

Рассмотренные нами ранние образцы русской стихотворной комедии составили этап первоначального накопления художественного опыта в новом для отечественной драматургии жанре. Выстроенные в хронологической последовательности, немногочисленные сочинения эти демонстрируют объективный (независимый от индивидуальной одаренности того или иного автора) процесс обогащения, совершенствования жанра. Сошлемся на авторитетное суждение П. Н. Беркова: «...После «Безбожника» и «Ненавистника» Хераскова и «Кориона» Фонвизина «Самолюбивый стихотворец» Николаев был новым звеном в истории русской стихотворной комедии. Пьеса Николаева отличалась от своих предшественниц, в особенности от комедий Хераскова, более живым диалогом, более сложной интригой, более гладким стихом. В этом смысле «Самолюбивый стихотворец» представляет заметный этап в подготовке стиха «Горе от ума»<sup>1</sup>.

Значение раннего этапа становления русской стихотворной комедии заключается в том, что переселенный из Франции жанр получил постоянную прописку на почве русского театрально-поэтического искусства, приобрел отчетливо выраженные национальные черты. Многие из намеченных здесь тем и мотивов, образных решений, драматических приемов прочно вошли в художественную традицию, питавшую впоследствии творческую фантазию Грибоедова.

Дальнейшее и, на наш взгляд, еще более интересное развитие стихотворная комедия получает в 80—90-е годы, когда появляются значительные и весьма разнообразные по тематиче-

---

<sup>1</sup> Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977, с. 168.

скому составу, интонации, идейной направленности и композиционным принципам произведения, такие как «Хвостун», «Чудаки» Княжнина и «Ябеда» Капниста, «Преступник от игры» Ефимьева и «Смех и горе» Клушина... Этот, условно говоря, «зрелый» период истории стихотворной комедии XVIII века отличается немалой сложностью и требует специального изучения. В настоящей главе мы коснемся лишь отдельных эпизодов, наиболее показательных, с нашей точки зрения, для характеристики связей «Горя от ума» с национальной комедийно-поэтической традицией.

## 1.

На рубеже двух веков, когда завершается и становится очевидным разрушение жанровой системы классицизма и активно заявляют о себе новые тенденции литературного развития, обсуждение вопроса о том, какова должна быть «правильная» театральная пьеса, в частности комедия, приобретает особую остроту. В литературных спорах отражаются различные творческие решения этой проблемы. Стихами или прозой должны сочиняться произведения для театра, каково соотношение сатирического острословия и сценического действия в комедии, насколько допустимо прямое выражение авторских мнений и оценок в тексте драматического произведения — эти и подобные им вопросы оказываются в центре бесед литераторов и знатоков театра.

С. П. Жихарев записывает в «Дневнике чиновника» (апрель 1807 г.): «Намедни Дмитревский очень ясно истолковал причину этой несчастной страсти к сочинению драм (термином «драма» здесь уже обозначен особый жанр, отличный от традиционных комедии и трагедии. — Ю. Б.) и других театральных пьес прозою: «Естественно, мы всегда хотим успеха, — сказал он, — который бы не стоил нам больших усилий; а драму написать легче, чем трагедию и комедию, и сочинение в прозе не требует столько труда и таланта, сколько сочинение в стихах». По словам его, Вольтер был большой враг драматических пьес в прозе и говорил, что они изобретены «бездарною леностью»<sup>2</sup>. Можно было бы предположить, что мнение И. А. Дмитревского, крупнейшего русского актера и театрального деятеля XVIII века, воспитанного на идеях клас-

<sup>2</sup> Жихарев С. П. Записки современника, М.—Л., 1955, с. 477.

сизмизма, отражает устаревшие эстетические взгляды. И такое предположение окажется неверным уже хотя бы потому, что мысль о художественной неполноценности прозаической пьесы не чужда и некоторым из молодых собеседников стареющего мастера. Что еще важнее, о том же эстетическом «предрассудке» и длительной устойчивости его свидетельствует драматургическая практика первой четверти нового века.

После небольшого перерыва (1800-е годы) стихотворная комедия вновь завоевывает театральные подмостки, и не случайно именно с пьесами в стихах Шаховского, Хмельницкого, Катенина, Грибоедова связаны наиболее яркие успехи русской комедиографии 1810—1820-х годов вплоть до «Горя от ума». Опережающая позиция поэтического слова по отношению к прозе в литературе этого времени очевидна. Богатая поэтическая традиция, к которой естественно примыкает и стихотворная комедия, обуславливает более высокий уровень художественной обработки и содержательной емкости стиховой речи по сравнению с прозой, не имевшей столь развитой традиции. Лишь с появлением гениальных пьес Гоголя происходит решительная перемена соотношения сил в пользу комедии в прозе, что связано с общим процессом интенсивного развития прозаических жанров в литературе 30-х годов.

Возвращаясь к записанной Жихаревым беседе, отметим весьма характерную особенность восприятия театральной пьесы в начале XIX века прежде всего со стороны ее поэтических красот: «Кто-то заметил очень остроумно, что правильная драматическая пьеса, трагедия или комедия, должна быть подобна золотой монете, то есть иметь надлежащий вес, ценность и звон. Вес ее — мысли, ценность — изящная чистота слога, звон — гармония стихов»<sup>3</sup>. Как видим, о собственно драматургических достоинствах пьесы в этом метафорическом определении нет и речи. Несомненно, этот односторонний взгляд на сущность пьесы не был общепринятым, но все же он верно передает одну из отличительных черт эстетического сознания того времени.

Ряд важных вопросов комедиальной поэтики затронут в донесенном до нас тем же мемуаристом обсуждении комедии Крылова «Урок дочкам»: «Лабзин заметил, что, кроме нравственной цели, которую Крылов успел развить с таким искусством в своей комедии, в ней, как в пьесах Мольера, есть вели-

---

<sup>3</sup> Там же.

чайшее достоинство совершенного отсутствия самого автора (разрядка мемуариста. — Ю. Б.) и что он умел избежать этого нестерпимого притязания наших комиков на острословье, которым они желают выказаться сами, тогда как надобно выказывать характеры своих персонажей. «Жаль одного, — сказал он, — что комедия «Урок дочкам» не написана стихами, тогда была бы она еще совершеннее».

«А почему ж бы она была совершеннее? — возразил прозаик И. С. Захаров, — ничего не бывало: эта комедия, хотя она и в одном действии, имеет все достоинства des pièces de caractère и легко обойдется без стихов, которыми нужно только скрашивать les pièces de circonstance, по ничтожности их содержания и характеров действующих лиц».

«А потому, — подхватил Карабанов, — что острое слово в стихах скорее врезывается в память и поступки людей разительнее представляются в стихах, нежели в прозе».

«Избави нас бог, — сказал Шишков, — от острословия в комедиях, которое годится только для эпиграмм. Надобно, чтоб комедия возбуждала смех положением действующих лиц, а не островами...»<sup>4</sup>.

Как видим, русская стихотворная комедия, к началу XIX века практически доказавшая свою жизнеспособность, обрела не только страстных поклонников и пропагандистов, но и убежденных противников, отказывавшихся принимать этот «пограничный» жанр, в котором требования сценического искусства пересекались и вступали во взаимодействие с законами свободного поэтического творчества. Мы позволили себе пространный выписку, потому что приведенные суждения вносят существенный штрих в характеристику переходной литературной эпохи, когда и комедия оказалась перед выбором дальнейшего пути. В атмосфере подобных дискуссий складывались литературные вкусы и пристрастия молодого Грибоедова, которому, несомненно, пришлось решить для себя многие из обсуждавшихся тогда вопросов, совершая впоследствии творческий выбор. Драматургу необходимо было и удалось найти собственное оригинальное решение проблемы жанра, отчетливо обозначившейся уже в литературном сознании его старших современников.

---

<sup>4</sup> Там же, с. 506.

Принципиальная новизна трактовки Грибоедовым комедийного сюжета, отказ от традиционного счастливого финала, включение в образный строй комедии драматических и трагических интонаций, лирическая наполненность текста обусловили невозможность однозначно четкого определения жанрового состава произведения. Не случайно к «Горю от ума» прилагались и прилагаются самые разнообразные теоретико-литературные понятия, обозначающие жанровые и родовые признаки: комедия, сатира, драма, трагедия, трагикомедия<sup>5</sup>.

В «Горе от ума» обнаруживаются лирические и даже эпические тенденции. Утверждается, например, что своеобразие «Горя от ума» — «в совмещении в рамках пьесы различных жанров, совмещение в одном жанре нескольких жанровых обликов, превращения одних жанров в другие, — таков основной закон комедии «свободной и свободной», закон, по которому «должно судить драматического писателя» Грибоедова». И далее: «Быстрая и резкая смена жанровых явлений, ведущая к их редукции, вплоть до призрачности и полного исчезновения, — «умирания» — совмещение разнородных жанровых обликов и различное их функционирование в структуре грибоедовской пьесы, — так можно сформулировать основной закон построения комедии «Горе от ума», этой «сценической поэмы»; как ее называл сам автор»<sup>6</sup>.

Как видим, жанровое «ядро» пьесы Грибоедова обладает свойством неуловимости, а в некоторых истолкованиях приобретает «призрачные» очертания. И все же, следуя традиции, более полутора веков называют «Горе от ума» комедией даже те из критиков и ученых, которые не признают принадлежности грибоедовской пьесы к комедийному жанру. Наверно, это и есть комедия, только комедия особая.

Для выявления драматургического своеобразия «Горя от ума» принципиально важно точное определение того фона, по отношению к которому должно рассматриваться произведение. В. Асмус, например, убедительно доказывает эстетическое новаторство Грибоедова и наиболее проницательных из ис-

---

<sup>5</sup> См. об этом: Ревякин А. Жанровые особенности «Горя от ума». — «Русская литература», 1961, № 1, с. 114—127.

<sup>6</sup> Кичикова Б. А. О некоторых аспектах проблем жанрового своеобразия комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». — В кн.: Филология. Сб. студенческих и аспирантских научных работ. Вып. 3. М., 1974, с. 47, 53.

