

„ГОРЕ ОТ УМА” И ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ „ВЫСОКОЙ КОМЕДИИ”

У Д. Дидро в „Беседах о «Побочном сыне»” есть интересное замечание: „Забавные и порочные характеры так меняются, что, мне кажется, каждые пятьдесят лет можно было бы писать нового «Мизантропа»”¹. Дидро исходил из французского социального и культурного опыта, хотя выведенная им закономерность относилась, безусловно, к опыту общечеловеческому. Вспоминается же она на подступах к разговору о Грибоедове не случайно: „Горе от ума” нередко воспринималось либо как русская модификация „Мизантропа”, либо как пьеса, с мольеровской комедией генетически связанная.

Первой попыткой серьезного историко-литературного изучения этой связи был этюд Алексея Н. Веселовского „Альцест и Чацкий”². Ученый нашел в „Горе от ума” Грибоедова „замечательно близкое сродство с художественным созданием” [Мольера](#), уделив основное внимание сопоставительной характеристике протагонистов двух произведений. Обратил внимание на эту проблему и Н. К. Михайловский в своих полемических заметках по поводу книги Алексея Веселовского о [Мольере](#)³. Отдельные примеры воздействия мольеровской комедии в „Горе от ума” обнаружили также французский переводчик пьесы Грибоедова А. Легрель в предисловии к изданию собственного перевода (1884 г.) и — спустя несколько лет — русский писатель и историк искусства П. П. Гнедич⁴. Все эти наблюдения суммированы и без какой-либо систематизации изложены Н. К. Пиксановым в его книге „Грибоедов и [Мольер](#)”⁵.

Как бы подводя итоги изучению выделенной проблемы, Н. К. Пиксанов, думается, явно сузил ее, что нашло выражение

- 45 -

уже в подзаголовке книги — „переоценка традиции”. Между тем, можно ли утверждать, что проблема „Грибоедов и [Мольер](#)” сводится исключительно к вопросу о генетической связи между двумя знаменитыми комедиями? Думается, что нет.

Специальный интерес представляет вопрос о жанровой природе грибоедовского шедевра, воспринимаемого в контексте истории не только русской, но шире — европейской драматургии нового времени.

* * *

Близость „Горя от ума” к европейской высокой комедии нельзя объяснить только генетическими связями. Нам известно наверняка, что Грибоедов, помимо [Мольера](#), хорошо знал творения [Реньяра](#), [Мариво](#), Бомарше... Однако поиск частных примеров воздействия тех или иных предшественников в данном случае представляется не слишком перспективным. Более значительны факты очевидной типологической общности „Горя от ума” со всей линией развития высокой комедии как жанровой формы: [Мольер](#) — Лесаж — [Мариво](#) — Филдинг — Хольберг — Шеридан — Бомарше...

Первый, чисто формальный признак „высокой комедии”, подмеченный еще младшими современниками [Мольера](#), — это высокий (т. е. высокорожденный, благородного происхождения) герой. Таковы Тартюф, Дон Жуан, Альцест: они принадлежат к высшим сословиям французского общества, но все-таки выбраны изначально как герои сатирических комедий. Правда, Дон Жуан в первых актах, а особенно Альцест несколько выламываются из традиции своего времени: герои комедии, они никак не могут быть причислены к комическим героям. Аналогичное замечание можно сделать о героях ряда высоких комедий, включая и главного героя „Горя от ума”.

В этой связи вспоминаются слова поэта Лизидаса из „Критики «Урока женам»” [Мольера](#) о персонаже обсуждаемой действующими лицами комедии: „...если это лицо комическое, зачем же он совершает поступок, приличествующий человеку порядочному?”⁶ Переведя этот иронический вопрос в плоскость теоретико-драматическую, можно сформулировать его таким образом: „Может ли герой комедии не быть комическим лицом?” Исторический опыт высокой комедии от „Тартюфа” до „Горя от ума” (отвлечемся пока от последовавшего периода) позволяет ответить на этот вопрос положительно.