толкователей его комедийного шедевра на фоне теоретических построений немецкой умозрительной эстетики. Исследователь приходит к верному выводу о том, что решение вопроса о степени соответствия «Горя от ума» требованиям комедийного жанра, «найденное нашей критикой, во-первых, характерно, можно прямо сказать, национальным своеобразием; во-вторых, оно разрушило созданную немецкой умозрительной эстетикой ложную и вредную теорию о якобы непреложных границах, отделяющих в искусстве различные жанры»<sup>7</sup>. Это положение имеет несомненную ценность, но, как нам кажется, необходимо рассматривать новаторство Грибоедова не только по отношению к предшествовавшим и современным ему эстетическим теориям, но и по отношению к драматургической практике, в частности к национальной традиции стихотворной комедии. Ведь именно многочисленные комедии в стихах, созданные предшественниками и современниками Грибоедова, составляли живой фон и реальную «питательную среду» для возникновения и оформления гениального замысла «Горя от ума».

Грибоедов, несомненно, осознавал некоторое противоречие между характером волновавшей его художественной идеи и формой реального ее воплощения («Первое начертание этой сценической поэмы, как оно явилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его...»). Тем не менее писатель оформлял свой «высшего значения» замысел в соответствии с традицией русской стихотворной комедии, давшей ему, по-видимому, строительный материал, годный для решения той новаторской художественной задачи, которую он поставил перед собой.

## 2.

У самых своих истоков русская стихотворная комедия тяготела к «высокой», серьезной проблематике. Это определялось, с одной стороны, отчетливо проявившейся в западной, а затем и в русской драматургии тенденцией к осложнению комедийной структуры «серьезными» элементами (предвестье будущей драмы, пока еще воспринимаемое как особого типа комедия, например, «слезная» и т. п.), а с другой—двойствен-

---

<sup>7</sup> Асмус В. «Горе от ума» как эстетическая проблема. — «Литературное наследство», т. 47—48. М., 1946, с. 190 (разрядка автора).



ностью положения стихотворной комедии в жанровой системе классицизма. Являясь по происхождению низким жанром, комедия через стихотворный строй речи прикасалась к стилю трагедии, а через стиль и к другим, более высоким уровням трагедийной структуры. Именно на эту сторону ранних образцов русской стихотворной комедии мы обращали особое внимание, упоминая «героическую комедию» Хераскова «Безбожник» и анализируя фонвизинского «Кориона». Сгущенность сатирических красок, мрачный колорит, выводящий льесу из круга комических тем и ситуаций, отличает комедию В. Капниста «Ябеда». Менее известен другой пример сочетания в границах одного произведения эстетически разнокачественных элементов — комедия Д. Ефимьева «Преступник от игры, или Братом проданная сестра» (1788).

Борьба страсти и долга, порока и разума составляет основу нравственной проблематики сочинения Ефимьева. Суть драмы раскрывается в монологе ее главного героя Безрассудова:

На все закрыв глаза, к гибели бегу.  
Против своих страстей восстать я не могу,  
Когда им волю дал. Хоть нет того вреднее,  
Но мой рассудок слаб, они его сильнее.  
Повелевать собой не можем никогда:  
Порабощают нас пороки без труда<sup>8</sup>.

Воссоздавая историю падения человека под влиянием высвободившихся из-под власти рассудка страстей, комедия утрачивает черты легкости и веселости. Складывается серьезная драматическая ситуация: промотавшийся и запутавшийся в долгах картежник решается продать сестру, выдав ее за крепостную. Вольно или невольно автор касается трагичнейшей темы эпохи — бесчеловечности рабства, безнравственной сущности такого мироустройства, при котором человек волен владеть судьбами других людей. Найденный писателем драматургический ход с поразительной силой наглядности вскрывает весь ужас противостественного превращения человека в вещь, которую можно продать. Объективно в этой ситуации содержится и указание на социальный источник формирования порочного сознания. — развращающее влияние крепостничества на души дворян, хотя такое толкование, возможно,

---

<sup>8</sup> Здесь и далее текст комедии цитируется по изданию: Ефимьев Дмитрий. Преступник от игры, или Братом проданная сестра. Орёл, 1821.

и не предполагалось автором, сосредоточившимся на анализе разрушающего воздействия врожденных «страстей» на человека.

Когда становится явным преступный обман Безрассудова, в комедию органично входит высокий трагический стиль, подчиняя себе не только реплики благородных персонажей дворянского звания, но и реплики служанки Марины, которой по традиции не следовало бы выходить за рамки комической стихии:

Честон.

Сестра!.. о брат преступный!

Неистовый злодей!

(впадает в великое размышление).

Марина.

Тиран богоотступный!

Мучитель бедственный невинных души!

Прелеста.

Неумолимый рок! конец мой доверши.

Чего не достает? чего ты ожидаешь?

Или ты моего терзания алкаешь?

Ничто уж более сего не поразит.

Трагический стиль выступает в комедии Ефимьева не только в своей прямой функции выражения возвышенных чувств и размышлений героев, но и как предмет пародии. Слуга Семен пытается изъяснить высоким слогом свою любовь к Марине, которая тут же замечает литературное происхождение напыщенного красноречия своего поклонника:

Семен.

Почто я весь не камень?

О ты! которая зажгла сердечный пламень,

Которую мой дух смертельно полюбил...

Марина.

Вот на, трагедия пошла!

Своеобразная стилистическая игра в сочинении Ефимьева, как и в ряде других комедий XVIII века, заключается в комическом столкновении элементов разных стилей. Это нередко выражается в контрастном параллелизме реплик благородных персонажей и комически вторящих им слуг. В результате диалог из сферы высоких слов и понятий переключается в бытовую, житейски сниженный план:

Прелеста.

Ах! если б на прямой его наставил пути!

(уходит).

М а р и н а.

Ах! если б он его побил бы как-нибудь!

(идет за нею).

Подобным образом строятся «параллельные» тирады Пламена и слуги его Андрея в комедии Клушина «Смех и горе». Заподозрив свою возлюбленную в измене, Пламен восклицает:

Но чтоб изобличить неверность, все припомню!  
Напомню, как мне в любви она клялась,  
Когда с рукою мне и сердцем отдалась;  
Когда она всему меня предпочитала,  
И только счастье во мне одном считала.

Андрей подхватывает реплику господина и продолжает, мысленно обращаясь уже к своей возлюбленной Марине:

Скажу, как прежде я мошенницу любил;  
Как воду для нее на кухню я носил;  
Раскладывал очаг, перемывал посуду;  
Как много издержал кремней, огнива, труда;  
Как бегал к лекарю с больною головою;  
Как выдержал diet прошедшею зимой;  
А этому всему она, сударь, виною<sup>9</sup>.

Иронический переход от нравственно-психологических абстракций к конкретности бытовых деталей воспроизводит контраст двух типов любовных отношений, соответствующих социальному положению и характеру культуры каждого из персонажей. Контрастный параллелизм реплик служил богатым источником стилистического комизма и широко применялся драматургами XVIII века.

Разнородные жанрово-стилистические сферы, активно взаимодействуя в структуре стихотворной комедии, создавали причудливое освещение разворачивавшихся в пьесе событий. Вторжение стихии комического не исключалось даже в самых патетических местах, и потому комедия оставалась комедией, сохраняла свою жанровую определенность. В финале «Преступника от игры», например, восхищаясь мудрой снисходительностью Честона и радуясь полученному прощению, Безрассудов, пытавшийся до того заколоться (трагический жест!), восклицает:

Друг мой! пример людей!

---

<sup>9</sup> Текст комедии «Смех и горе» цитируется по изданию: Российский феатр, или Полное собрание всех российских феатральных сочинений, ч. XL. Спб., 1793.

Но тут же патетическая интонация нейтрализуется житейски приземленным, практическим вопросом Семена, заключающим в себе острый сатирический смысл:

Семен (тихо Марине).  
Что взял он за нее (за сестру. — Ю. Б.)?  
М а р и н а.  
Взял тысячу рублей.  
Семен.  
Цена мала: иной охотник петербургский  
За жеребца в сажень породы мекленбургской  
Пять тысяч дать готов.

Однако есть случаи, когда предмет изображения не допускает, по мнению автора, комической трактовки. Чрезвычайно интересен в этом отношении разговор Честона со слугой, посланным в погоню за сбежавшим «преступником». Слуга пытается в смешном виде представить подробности преследования, но Честон резко останавливает его:

Честон.  
Где ты его нагнал?  
С л у г а.  
На станции в трактире,  
Сидит разиня рот.  
Честон.  
Не место тут сатире...

Устами персонажа автор декларирует свое отношение к описываемым событиям, которые приняли слишком серьезный оборот. Преступление Безрассудова отнюдь не смешно, и потому смех как средство осуждения и разоблачения порочного персонажа на время отодвигается в сторону, уступает место патетике.

В целом пьеса Ефимьева — комедия, существенно осложненная элементами иного эстетического качества: драматическими и даже трагическими. Основная сюжетная ситуация («братом проданная сестра»), составляющая драматургический центр произведения, начисто лишена комического содержания. Комедийная трактовка сюжета оказывается возможной потому, что лежащий в основе пьесы конфликт имеет по преимуществу нравственно-психологический характер и сравнительно легко разрешим: достаточно воспитательного воздействия со стороны честных и благородных людей, чтобы пробудить чувство нравственного долга в заблудшем, укрепить в нем власть рассудка над разыгравшимися страстями — и все встанет на свои места. Но автор не исключает и возмож-

ности иного, отнюдь не благополучного исхода. Поэтому, вероятно, комедия и трагедия так близко подходят друг к другу в этой интересной пьесе.

Как видим, стихотворная комедия XVIII века (в какой-то мере это относится и к комедии прозаической) не отличалась жанровой чистотой, замкнутостью. Наоборот, она жадно впитывала в себя элементы других жанров, и не только родственные ей драматургические формы, но и малые формы сатирической и лирической поэзии.

Грибоедов развивает и доводит до логического конца намеченные предшественниками тенденции. Если до «Горя от ума» разнокачественные жанрово-стилистические стихии сосуществовали в границах одного произведения, в большой мере сохраняя свою самостоятельность (отсюда возможность их контрастного сопоставления), то в комедии Грибоедова они органично сливаются, взаимопереходят, подчиняются единой художественной концепции, соответствующей уже новым законам нарождающегося реалистического искусства. Своеобразие этой концепции определяется прежде всего новизной открытого Грибоедовым конфликта, захватывающего не только социально-нравственную и психологическую сферу, но и социально-политические основы современного драматургу общества. Разрешимость конфликта теперь не зависит от доброй воли положительного героя, более того, в существующих реально и воплотившихся в комедии исторических условиях конфликт этот неразрешим. Отсюда естественно возникает трагическая интонация и открытый финал комедии.

Обнаруженный в исторической действительности и гениально разработанный в «Горе от ума» конфликт позволяет говорить о высокой степени зрелости философского и политического сознания драматурга. В пьесе Грибоедова драматический конфликт из традиционного противопоставления частного отклонения от нормы самой норме (исповедуемому автором идеалу) превращается в идеологическое столкновение разнородных систем взглядов, оценок, общественного и личного поведения.

### 3.

Воплощая в драматургическом произведении качественно новый конфликт, Грибоедов неизбежно должен был пересмотреть и переосмыслить традиционные принципы комедийного жанра. Вместе с тем в «Горе от ума» многое оказалось тесно

связанным с тем художественным опытом, который был накоплен предшественниками Грибоедова. Процесс отталкивания от традиции был одновременно и процессом ее усвоения. В этом отношении показательно то, как осуществляет драматург организацию комедийного целого.

По мнению В. Асмуса, «Горе от ума» с точки зрения умозрительной эстетики жанров было произведением сложным, смешанным. Это был сплав или сочетание жанровых признаков комедии, построенной по обычаям и эстетическим правилам классицизма, с жанровыми признаками сатиры, а также реалистической картины нравов»<sup>10</sup>. Исследователь прав, определяя это свойство «Горя от ума» как отступление «от тех правил развития сценического действия, которые немецкой умозрительной эстетикой считались непреложными и которые сводились к непрерывному движению комедийной интриги». Суждение же о том, что здесь Грибоедов отступает «от драматургической схемы классической (классицистической? — Ю. Б.) комедии»<sup>11</sup>, не подтверждается практикой русских драматургов — предшественников Грибоедова. «Соединение жанровых черт комедии любви с жанровыми чертами общественной сатиры»<sup>12</sup> как раз составляло важную приметку русской сатирической комедии в стихах. Это мы пытались показать в предыдущей главе, анализируя сочинения комедиографов XVIII века. Теперь попробуем высказать несколько более общих замечаний на этот счет.

Сюжетно-композиционные принципы «Горя от ума» сложно соотносятся с традиционными приемами построения комедийного действия. Белинский говорил, что «комедия Грибоедова отвергла искусственную любовь, резонеров, разлучников и весь пошлый, истертый механизм старинной драмы»<sup>13</sup>. Однако нужно помнить и о том, что традиционные законы сюжетного развития были отправной точкой поисков драматурга-новатора, той почвой, на которой выросла сложная композиционная структура «Горя от ума».

Не случайно Белинский находил в грибоедовском шедевре те же недостатки организации целого, что и в комедиях XVIII века. Восхищаясь «типами, созданными рукою истинного ху-

---

<sup>10</sup> Асмус В. «Горе от ума» как эстетическая проблема, с. 193.

<sup>11</sup> Там же, с. 194.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений, т. III. М., 1953, с. 472.

дожника», «гениальной живописью, поражающей верностью, истиною и творческою объективностью», критик замечал: «...но все это как-то не связано с целым комедией, выставляется само собою, особо и отдельно» (1839)<sup>14</sup>. «Горе от ума» определяется как «наполовину художественная, наполовину сатирическая комедия» (1846)<sup>15</sup>. Почти так же определяется и фонвизинский «Недоросль»: «...плод усилия сатиры стать комедию» (1843)<sup>16</sup>.

В ранней стихотворной комедии обличительного направления сатирические сцены, зарисовки, ситуации, как правило, не были органично связаны с разворачиванием комедийной интриги. В основе этого явления, вероятно, лежат глубокие закономерности эстетического порядка, достаточно обнаженно проявляющиеся в период незрелости искусства. Правильно замечено: «...пафос и форма комедии во многом противоположны сатире. В первой — в основе и содержания и формы лежит разрешимость конфликта, легкая преодолимость относимого к прошлому противоречия. В сатире конфликт преодолить лишь в исторической перспективе»<sup>17</sup>. В конкретном проявлении это выглядело как разрыв между задачами сатирическими и собственно драматургическими. Сюжет складывался из двух потоков, двигавшихся параллельно, не сливаясь. Способ скрепления прост: героиня любит добродетельного героя, и направление их борьбы за личное счастье совпадает с направлением борьбы за утверждение идеала, носителями которого герои являются.

Такова общая схема. Однако среди конкретных комедийных опытов можно выделить две композиционные разновидности.

В первой главную конструктивную роль играла последовательность сцен сатирического содержания, складывавшихся в особую сюжетную линию (своеобразные вариации на заданную тему), к которой механически присоединялась любовная интрига, бледная и слабо развитая, причем, изъяв ее (допустим возможность подобного эксперимента), мы не нарушили

<sup>14</sup> Там же, с. 478.

<sup>15</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений, т. IX. М., 1955, с. 452.

<sup>16</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений, т. VII. М., 1955, с. 119.

<sup>17</sup> Кургинян М. С. Драма. — В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964, с. 286.

бы целостности оставшейся части. Очевидно, здесь любовная интрига появлялась не в результате внутренней необходимости, обусловленной замыслом, а исключительно в силу традиции. Такова «Ябеда» Капниста, ярчайший образец обличительного искусства XVIII века — своего рода «сатира, расплывшаяся на лица».

Во второй — любовно-бытовая интрига служила основой сценического действия. С течением ее стремились сочетаться сатирические сцены, и в этом случае любовная линия сюжета получала более подробное и интересное развитие. Такова комедия Судовщикова «Неслыханное диво, или Честный секретарь». Сочинения Капниста и Судовщикова написаны в 1790-е годы и близки по теме: обличение судейского произвола и лихоимства. Тем более заметны различия в их структуре.

Если иметь в виду дальнейший путь развития русской комедии, то можно предположить, что генетически «Ревизор» родственен «Ябеде». Как результат эволюции — отказ Гоголя от традиционной любовной фабулы («как ничтожны эти театральные любовники с их картонной любовью»<sup>18</sup>). Писатель словно бы остается в пределах широко трактуемой «профессиональной» (чиновничьей) сферы, составляющей тему для сатирических вариаций, но последовательность сцен строго подчиняется принципу драматургического единства, непрерывности движения интриги, образуя особый тип комедийного сюжета. «Гениальное комедийное мастерство Гоголя, — пишет Е. И. Покусаев, — проявилось в том, что он остановился на *характерных* для его эпохи анекдотах, выхваченных из текущего обихода жизни крепостнического общества и всецело обусловленных его социальными «движущими пружинами»..., в его комедиях анекдотическая фабула как бы сливается с типическими обстоятельствами жизни, быта и нравов помещиков или купцов. В таком соседстве с невыдуманным, вполне реальным окружением самый анекдот обростал живой плотью, неожиданно приобретал форму «живого примера», незаметно погружался в «сор и дряг» обыкновенной жизни героев и становился естественным ее проявлением»<sup>19</sup>. Происходит преодоление противоречия между задачами сатиры и коме-

---

<sup>18</sup> Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений, т. VIII. М.—Л., 1952, с. 50.

<sup>19</sup> Покусаев Е. И. Гоголь об «истинно-общественной» комедии. — «Русская литература», 1959, № 2, с. 39 (курсив автора).



дии, поскольку в самой фабуле, в каждом мгновении сценического действия заложен сатирический заряд.

«Горе от ума» восходит к иному типу комедийной композиции. Ориентируясь в конечном итоге на выражение главной мысли произведения о непримиримости нового мировоззрения со старой системой жизненного поведения, Грибоедов основывает всю конструкцию на любовно-бытовой интриге. Два сюжетных потока органично связываются прежде всего характером Чацкого. «Всякий шаг Чацкого, — отмечал И. А. Гончаров, — почти всякое слово в пьесе тесно связаны с игрой чувства его к Софье, раздраженного какою-то ложью в ее поступках, которую он и бьется разгадать до самого конца. Весь ум его и все силы уходят на эту борьбу: она и послужила мотивом, поводом к раздражениям, к тому «мильону терзаний», под влиянием которых он только и мог сыграть указанную ему роль, роль гораздо большего, высшего значения, нежели неудачная любовь, словом, роль, для которой и родилась вся комедия»<sup>20</sup>.

Любовная интрига приобретает у Грибоедова небывалую внутреннюю значительность и серьезность, обусловленные глубиной психологического анализа, присущей героям правдой чувств. Кроме того, если любовная фабула ранней комедии была сама по себе, как правило, нейтральна в отношении к идее произведения, то фабула «Горя от ума» насыщается идейным содержанием. Главная участница ее «Софья, — по верному замечанию Ю. Н. Тынянова, — характеризуется именно как представительница общества»<sup>21</sup>. Социально обусловлены взаимоотношения и поведение Чацкого, Молчалина, Фамусова в интимной сфере.

Оба сюжетных потока превращаются в один в момент возникновения и распространения выдумки о сумасшествии Чацкого. В этом одинаково активно участвуют и главные и многочисленные эпизодические лица комедии. «...Сила и новизна «Горя от ума» была, — по Тынянову, — именно в том, что самый сюжет был громадного жизненного, общественного, исторического значения»<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Гончаров И. А. Собрание сочинений в восьми томах, т. VIII. М., 1955. с. 15.

<sup>21</sup> Тынянов Ю. Н. Сюжет «Горя от ума». — В кн.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с. 349.

<sup>22</sup> Там же, с. 351.

В любовной драме Чацкого переосмыслены основные моменты традиционной для русской сатирической комедии любовной интриги. Переосмысление идет в системе противопоставления «натуры» — «мечтаниям», наметившейся в сознании Грибоедова еще в ранний период художественной деятельности. В 1816 г. он писал: «...Ныне в какую книжку не заглянешь, что не прочтешь... везде одни мечтания, а натуры ни на волос...»<sup>23</sup>.