Нетрудно заметить, правда, что ни Альцест, ни Чацкий не свободны от авторского суда и даже могут быть объективно смешны; вспомним хотя бы пушкинский упрек Чацкому: „Всё, что говорит он — очень умно. Но кому говорит он всё это?”⁷.

- 46 -

Однако в истории сатирической комедии нового времени есть и такие, где главный герой вовсе не является объектом авторского суда, а скорее наоборот — сам судит свое окружение и современные нравы. Таков, например, Фигаро из популярной трилогии Бомарше.

Начиная с „Мизантропа”, в высокой комедии центр тяжести сатиры может быть перенесен с главного (заглавного) персонажа на персонажный контекст или часть его. В „Мизантропе” это большинство второстепенных персонажей, за исключением Арсиной, Элианты и в какой-то мере Филинта. В знаменитой комедии Шеридана название „Школа злословия” („School for Scandal”) отнесено к большей части действующих лиц. В „Горе от ума” Чацкий, в отличие от Альцеста, совсем одинок в конфронтации с дворянским окружением, к которому вполне приложимо шеридановское определение — „School for Scandal”.

„...Высокая комедия, — заметил [Пушкин](#), — не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, — и что нередко, <она> близко подходит к трагедии...”⁸ Пушкинское наблюдение характеризует не одну какую-либо пьесу, но всю жанровую разновидность. Приближение к трагедии обнаруживаем и в „Тартюфе”, и в „Дон Жуане”, и в „Мизантропе”, и в „Пасквине” Филдинга, и в „Женитьбе Фигаро”, и, конечно же, в „Горе от ума”, где Чацкий в отдельных сценах выступает как трагический герой и „конфликт его с обществом вполне выявляет глубокую трагическую основу”⁹.

Происходит это приближение прежде всего потому, что высокая комедия, начиная с [Мольера](#), как правило, усваивает проблематику серьезной драмы. Формируется и развивается комедия с „мировоззренческой задачей”¹⁰. В этом ее

принципиальное отличие не только от комедии положений либо от фарса, но и от той модификации комедии нравов, которую мы находим, например, у английских комедиографов периода Реставрации (Уичерли, Конгрива, Фаркера и др.).

Между тем комедия нравов, а точнее — такое ее качество, как комедийная нравоописательность, входит в высокую комедию. Ф. Брюнетьер, выделяя пять признаков высокой комедии, так и именует один из них — комедия нравов¹¹. Впрочем, механизма взаимодействия выделенных признаков (который можно было бы приложить к разным творениям, включая „Горе от ума”) у Брюнетьера с его конгломеративным подходом к проблеме жанра, по сути, нет. Что же касается причастности грибоедовской комедии к той традиции, которую автор „Тартюфа”

- 47 -

определил по ее функции: „Castigat ridendo mores” — то она вполне очевидна и вряд ли требует доказательств.

Первым среди критиков „Горя от ума”, кто заметил связь между грибоедовской пьесой и послемольеровской высокой комедией, был [О. Сенковский](#). В 1834 г. он писал: „Подобно «Свадьбе Фигаро», это комедия *политическая* (курсив мой. — М. С.): Бомарше и Грибоедов с одинаковыми дарованиями и равною колкостью сатиры вывели на сцену политические понятия и привычки обществ, в которых они жили, меряя гордым взглядом народную нравственность своих отечеств”¹².

В самом деле, в „Горе от ума” уже и следа нет от мольеровского „этатизма”; главные проблемы в русской комедии — из круга социальных, философских, нравственных вопросов. Слово „политическая” также употреблено [Сенковским](#) не всуе: в качестве аргументов вспомним, помимо отдельных инвектив Чацкого, некоторые саморазоблачительные тирады и реплики Фамусова и даже рассказ Репетилова о тайном сообществе.