Новое качество сюжетных положений «Горя от ума» заметно уже при рассмотрении исходной ситуации. Суждение В. Н. Орлова о том, что «строение комедии основано на традиционной ситуации неразделенной любви»<sup>24</sup>, представляется спорным. В традиционных комедийных сюжетах от неразделенной любви страдает осмеиваемый персонаж. Героиня обязательно влюблена в добродетельного (с точки зрения автора) героя, и развитие интриги заключается в преодолении препятствий на пути влюбленных к счастью. У Грибоедова традиционная ситуация перевернута.

Завязка «Горя от ума» своеобразно соотносится с исходным моментом комедии Судовщикова «Неслыханное диво, или Честный секретарь»<sup>25</sup>. Действие происходит в доме судейского чиновника Кривосудова (по рисунку роли он во многом похож на Фамусова). Дочь Кривосудова влюблена в секретаря своего отца Правдина, само собой разумеется, честного, неподкупного, благородного. Она любима. Но отец хочет выдать Милену за поручика полицейской службы Крючкостроя, вполне охарактеризованного своим званием и именем.

Внешне ситуации обеих комедий схожи, и в той и в другой сохранен мотив препятствия на пути соединения влюбленных. Однако в смысле идейно-нравственного содержания эти ситуации противоположны. Софья любит (или хочет любить) Молчалина, противостоящего положительному герою, и при этом сама обманута. Очевидна и структурная противоположность сопоставленных ситуаций. Грибоедов отступает от одного из самых существенных принципов действия комедийного механизма, и уже это разрушение жанровой схемы было ша-

---

<sup>23</sup> Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений, т. III. Пг., 1917, с. 18.

<sup>24</sup> Орлов Вл. Художественная проблематика Грибоедова. — «Литературное наследство», т. 47—48. М., 1946, с. 37.

<sup>25</sup> Текст комедии Судовщикова см. в кн.: Стихотворная комедия конца XVIII — начала XIX в. М.—Л., 1964.

гом от условности, иллюзорности мира комедии к истине жизни.

Самый «нетрадиционный» участник драмы — Молчалин. Он антипод Чацкого, на стороне которого нравственное и интеллектуальное превосходство, явная симпатия автора. Но он не «злодей», не отклонение от общепринятой нормы. Наоборот, Молчалин представлен как наиболее последовательный защитник морали, бытующей в фамусовском мире (то есть среди большинства членов общества). Лишь для обманувшейся (не столько обманутой) Софьи Молчалин «так коварен!», «ужасный человек!». Принимая вид любовника «в угоду дочери такого человека», Молчалин идет по стопам Максима Петровича, возведенного в идеал Фамусовым. Он вполне добродетелен с точки зрения утвердившихся в обществе принципов поведения. «Молчалины блаженствуют на свете!» — говорит Чацкий. И это страшно. Порочным оказывается не дельный человек, а сама общепринятая норма и породившая ее общественная система. Подобной трактовки социально-нравственной проблематики догрибоевская комедия не знала.

Качественно иная по отношению к предшествующим художественная система, обращавшая писателя к правде жизни и отвергавшая всякую идеализацию, даже связанную с благородными целями нравоведения, обусловила своеобразное преломление традиционной темы «господ и слуг» в «Горе от ума». Взаимоотношения господ и слуг с самого начала пьесы получают великолепную характеристику в словах Лизы:

...Ах! от господ подалей;  
У них беды себе на всякий час готовь.  
Минуй нас пуще всех печалей  
И барский гнев, и барская любовь.

Соответствующим образом перестраивается механизм комедийного действия. Для жанра комедии, как известно, традиционны роли умных слуг, помогающих главным героям. Привычные черты субретки сохранены и в образе Лизы, но ей не доверена функция основной пружины, движущей интригу.

Строумная служанка из «Горя от ума» во многом похожа на своих многочисленных предшественниц. Она умеет пересмеять кого угодно, подать дельный совет и достаточно высоко ценит свое мнение:

Вот то-то-с, моего вы глупого сужденья  
Не жалуete никогда:  
Ан вот беда.  
На что вам лучшего пророка?

В противовес сентиментальной мечтательности Софьи Лиза представляет в комедии здравый смысл. Вспомним ее великолепный хохот в ответ на рассказ Софьи о ночных свиданиях с Молчалиным. Лиза высказывает некоторые существенные положения бытовой морали фамусовского мира. Достаточно напомнить пронизательные характеристики Фамусова, Скалозуба или классический ее афоризм:

Грех не беда, молва не хороша.  
Но ей уже напоминают:  
Послушай, вольности ты лишней не бери.

В развитии интриги Лиза, по существу, не выказывает той активности, самостоятельности действий, что всегда определяла роль субреток. Лиза не стремится устроить барышничью судьбу, она лишь выполняет то, что поручает ей Софья. Добросовестность ее определяется не столько симпатией и преданностью госпоже, сколько страхом за свою судьбу, страхом перед Фамусовым да и перед Софьей тоже. Она не откровенна с барышней: скрывает правду о Молчалине. Ее симпатии на стороне Чацкого, но она способствует роману Софьи с Молчалиным. Вмешиваться в господские дела можно лишь до известного (и весьма скоро ошутимого) предела.

Традиционная любовная линия слуг лишь одной фразой намечена в «Горе от ума». Но если для переходившей из комедии в комедию служанки-наперсницы барышнин роман был на первом месте, то для Лизы свое чувство по-настоящему дорого. Нескольких слов хватило Грибоедову, чтобы создать образ простого и трепетного чувства:

А я... одна лишь я любви до смерти трушу.  
А как не полюбить буфетчика Петрушу!

Своеобразие грибоедовского решения темы господ и слуг тонко почувствовал и развил в «Господах Молчалиных» Салтыков-Щедрин. Его Молчалин рассказывает: «Вот хоть бы эта самая Лиза — помните, что у Софьи Павловны во фрейлинах была? — сколько раз она мне говорила: уж так мне эта барышня ненавистна! — кажется, в целом свете постылее ее человека нет!.. Верите ли, говорит, как начну я ее утром обу-

вать — она в постели лежит, а мне ножку протянет — ну, так она мне ненавистна! — так ненавистна!.. И что ж бы вы, сударь, думали! Как объявили, этта, волю — ни она, ни Петр — буфетчик так-таки ни минуты у Чацких (по версии Щедрина, Софья вышла замуж за Чацкого. — Ю. Б.) и не остались!»<sup>26</sup>. Дописав таким образом биографии персонажей Грибоедова, Салтыков облек в живое слово то, что было скрыто в «подтексте» их отношений в «Горе от ума».

Важная особенность сюжетно-композиционной организации «Горя от ума» заключается в естественной непреднамеренности развязки. В традиционных комедийных композициях финальные сцены, как правило, тщательно подготавливались накоплением «случайностей», направлявшихся в нужное русло деятельностью умного слуги. Эта подготовка составляла один из важных элементов комической игры и служила средством организации сценического действия. Ловкий слуга (или иной персонаж, исполняющий те же функции) устраивал так, чтобы все жители комедийного мирка собрались вместе и узнали то, что тщательно от них скрывалось. В комедии «Смех и горе», например, сложный клубок противоречий во взаимоотношениях персонажей распутывается во время маскарада, который нарочно для этой цели и устраивается. Условность сюжетного хода, преднамеренность финальной сцены подчеркнуты в реплике слуги Андрея:

Чтоб все скрутить, быть надо маскараду.

Цепь разоблачений в финале «Горя от ума» происходит иначе. Никто из персонажей специально не занимается «подготовкой» последней сцены. В комедии назревает внутренняя потребность прозрения героя. Но прозрение это происходит внешне случайно, само собой, естественно. «Чацкому не найдут его кучера; он задержан в сенях и поневоле подслушивает толки о своем сумасшествии... Вдруг он слышит голос Софьи»<sup>27</sup>. Именно эта неподготовленность; случайность развязки создает особый эффект.

Естественная непреднамеренность грибоедовского финала противостоит тщательной сценической подготовленности соответствующих эпизодов в большинстве комедий предшествен-

---

<sup>26</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений в двадцати томах, т. 12. М., 1971, с. 60—61.

<sup>27</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений, т. III. М., 1953, с. 479—480 (выделено мной. — Ю. Б.).

ников. «Случайность» у Грибоедова выступает как проявление внутреннего движения основной мысли произведения и является результатом высшего комедийного мастерства. Замечательно, что сценическая «необходимость», подчиненность действия внутриккомедийным законам и принципам жанра в «Горе от ума» — словно бы слепок самой «натуры», закономерностей жизни.

Отвечая на замечание П. А. Катенина о том, что в «Горе от ума» «сцены связаны произвольно», Грибоедов писал: «Так же, как в природе всяких событий, мелких и важных: чем внезапнее, тем более увлекают в любопытство. Пишу для себе подобных, а я, когда в первой сцене угадываю десятую: раззеваюсь и вон бегу из театра»<sup>28</sup>.

В творчестве Грибоедова отчетливо проявляются принципы новой социальной сатиры, чуждой элементов дидактизма, назидательности, открытого морального поучения. Клеймя беспощадным смехом ненавистные ему явления действительности, драматург легко обходится без вмешательства посторонних, внекомедийных сил для разрешения конфликта и наказания виновных, как это нередко случалось в комедиях предшественников. Об искусственном разрешении конфликта писал П. А. Вяземский, характеризуя «Ябеду», «творение Капниста... во многих отношениях достойное уважения»: это «не поэма, а уголовное дело, коего развязка зависит не от соображения поэта, а от подведения указа»<sup>29</sup>. Решающую роль играет «указ» и в «Ненавистнике» Хераскова, и в «Хвастуне» Княжнина, и даже в фонвизинском «Недоросле». То же можно сказать и о пьесах западно-европейского репертуара — достаточно вспомнить комедию Мольера «Тартюф». Ничего подобного мы не найдем в финале «Горя от ума»: ничто не говорит об исправлении порока, идейный конфликт не снимается, порочный, с точки зрения автора, образ жизни продолжает существовать.

Художественная объективность Грибоедова, победа в его творчестве «натуры» над «мечтаниями» определили трактовку положительного героя и финала пьесы. Подчиняясь логике действительности, главный герой, безусловно близкий автору, терпит поражение. Чацкий, в душе которого созревает трагическая боль, быть может, равновеликая нравственному стра-

<sup>28</sup> Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений, т. III, с. 168.

<sup>29</sup> Вяземский П. А. Полное собрание сочинений, т. V. Спб., 1880, с. 116.

данию самого автора, выступает как герой комедии. Финал «Горя от ума» не снимает противоречия между Чацким и фамусовским миром, но выражает высшую степень обострения этого противоречия. Комедия здесь подчиняется законам сатиры («в сатире конфликт преодолим лишь в исторической перспективе»), а сатирическое смыкается с трагическим.

#### 4.

В свете традиции жанра проясняется еще одна особенность воплощения сатирической стихии в «Горе от ума», связанная со специфическим поведением стихового слова в структуре драматического текста. Здесь мы снова возвращаемся к мысли о сочетании и взаимодействии в стихотворной комедии требований сценического искусства и законов свободного поэтического творчества.

Говоря о соединении жанровых черт сатиры и комедии в сочинении Грибоедова, В. Асмус отмечал: «Столкновение Чацкого с миром фамусовской Москвы ввело в драматургическое построение комедии Грибоедова не только ряд сцен, но даже целые акты, как, например, второй акт, в течение которых развитие комедийной интриги любви как бы тормозится и на место развития поступков действующих лиц выдвигается и дейный спор, развертывающийся не столько в сценическом действии, сколько в длинных речах борющихся персонажей — Чацкого и Фамусова»<sup>30</sup>. В подобных обстоятельствах поэтическое слово несет на себе особую нагрузку, становится как бы главным «действующим лицом».

На эту особенность не раз обращалось внимание исследователей. Интересны наблюдения Я. С. Билинкиса: «В монологах и диалогах герои Грибоедова... высказываются обстоятельно и подробно, говорят много. И эта черта пьесы несет в себе уверенность ее автора в том, что человек может быть понят через его слово, что слово на сцене «доходит» до зрителя, действует на него непосредственно и прямо». Слово персонажа «обращено скорее к зрителю, чем к персонажу»<sup>31</sup>. Су-

---

<sup>30</sup> Асмус В. «Горе от ума» как эстетическая проблема, с. 194 (все разрядки принадлежат автору).

<sup>31</sup> Билинкис Я. С. На повороте истории, на повороте литературы (о комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»). — В кн.: Русская классическая литература. Разборы и анализы. М., 1969, с. 7.

щественно и суждение С. А. Фомичева: «Уже в процессе наблюдения за языком комедии возникает ощущение, что жанр, созданный Грибоедовым, — особого рода. Слово в драме несет обычно двойную функцию: действенную и характеристическую... И то и другое мастерски учитывается Грибоедовым, но вместе с тем язык «Горя от ума» приобретает несколько неожиданную в драматическом произведении изобразительную функцию». «Динамический рассказ в комедии сливается с собственно сценическим действием — по крайней мере, резко не отделен от него»<sup>32</sup>.

Исследователи сходятся в утверждении своеобразия функций поэтического слова в комедии Грибоедова, однако природа и генезис самого явления объясняются по-разному. Ал. Кушнер, например, указывает на присутствие в пьесе «подспудной лирической волны, то выходящей на поверхность, то исчезающей из окончатального текста, но продолжающей где-то на глубине свое «подземное» существование». Этим определяется поэтическая самостоятельность отдельных фрагментов пьесы: «...Перечитайте монологи Чацкого: это законченные стихотворения, годные к печати отдельно, как самостоятельные стихи»<sup>33</sup>. С. А. Фомичев, устанавливая генетическую связь литературных произведений начала XIX века с журнальной сатирой, замечает: «В нравоописательных... романах А. Измайлова, Нарезного, Булгарина журнальный принцип их построения обнажен; сюжет в них условен, он лишь обрамляет целый калейдоскоп действующих лиц, их биографий, анекдотов и т. п., которые представляют самостоятельный интерес. В тех же традициях Грибоедов с большой художественной смелостью наполняет комедию сатирическим эпосом. Здесь можно без труда обнаружить эпиграммы, эпитафии, анекдоты и сатирические повести-миниатюры, обычно обладающие и смысловой и ритмической завершенностью...»<sup>34</sup>.

Подходя с разных сторон к характеристике сложного эстетического феномена, исследователи, каждый по-своему, тонко и оригинально раскрывают реальные его свойства, внутрен-

---

<sup>32</sup> Фомичев С. А. Национальное своеобразие «Горя от ума». — «Русская литература», 1969, № 2, с. 51.

<sup>33</sup> Кушнер Александр. «Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре» — «Вопросы литературы», 1972, № 5, с. 143—144.

<sup>34</sup> Фомичев С. А. Национальное своеобразие «Горя от ума», с. 50—51 (выделено мной. — Ю. Б.).



ную противоречивость, богатство связей «Горя от ума» с жанровыми традициями лирики и сатирического эпоса. Все это так, но истоки своеобразного эстетического синтеза, который являет собою «Горе от ума», по нашему убеждению, следует искать прежде всего в самой природе того жанра, к которому обратился Грибоедов. Ведь отмеченные в «Горе от ума» «синтезирующие» тенденции отчетливо проявляются и в произведениях современников Грибоедова (ср., например: А. А. Шаховской. «Урок кокеткам, или Липецкие воды», 1815), заметны и в более ранних образцах русской комедии в стихах.

Стремление стихотворной комедии к взаимодействию с малыми поэтическими формами, проявившееся уже в творчестве родоначальника жанра Мольера, становится закономерностью развития этого жанра и в русской литературе. Слово в стихотворной комедии, как правило, служит не только средством самораскрытия героев, их сценического общения, но и выполняет лирико-публицистическую и сатирико-описательную (изобразительную) функции, приобретая при этом относительную свободу от власти драматургических обстоятельств. Таким образом, в драматическом слове соединяются качества слова лирического и повествовательного. В стилистической структуре стихотворной комедии обнаруживается, условно говоря, «эпиграмматическое» начало, связанное, по-видимому, с более или менее откровенным вмешательством автора (драматурга-поэта) в речевой строй произведения.

Дополним приведенные в предыдущей главе наблюдения на этот счет материалами комедии Ал. Клушина «Смех и горе» (1792). Сочинение это, имевшее шумный успех у современников, весьма показательно для характеристики той особенности стихотворной комедии, которая в данный момент нас занимает.

В «Примечаниях на комедию «Смех и горе» И. А. Крылов писал: «На театре должно нравоучение извлекаться из действия. Пусть говорит философ, сколь недостойно питать в сердце зависть к счастью ближнего; сколь вредна страсть сия в общежитии, сколь пагубна в сильных людях; пусть истощает все риторические украшения, дабы сделать отвратительное изображение сей страсти: я буду восхищен и тронут его красноречием; но драматический автор должен мне показать завидливого, коего ритор сделал описание, — он должен придать ему такое действие и оттенки, которые бы, без помощи его слова (выделено мной. — Ю. Б.) заставили меня не-

навидеть это лицо, а с ним вместе и пагубную страсть, в нем образованную»<sup>35</sup>. Призывая к действенному лаконизму в театральных сочинениях, сам Крылов был мастером именно такой драматургии. В комедии же Клушина слово явно преобладало над действием, и потому, в целом высоко оценивая произведение, горячо одобряя его сатирический пафос, критик очень строг к обнаруженным в пьесе драматургическим несообразностям. Даже восхищаясь развязкою комедии («она нова, наполнена жаром и производит прекрасное действие над зрителем, перед коим открывается тогда, когда он менее всего ее ожидает...»), Крылов замечает: «Самая развязка не иное что есть, как свободная и хорошая игра авторского воображения, она прекрасна, если смотреть и судить ее одное; но излишняя, если взять ее в связь поэмы»<sup>36</sup>.

Отмеченные Крыловым погрешности в драматургическом построении комедии «Смех и горе», по-видимому, проистекали не только (и не столько) от недостатка у автора «осмотрительности в составлении планов» или профессионального мастерства. Главное в том, что Клушин в этой пьесе разрабатывал существенно иной тип драматического произведения, чем тот, который воплощен, скажем, в крыловском «Уроке дочкам». Комедия Клушина — пьеса для исполнения на театре и в то же время произведение сатирической поэзии, в котором слог «почти везде чист; стихи хороши, вольны, сатира наполнена соли и остроты»<sup>37</sup>. Именно вольное острое слово, сатирический стих концентрирует обличительный смысл пьесы, подчиняя себе действенное начало, интересы вероятного, естественного развития интриги. Комедийный сюжет здесь откровенно условен.

Уже в первом явлении «эпиграмматическое» начало выступает как один из важных стилиобразующих элементов произведения. В устах Старовека (резонера комедии) сравнение двух претендентов на руку Прияты стремительно перерастает в развернутый обличительный пассаж против придворных нравов:

Вот то, что я нашел в Ветроне и Пламене:  
Один с умом, с душой, воспитан и учен;  
Другой повеса, шаль; — и это твой Ветрон.  
Родясь при дворе, чему он мог учиться?  
Ногою подрягать, со вкусом нарядиться;

<sup>35</sup> Крылов И. А. Полное собрание сочинений, т. I. М., 1945, с. 399.

<sup>36</sup> Там же, с. 399, 400.

<sup>37</sup> Там же, с. 401.

Не к месту говорить, некстати замолчать,  
Для выгоды польстить, без нужды презирать;  
С приятностью взглянуть, уметь прожить доходы.  
Кафтан: его душа; а служба, должность: моды.

Эту эпиграмму сменяет другая, формально направленная против собеседницы Старовека — богатой помещицы Вздоровой, но фактически содержащая обличие женщин определенного социального круга в целом. Интонационно реплика оформлена таким образом, что очевидна ее обращенность не столько к собеседнику на сцене, сколько к зрителю:

Вот прямо женщина, образчик рассужденья!  
У них-то видимы успехи просвещения.  
Без мыслей, без ума, прельщаяся собой,  
Все, что ни делают, с пустою головой.  
Им пища: туалет; рассудок: модны лавки,  
А блеск ума: батист, миткаль, лино, булавки:  
Вот школа их наук!

Возражение Вздоровой на мгновение прерывает эту тираду, еще больше раззадоривая Старовека и побуждая его к новым обличениям:

Вздор о в а.