Традиция европейской высокой комедии прослеживается и в поэтике „Горя от ума”. Более полувека тому назад, рассуждая о Грибоедове и о романе Ю. Н. Тынянова „Смерть Вазир-Мухтара”, Н. Я. Берковский высказался очень точно: „Грибоедов построил комедию «Горе от ума»”¹³. Именно построение, выстроенность комедии прежде всего выдают ее родство с исследуемой традицией. Речь здесь идет не только о сугубо классицистическом построении.

Известно из записки [С. Бегичева](#), что Грибоедов, относившийся с превеликим уважением к талантам [Корнеля](#), [Мольера](#) и [Расина](#), сожалел о том, что они „вклеили свои дарования в узенькую рамочку трех единств”¹⁴. Однако как же обстоит дело в грибоедовской комедии? Соблюдены ли здесь классицистические правила и в частности — правила трех единств?

На вопрос о единстве времени ответ может быть однозначным: оно соблюдено. Несколько сложнее — с единством места; можно сказать, что оно относительно соблюдено: все действие происходит в доме Фамусова, но действие четвертого акта вынесено из гостиной, и, стало быть, этот акт требует другого сценического оформления.

Еще сложнее — с единством действия. В свое время И. А. Гончаров определил две „пружины”, на которых держится фабульная динамика действия в грибоедовской комедии: любовь Чацкого к Софье и светская сплетня о „безумии” Чацкого¹⁵.

- 48 -

Притом конфликт „Чацкий — светское общество” невозможно уложить в рамки „комедии любви”; такое нарушение единства действия (пусть с несколько меньшей амплитудой) находим мы и в высоких комедиях XVII—XVIII столетий. Ведь и Альцест в „Мизантропе” [Мольера](#) гневается на парижский свет с самого начала действия пьесы, и этот гнев не обусловлен только лишь отношением Селимены к герою. Аналогичным образом и Чацкий насмехается над московским светом не оттого лишь, что Софья холодна к нему.

Двузонное построение центрального конфликта, имеющее свою традицию в европейской высокой комедии, в немалой мере обусловило и специфику сюжетостроения в „Горе от ума”. Ю. Н. Тынянов, по-видимому, не преувеличивал, когда писал, что „Грибоедов учился у Бомарше искусству построения сюжета”¹⁶. Так, например, выдумка о безумии главного героя в комедии Грибоедова играет примерно такую же сюжетную роль, что клевета — у Бомарше. Локализация проблемно-насыщенного монолога героя в рамках кульминационного эпизода пьесы тоже в большей степени связана с традицией Бомарше-комедиографа, нежели с классицистским канонem.

Определенный отход от канонического классицизма замечен и в четырехактном строении комедии Грибоедова (в отличие от традиционного пятиактного), и в своеобразии ее стиха. Отказ от полновластия alexandrinского стиха еще раз подтверждает тот факт, что Грибоедов шел по преимуществу не от конкретного мольеровского образца, а вел свой драматургический поиск в русле исторического развития европейской высокой комедии.

Правда, нет нужды в стиховедческо-статистических данных, чтобы увидеть, что alexandrinский стих все же превалирует в комедии. Б. В. Томашевский в своем очерке „Стих «Горя от ума»” проследил, как постепенно, от акта к акту возрастает удельный вес этого стиха¹⁷. Тут можно, по-моему, подметить определенную закономерность. По мере того, как возрастает разнообразие фигур, мотивов, лексико-синтаксических средств в речи персонажей, становится не столь уж необходимым стиховое разнообразие „вольного ямба”.

Однако нельзя не согласиться с Б. В. Томашевским в том, что „«вольный ямб» Грибоедова представляет собой некоторый компромисс между стихией литературной и стихией разговорной”¹⁸. Разнообразие стиховое отнюдь не свидетельствует о нарушении традиций высокой комедии. Достаточно вспомнить

- 49 -

вытеснение стиха прозой в „Дон Жуане” [Мольера](#); и даже в „Мизантропе” есть прозаическая интерполяция — записка Селимены. В литературе XVIII в. примеров такого рода еще больше.