Изволишь слишком врать!

Мы можем, как и вы, о деле рассуждать!

Стар о в е к.

Конечно! — вы? О чем? Чтоб щечки накрахмалить,  
И личики свои румянами насалить;  
Чтобы под маскою притворного стыда  
Не знать стыдливости ни малой никогда;  
Без строгости, уметь престрогой притворяться;  
Влюбиться в каждого, а верною не быть,  
И мужу всякий день охотно изменить<sup>38</sup>.

Конкретные взаимоотношения персонажей, сложившиеся в условиях комедийной ситуации, являются лишь поводом к обобщающим сатирическим характеристикам. Так строится словесная партия Старовека и других героев. Тенденция к сатирическому обобщению захватывает речевой строй комедии в целом, причем обличительная интонация присуща не только речи положительных персонажей, выражающих близкие автору взгляды и оценки. Отрицательные герои самым неожиданным образом наравне с положительными нередко являются

<sup>38</sup> В некоторых из предъявленных здесь «обвинений», как и в отдельных чертах характера Вздоровой, П. Н. Берков видит намек на Екатерину II (см.: Берков П. Н. История русской комедии XVIII в., с. 328).

обличителями порочных нравов. Автор открыто диктует героям свою волю, выступает как полновластный господин комедийного мира. Поэтому здесь физиономия автора видна более отчетливо, голос его слышен более явственно, чем это допускают «правила» комедийного жанра, согласно которым драматург должен самоустраниться и дать простор персонажам для свободной игры, самовыражения в слове и поступках, составляющих в совокупности драматический сюжет. Слово персонажа оказывается несвободным в том смысле, что герой временами как бы поет с «чужого» (и именно авторского) голоса. Организующим началом произведения в этом случае является не только комедийная интрига, «единство действия», но и в еще большей степени единство авторского сознания, логика сатирико-поэтической мысли, определяющая смену сатирических тем. И может быть, понятие «поэма», использованное Крыловым в применении к «Смех и горе», имеет более существенный смысл, чем синонимичный понятию «пьеса в стихах». По крайней мере, это крыловское словоупотребление несомненно предвосхищает определение Грибоедовым «Горе от ума» как «сценической поэмы». Драматургический принцип не является в этих произведениях всеопределяющим.

В ответ на приводившиеся филиппики Старовека против женщин Вздорова отвечает:

Такой дурак, как ты, об нас так рассуждает!  
Но вы-то что? скажи: — Собрание льстецов,  
Надменных знанием, умами без умов;  
Чинами, без заслуг; при глупости, кафтаном;  
Без чести, подлостью; без совести, обманом;  
Без вкуса выбором, и вздорным шегольством;  
Без икор, ножкою; без денег, мотовством;  
Ласкаетесь ко всем, всем в нежности клянетесь.  
...Да сколько то со мной бывало в жизни раз!  
Убережешься ли, как от собак, от вас.

Важен ли этот пассаж — ответная эпиграмма — для характеристики персонажей, участвующих в диалоге? Обвинения, выдвинутые Вздоровой в адрес мужчин данного социального круга в целом, вряд ли могут быть отнесены к Старовеку, который всем своим поведением и взглядами как раз противостоит порочному большинству. С другой стороны, эта резкая (и меткая!) сатира вряд ли естественна в устах Вздоровой, точно охарактеризованной своим именем, которое она вполне оправдывает и своим вздорным поведением (ср. остроумные реплики отрицательных героев «Горя от ума»).

Все эти реплики-эпиграммы обращены вовне, в зрительный зал. Здесь непосредственно слышен гневно-иронический голос автора, устами персонажей комедии вещающий обществу горькую правду о нем. Лишь первые две-три строки в развернутых высказываниях персонажей связаны с данной сценической ситуацией, дальше герой словно «забывает себя», произносит обличительный монолог, добавляющий нечто новое в широкое сатирическое обозрение порочных нравов, которое и составляет главную цель поэта-драматурга.

«Смех и горе» — комедия, где идущее от автора сатирическое обобщающее слово звучит удивительно свободно и раскованно. Поэт-сатирик чувствует минимальную зависимость от требований драматургического единства действия, от правил ведения комедийной интриги и насыщает текст эпиграммами, афоризмами, развернутыми обличительными пассажами. При этом автор проявляет и незаурядное драматургическое мастерство, создавая комедийные ситуации, смешные положения, весьма выигранные в сценическом отношении. Но главным остается свободное поэтическое слово.

Среди высказываний героев Клушина немало таких, которые близко подступают к проблематике «Горя от ума». Широко развита здесь традиционная, как мы видели, для стихотворной комедии тема ума. Перечисляя многочисленные пороки современного общества, комический «философ» Хохоталкин замечает:

Трудится умница весь век, но что найдет?  
Что подлый и дурак от места оттолкнет.

Ему вторит слуга Андрей:

На выгодах своих с ума рехнулся свет.  
Будь честен, будь умен, все глуп, коль денег нет.

Та же тема раскрывается в житейской философии глупого Ветрона, очевидно, разделяющего общепринятое мнение:

А ум!.. безделка, вздор, пустое лишь мечтанье!  
Что? с ним отечеству полезен можешь быть?  
Пустое! — без ума все можно получить...

Или так:

Хохоталкин.  
Когда бесчестию хотят дать виды чести,  
Когда подлец, дурак живут посредством лести,  
Коль сердце, ум, душа осуждены страдать,  
Не должно ли тогда смеяться и кричать?

«Кажется, что в двух последних стихах, — отмечает П. Н. Берков, — предвосхищается социальный сарказм бессмертного «Горя от ума», с которым «Смех и горе» роднит общая жанровая линия — линия сатирико-политической комедии»<sup>39</sup>. И линия стихотворной комедии, добавим мы.

В комедии Клушина видится зародыш будущей коллизии «Горя от ума»: в виде леймотива через весь текст проходит мысль о судьбе «ума», о роли умного человека в обществе. Понятие «ум» наполняется здесь богатым, разносторонним содержанием, обозначает всю систему поведения мыслящего и высоконравственного человека. Тема эта разработана поэтически, но не освоена драматургически: в комедийном действии грибоедовская по своему содержанию ситуация («сердце, ум, душа осуждены страдать») практически не реализована. Грибоедов словно принял эстафету от своего предшественника и, начав оттуда, где остановился Клушин, пошел дальше: в «Горе от ума» воплощено в живом комедийном действии, во взаимоотношениях персонажей, в самом сюжете то, что автор комедии «Смех и горе» обозначил целой вереницей точных, острых поэтических формул.

\* \* \*

Описанное качество словесного наполнения комедий Грибоедова и его предшественников, по-видимому, обусловлено принадлежностью их к особому типу драматургии, названному Н. Я. Берковским «литературным и интеллектуалистическим» в противовес драматургии «по своему духу музыкальной»<sup>40</sup>. Истоки так называемого «литературного» театра лежат в искусстве мастеров французского классицизма<sup>41</sup> и пи-

<sup>39</sup> Берков П. Н. История русской комедии XVIII в., с. 329.

<sup>40</sup> Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969, с. 416. «Горе от ума», явно неся в себе черты «литературного и интеллектуалистического» театра, не укладывается в это определение. Своеобразная «музыкальность» присуща грибоедовской «сценической поэме». Но сейчас мы обращаем внимание лишь на ту сторону пьесы, которая роднит ее с комедиями предшественников.

<sup>41</sup> «Классицизм возвел поэзию на подмостки... Власть поэзии в драме стала безраздельной, — утверждает Г. Н. Бояджиев, — поэзия до известной степени оттеснила даже действенный момент драмы и ослабила индивидуализацию образов. Торжество поэзии было торжеством гуманистической идейности» (Бояджиев Г. Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М., 1967, с. 357).

тают творчество многих драматургов последующих эпох. Связь русской стихотворной комедии с драматургией этого типа проявляется, в частности, в использовании изобразительных потенций поэтического слова для создания «дополнительной» (не драматургической по своему характеру) образности, расширяющей границы сценической картины. В драматургическом плане, имея в виду постепенную эволюцию жанра, это можно обозначить как расширение «кругозора» персонажей, что позволяет включать в их разговоры самые разнообразные вопросы, непосредственно с действием не связанные, но работающие на более полное выражение основного идеологического конфликта того или иного произведения. Через расширение тематики диалогов автор выводит комедию в большой, вне комедийного пространства существующий мир. Словесные образы, включенные в состав беглых или развернутых сатирических зарисовок, публицистических отступлений и т. п., значительно расширяют круг ассоциаций, возникающих в воображении зрителей (и слушателей!).

В тексте «Горя от ума» изобразительные силы слова наиболее полно проявляются в речи Чацкого, где органично сливаются лирико-публицистический пафос и сатирическая образность. «По мере того как комедия создавалась, — замечает Я. С. Билинкис, — центральные монологи Чацкого, сохраняя лирическое выражение гнева и протеста героя, в то же время стремились стать *«картиной жизни»* фамусовского мира в его целом»<sup>42</sup>. Это свойство присуще всей словесной партии Чацкого, что вполне закономерно, поскольку система взглядов, нравственный облик героя является в комедии тем критерием, по которому определяется ценность окружающего его мира.

В речи персонажей стихотворных комедий, как мы видели, наблюдается постоянный переход от частных суждений о событиях и людях малого мира комедии к общим суждениям о явлениях большого мира реальной жизни. Именно такой строй характерен и для высказываний героев «Горя от ума». Ход мысли от частного к общему в высшей степени присущ Чацкому. Это необходимо для воссоздания «особой структуры интеллекта» героя декабристского склада. По словам Б. О. Кормана, «Чацкий изображен как мыслитель, как человек, стремящийся извлечь общий смысл из того, что он видит и наблю-

---

<sup>42</sup> Билинкис Я. С. На повороте истории, на повороте литературы (о комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»), с. 18 (курсив автора).

дает, и дать общую формулу того; о чем он говорит. Не случайно во всех своих монологах он обязательно переходит от случая, факта, лица к обобщениям»<sup>43</sup>. За счет этого расширяется образное содержание, идейный смысл произведения. Нельзя не отметить, что подобный ход поэтической мысли восходит к традиции стихотворной комедии, продолженной и творчески развитой Грибоедовым применительно к конкретной художественной задаче, возникшей при разработке нового типа героя.

Возможен и обратный ход. Обобщенная характеристика в высказываниях Чацкого и других персонажей стремится к конкретизации, как, например, в тираде о воспитании:

Ах! к воспитанью перейдем.  
Что нынче, так же, как издревле,  
\* Хлопочут набирать учителей полки,  
Числом поболее, ценою подешевле..

Дальше несколькими штрихами набрасывается живой портрет:

Наш ментор, помните колпак его, халат,  
Перст указательный, все признаки ученья  
Как наши робкие тревожили умы...

Подобные переходы характерны и для персонажей догрибоевской комедии, но изобразительный элемент в их речи не выражен столь ярко.

При сопоставлении созданных Грибоедовым и его предшественниками «монологов-картин», в которых, как нам кажется, можно отметить жанровые черты сатиры и эпитаграммы, явственно проступает не только функциональное сходство этих фрагментов, но и существенное различие их внутреннего строя. Словесный сатирический рисунок в догрибоевской комедии отличается известной дробностью и абстрактностью. Конкретные явления здесь чаще называются для подтверждения оценки, суждения, выступают как источник, повод, вызвавший данное суждение, реже — изображаются, но сам принцип «словесной живописи» намечен достаточно отчетливо. Кроме того, как мы замечали, эти отрезки текста нередко теряют связь с развитием действия. У Грибоедова — иначе. Возьмем один из монологов Чацкого:

---

<sup>43</sup> Корман Б. О. К дискуссии о комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». — «Известия АН СССР. Сер. лит-ры и яз», 1970, № 6, с. 522—523.



Ну что ваш батюшка? все Английского клоба  
 Старинный, верный член до гроба?  
 Ваш дядюшка отпрыгал ли свой век?  
 А этот, как его, он турок или грек?  
 Тот черномазенький, на ножках журавлиных,  
 Не знаю, как его зовут,  
 Куда ни сунься: тут, как тут,  
 В столовых и в гостиных.  
 А трое из бульварных лиц,  
 Которые с полвека молодятся?  
 Родных мильон у них, и с помощью сестриц  
 Со всей Европой породнятся.  
 А наше солнышко? наш клад?  
 На лбу написано: Театр и Маскерад;  
 Дом зеленью раскрашен в виде роши,  
 Сам толст, его артисты тоши.  
 На бале, помните, открыли мы вдвоем  
 За ширмами, в одной из комнат посекретней,  
 Был спрятан человек и щелкал соловьем,  
 Певец зимой погоды летней..

Здесь не только живая, непосредственная связь с драматической ситуацией, психологическим состоянием героя (Чацкий три года не видел Софьи; встретясь с нею, он спешит вспомнить то, что когда-то видели вместе: это их общее, как ему кажется), но слово и само по себе чрезвычайно изобразительно. Каждый образ по-своему конкретен (подчеркнуты резко индивидуальные детали), а все вместе — живая картина. Сказываются приметы новой, реалистической, манеры письма.

Конечно, этот реально-бытовой колорит не исчерпывает стилистической палитры монологов Чацкого. В монологах-проповедях, где Чацкий выступает как борец-идеолог, лирико-публицистическая интонация требует и соответствующего стилового оформления.

Близость Грибоедова к своим предшественникам в приемах использования словесных образов в драматическом тексте не была случайной, но выражала единый процесс эволюции жанра сатирической комедии в стихах. Стремясь к воплощению в комедии широкой картины общества, драматурги-поэты шли по пути усложнения функций сценического слова, включали в произведения в виде сатирических обзоров весьма разнообразный по тематике материал метких наблюдений над текущей и на глазах меняющейся действительностью. Эти поиски были продолжены и доведены до высочайшей степени совершенства Грибоедовым.

В «Горе от ума» действительное и поэтическое начала уравновешены и составляют органическое единство, однако и в этом

единстве стиховое слово прочно хранит память о своем исконном стремлении к самостоятельности, к высвобождению из-под власти «жестких» драматургических правил и требований, что и делает комедию Грибоедова не только памятником национальной драматургии, но и выдающимся явлением в истории русской поэзии. Характерно, что именно воскрешение поэтической стихии грибоедовского шедевра привело одного из крупных современных режиссеров к яркому и свежему прочтению классического текста, дало ключ к глубокому проникновению в сложную эстетическую природу произведения, к оригинальному воплощению конфликта и образов пьесы. Речь идет о постановке «Горя от ума» В. Плучеком в Театре сатиры (Москва, 1976). «Спектакль Плучека, — свидетельствует критик, — обрушивает на нас поэтическую лавину стиха; высокая — именно высокая — лирическая музыка слова, обнаруженная им в стиле и духе поэзии Грибоедова, сметает прозаичность сатирико-бытовых схем. Вдохновение снимает налет обыденности с блестящих эпиграмматических оборотов стиха, казалось бы, давно «заношенных» и утерявших блеск поэтической мысли; сам характер комизма в спектакле Плучека необычен: он приближается к высокой романтической иронии, к трагическому гротеску»<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Велехова Н. Минуты взлета. — «Литературная газета», 1977, № 14, с. 8.

## З а к л ю ч е н и е

---

В истории литературы можно найти немало имен писателей, чьи произведения давно уже не занимают интереса читающей публики. Однако в свое время эти писатели не только пользовались популярностью, но и немало сделали для развития искусства, нащупывая новые пути в художественном творчестве. Потом они уступали дорогу другим, более талантливым и смелым художникам, которые доводили ранее начатое до совершенства и, давая тем самым новое качество искусству, продолжали жить в сознании многих поколений, невольно заслоняя своих менее значительных предшественников и современников. Задача историка литературы — восстановить справедливость, показать истинную (теперь уже историко-литературную в основном) ценность творчества художников, которые искали и хоть не достигли в своих поисках «абсолюта», но уже самим стремлением к новому были необходимы литературе. Это важно для того, чтобы «восстановить плотность времени и непрерывность традиции»<sup>1</sup>.

Среди таких художников — авторы комедий XVIII века, рассмотренных в нашей работе (за исключением, пожалуй, одного Фонвизина, обессмертившего имя свое «Недорослем», первой в русской литературе «комедией народной»). В этот ряд должны быть поставлены имена драматургов-современников Грибоедова, внесших заметный вклад в развитие стихотворной комедии, — прежде всего А. Шаховского, Н. Хмельницкого, П. Катенина. Драматургическая деятельность этих писателей, их комедийно-поэтические опыты получают в сопоставлении с «Горем от ума» свое историческое оправдание и

---

<sup>1</sup> Манн Ю. Русская философская эстетика. (1820—1830-е годы). - М., 1969, с. 4.

объяснение. В этом сопоставлении сочинения предшественников Грибоедова раскрывают не только свои слабости и несовершенства, но, освещенные лучами грибоедовского шедевра, демонстрируют заключенные в них большие и малые художественные открытия, которые вряд ли заметит беглый и незаинтересованный взгляд случайного читателя. Вместе с тем сравнительный анализ позволяет многое понять и в комедии Грибоедова.

«Горе от ума» имеет важные точки соприкосновения с родственными по жанру произведениями и в сфере идейно-тематической, и в сфере композиционной. Причем в действие здесь вступают не только силы традиции жанра, устойчивость художественных форм, то есть фактор объективный. Как уже отмечалось, Грибоедов сознательно ориентировался на произведение комедийного репертуара своего времени: «Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было»<sup>2</sup>. Но эта вынужденная «порча» ни в коем случае не была простым заимствованием комедийных приемов, которые у Грибоедова переосмыслились, приобретали новое качество в новой художественной системе.

Рассмотренные произведения XVIII века, при всем их разнообразии, обнаруживают несомненное жанровое родство между собою и с «Горем от ума». Первоочередной задачей поэтому, на наш взгляд, является выяснение своеобразия стихотворной комедии как жанра или особой жанровой разновидности. Не считая наши наблюдения на этот счет достаточными для окончательных выводов, выскажем лишь несколько предложений.

Стихотворная комедия формируется как жанр сложный, «синтетический», имеющий прямое отношение как к драматургии, так и к поэзии — сатирико-описательной и лирической. По-видимому, именно эта изначальная «смешанность», внутренняя противоречивость жанра обусловили тот факт, что в стихотворной комедии наиболее отчетливо и раньше, чем в других видах литературно-художественного творчества, проявляется размывание строгих жанровых границ, определенных классицистической традицией, типом эстетического сознания, присущим этой эпохе. Уже в XVIII веке стихотворная комедия по своему содержанию и стилю нередко приближается к

---

<sup>2</sup> Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений, т. III. Пг., 1917, с. 100—101.

трагедии, драме, вбирает в себя энергию малых поэтических форм, насыщается элементами сатирического эпоса и лирической поэзии.

Показательно поведение стихового слова в комедии. Слово в драматургическом произведении испытывает воздействие двух сил, двух тенденций, которые условно можно обозначить как «центростремительная» и «центробежная». Первая обуславливает направленность слова к драматургическому центру произведения, к наиболее полному выявлению драматической ситуации, подчиненность слова движению сюжета-интриги, сценическому действию. Вторая, наоборот, выражает стремление поэтического слова к самостоятельности, к освобождению от власти сюжетно-действенного начала (несомненно главного в драме), что связано с появлением не свойственных драматургическому виду творчества форм активного выражения в слове авторского сознания, с открытым звучанием авторского голоса в речах действующих лиц.

Можно также предположить, что если в прозаической («правильной») пьесе безраздельно главенствует первая из названных тенденций («центростремительная») и отступления от нее воспринимаются как нарушение драматургического единства произведения, то в стихотворной комедии, по-видимому, повышенную активность приобретает тенденция «центробежная», в лучшем случае уравнивающаяся в правах с противоположной тенденцией. В последнем варианте отступления от требований единства развития интриги не должно восприниматься как нарушение, ибо движущей силой пьесы является здесь не только драматургическое развертывание конфликта, но и энергия поэтической мысли, находящей свое выражение в слове, не связанном жестко с данной драматической ситуацией. Такое поведение естественно именно для стихового слова, более условного, «литературного», удаленного от бытового правдоподобия, чем слово прозаическое; тем заметнее это различие, что речь идет о времени, когда проза в своем художественном развитии явно отставала от поэзии<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> С накоплением художественного опыта в области прозы и в результате существенных перемен в писательском мышлении позднее намечается своеобразный, во многом отличный от описанного нами, процесс усложнения функций сценического слова и в прозаических пьесах. Классическое выражение этот процесс нашел в драме Чехова, в которой действительное начало ослаблено, а внутреннее движение поэтической мысли концентрируется в слове персонажа, казалось бы оторванном от данной сценической ситуации. Смена и взаимодействие словесно-поэтических лейтмотивов, слов-сигналов

Этим и определяется существование в тексте пьесы внутренне завершенных фрагментов-стихотворений, обладающих способностью к самостоятельной жизни вне текста пьесы.

Внутреннюю борьбу отмеченных тенденций очень верно почувствовал в «Горе от ума» А. Кушнер. Комментируя известную реплику Грибоедова «Я как живу, так и пишу свободно и свободно», критик замечает: «Пожалуй, здесь следует уточнить: Грибоедов действительно пишет свободно, начинает свободно, и это ощущение свободы пленительно в «Горе от ума», но в то же время, как мы могли убедиться, он же подчиняет свои свободные стихи сценическим законам и искусно «заметает следы»<sup>4</sup>.

Необходимо подчеркнуть, что сочетание драматургического движения сюжета и свободы поэтического высказывания в «Горе от ума» и произведениях предшественников Грибоедова есть противоречие плодотворное, открывшее перед поэтами-драматургами возможность существенного расширения идейно-тематического состава пьес, путь широкого художественного освоения пестроты и многообразия явлений национальной действительности. Результатом этого внутренне противоречивого сочетания оказались многие «странности» знаменитой комедии, составляющие ее оригинальность, но в той или иной степени присущие и некоторым сочинениям догрибоедовской поры. По-видимому, все эти повторявшиеся «странности» и «несоответствия» следует признать специфическими особенностями того жанра, который разрабатывал Грибоедов в «Горе от ума», опираясь на традиции отечественной драматургии, — жанра стихотворной комедии. Лишь в контексте истории жанра можно осознать его особые черты и закономерности.

---

душевных состояний героев создает богатый лирико-психологический подтекст, исполненный глубокого внутреннего драматизма в противовес спокойному, замедленному течению внешних событий. В ряде моментов драма соприкасается здесь с повествовательными жанрами и в то же время обретает лирическую интонацию. Характерно, что современники восприняли драматургическое новаторство Чехова как явное отступление от требований и законов драмы.

<sup>4</sup> Кушнер Александр. «Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре». — «Вопросы литературы», 1972, № 5, с. 149. Уточним, кстати, и мы: в комментируемом высказывании Грибоедов имеет в виду не только свободу поэтического самовыражения, но прежде всего свободу драматургического построения сюжета, свободу от традиционных схем и приемов организация комедийного действия. Ведь это ответ на замечание П. А. Катенина о том, что в «Горе от ума» «сцены связаны произвольно» (см.: Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений, т. III, с. 168).

Отмеченные нами композиционные особенности характерны главным образом для сатирической комедии в стихах. Постепенно намечавшаяся дифференциация жанра привела к появлению наряду с сатирической комедией в стихах комедии «благородной», «салонной»<sup>5</sup>, сосредоточивавшей интерес на явлениях нравственно-психологических, далеких от общественно-злободневных вопросов, черпавшей свои сюжеты из репертуара легких французских комедий (ср. «Любовная ссора» А. Бухарского, комедии Н. Хмельницкого, ранние пьесы Грибоедова и др.). Комедия этого типа, получившая наибольшее распространение в 1810—1820-е годы, структурно отличается от рассмотренных нами образцов и требует специального изучения, в частности в плане соотношения с «Горем от ума», тяготеющим, однако, явно к типу сатирической комедии.

Изучение «преемственности, идущей от писателя к писателю, от произведения к произведению»<sup>6</sup>, имеет особый смысл применительно к «Горю от ума» как произведению этапному в истории русской литературы. Общеупотребителен тезис о реализме Грибоедова, но необходим анализ, позволяющий определить генезис грибоедовского реализма, проследить образование нового эстетического качества в каждой клеточке художественного организма. Здесь вступают в права методы сравнительного изучения литературы.

Даже ограниченный материал сопоставлений позволяет обнаружить действие объективного закона исторической преемственности в границах жанра стихотворной комедии. Восприятие достижений предшественников и современников, безусловно, было плодотворным для автора «Горя от ума», в частности как «школа жанра». Но писателю пришлось бороться против «мечтаний» за «натуру» в искусстве. В этой борьбе и рождался реализм Грибоедова, особый реализм высокой комедии-драмы<sup>7</sup>, имевшей самые непосредственные корни в русской драматургической традиции.

Отношение Грибоедова к предшествующему художественному опыту включает «согласие и борьбу, сохранение и отрицание, критический отбор и творческое развитие всего ценно-

---

<sup>5</sup> См.: Слонимский А. «Горе от ума» и комедия эпохи декабристов. — В кн.: А. С. Грибоедов. 1795—1829. Сб. статей. М., 1948.

<sup>6</sup> Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, с. 150.

<sup>7</sup> Пиксанов Н. К. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». — В кн.: Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1969, с. 260.

го с точки зрения запросов своего времени»<sup>8</sup>. Эти черты общей закономерности в живом процессе литературного развития каждый раз принимают специфическое выражение и могут быть выявлены лишь в конкретных сопоставительных анализах. Успех подобной работы, безусловно, зависит от того, насколько последовательно соотносятся частные сближения и расхождения со своеобразием сопоставляемых художественных систем в целом, с общим направлением развития искусства. Круг сопоставлений, в который должно быть включено «Горе от ума», достаточно широк. Здесь произведения писателей XVIII века и современных Грибоедову драматургов, а также раннее творчество самого Грибоедова. Сравнительное изучение произведений комедийного репертуара, той почвы, на которой выросла драматургическая система «Горя от ума», необходимо для выявления внутренних тенденций развития жанра и соответствующих изменений в художественном мышлении писателей. Особенно важно определить своеобразие творчества ближайших предшественников-современников Грибоедова (прежде всего Шаховского) по сравнению с авторами более ранней поры. Насущно важным представляется и научное осмысление места «Горя от ума» в контексте мировой драматургической традиции.

Избранное нами направление работы не позволило коснуться всех проблем, связанных с изучением темы. Предметом дальнейших разысканий должны стать вопросы построения характера в стихотворной комедии, соотношения стихотворной и прозаической разновидностей жанра, взаимодействия комедии в стихах с родственными жанрами драматургии (комическая опера, позже — водевиль), а также сатирической и лирической поэзии. Незатронутым остался стиховедческий аспект темы, тогда как эволюция комедийного стиха, совершенствование способов организации стихотворной речи в комедии — важная сторона истории жанра.

Главным направлением дальнейшего изучения темы должен стать переход от проблемы жанра к проблеме метода. Изучение эволюции русской комедии XVIII — начала XIX века связано с осмыслением соотношения классицизма с реалистическими формами отражения действительности. Исследователь творчества французских писателей Д. Д. Обломиевский пишет: «О приближении классицизма к реализму свидетельст-

---

<sup>8</sup> Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований, с. 139.



вуют комедии Мольера и «Характеры» Лабрюйера, а также басни Лафонтена, возникающие на скрещении творческого метода классицизма с реалистическим способом отражения жизни, утверждая вместе с тем близость классицистического искусства реализму»<sup>9</sup>. Подобная ситуация, осложненная зарождением и развитием романтизма в литературе, наблюдается и в русском комедийном искусстве XVIII — начала XIX века.

«...Классицизм, романтизм, реализм, — указывает Е. Н. Купреянова, — должны изучаться... не только в плане их типологических различий, но и прежде всего в аспекте их диалектической связи, переходов одного в другое как в свою противоположность, отрицающую старое и удерживающую, углубляющую все его положительное содержание»<sup>10</sup>. Указание на связь классицизма и реализма как на «момент развития»<sup>11</sup> в процессе становления русской реалистической комедии явится не только решением сложной теоретической проблемы, но и шагом к разгадке «Горя от ума».

Итогом дальнейшей разработки темы должно стать создание полной истории русской стихотворной комедии, включая и послегрибоедовский ее период.

---

<sup>9</sup> Обломиевский Д. Д. Французский классицизм. М., 1969, с. 49.

<sup>10</sup> Купреянова Е. Н. В. И. Ленин о диалектике и понятие историко-литературного процесса. — В кн.: Наследие Ленина и наука о литературе. Л., 1969, с. 148.

<sup>11</sup> Там же, с. 151.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение . . . . .	3
Глава первая. <i>У истоков русской стихотворной комедии</i> . . . . .	18
«Корион» Д. И. Фонвизина . . . . .	23
«Ненавистник» М. М. Хераскова . . . . .	35
«Самолюбивый стихотворец» Н. П. Николаева . . . . .	44
«Русский парижанец» Д. И. Хвостова . . . . .	53
Глава вторая. <i>О некоторых особенностях комедии Грибоедова в свете национальной традиции жанра</i> . . . . .	66
Заключение . . . . .	98

**Юрий Николаевич Борисов**

**«ГОРЕ ОТ УМА»  
И РУССКАЯ СТИХОТВОРНАЯ КОМЕДИЯ  
(У истоков жанра)**

Под редакцией профессора *Е. И. Покусаева*

Редактор Л. Л. Прозоровская

Художник П. И. Карчевский

Технический редактор Л. В. Агальцова

Корректор З. И. Шевченко

---

НГ85436. Сдано в набор 9.XII.1977 г. Подписано к печати 8.V.1978 г.  
Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бум. тип. № 3. Усл. печ. л. 6,04 (6,5). Уч.-изд. л. 6,2.  
Тираж 10 000 экз. Заказ 12010. Цена 60 коп.

---

Издательство Саратовского университета, Университетская, 42.  
Типография издательства «Коммунист», Волжская, 28.

*Пушкинский кабинет ИРЛИ*

60 коп.

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
САРАТОВСКОГО  
УНИВЕРСИТЕТА  
1978



*Пушкинский кабинет ИРЛИ*