Говоря о некотором компромиссе между литературной и разговорной стихией в стихе „Горя от ума”, мы снова замечаем отход Грибоедова от

классицистского канона с его жесткими регламентациями, — отход, вызывающий ассоциацию с аналогичными поисками Филдинга, Хольберга, Шеридана, Бомарше и ряда других европейских драматургов.

Подробно описывая творческую историю комедии, Н. К. Пиксанов назвал этот феномен „отходом Грибоедова от классической высокой комедии типа Мольерова «Мизантропа» — в сторону бытового реализма...”¹⁹. При этом известный знаток истории русской литературы как будто совершенно не учитывал значение промежуточного этапа (между [Мольером](#) и Грибоедовым) в развитии высокой комедии, когда таковой отход уже наметился. Посему и выводы, к которым приходит Н. К. Пиксанов, можно соотнести лишь с некоторыми нравоописательными сценами комедии, но не с ее жанровой природой.

В чем-то, действительно, отталкиваясь от опыта создателя „Мизантропа”, Грибоедов, однако же, вовсе не выходил за рамки типологически осмысляемой жанровой традиции высокой комедии. В письме к [П. А. Катенину](#) от 14 февраля 1825 г. он признавался: „...я коли не имею таланта [Мольера](#), то по крайней мере чистосердечнее его; портреты, и только портреты, входят в состав комедии и трагедии, в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на всех своих двуногих собратий. Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь. Вот моя поэтика...” (509). В этом признании можно прочесть программное заявление: именно так понимал драматург специфику комедийного персонажа. Понимание это никак не вписывается в эстетику „простой” классицистской комедии и ее комедийных персонажей, но весьма четко отвечает опыту высокой комедии.

Проводимое Грибоедовым различие между портретом и карикатурой перекликается с эстетическими декларациями крупных мастеров европейского просветительского реализма. В частности, можно вспомнить трактат знаменитого английского художника Уильяма Хогарта „Анализ красоты” с рассуждениями „о пропорциональности” и его же гравюру „Характеры и карикатуры”, где автор попытался продемонстрировать очевидную разницу между характером и карикатурой в изображении человеческого лица. Четко дифференцировал характеры и карикатуры

- 50 -

друг У. Хогарта, драматург и прозаик Генри Филдинг²⁰. Словом, поиски Грибоедова-комедиографа нельзя рассматривать вне контекста европейской эстетики и художественной практики.

Важной представляется причастность Грибоедова-драматурга к начавшемуся в западноевропейском искусстве XVIII в. движению от классицистской традиционно-ригористической нормативности в сторону не декларируемой, но подлинной антинормативности так называемого просветительского реализма — направления, ярко представленного и в прозе (главным образом, в романе), и в драматургии, и в разных видах изобразительного искусства, и в эстетико-теоретической мысли.

В русле этого движения находится и такая эстетическая установка, как отказ от принципа иерархичности в осмыслении статуса жанров, стилей, сюжетов.

Действенные следы этой установки в художественной ткани „Горя от ума” легко различимы и отмечались исследователями неоднократно.

Для каждой национальной литературы характерна своя динамика литературного процесса. В русской литературе конца XVIII — начале XIX вв. движение от классицистской нормативности к антинормативности проходило в ускоренных темпах, а развитие просветительского реализма было отмечено более узкими (в сравнении с западноевропейской культурой) временными рамками. Комедия А. С. Грибоедова, рожденная на стыке разных стилевых традиций, вобравшая в себя немалый опыт европейской высокой комедии, явилась важной вехой в этом развитии.

Сноски

Сноски к стр. 44

¹ Дидро Дени. Эстетика и литературная критика. С. 192.

² Веселовский Алексей. Альцест и Чацкий. Отрывок из этюда о „Мизантропе” // Вестник Европы. 1881. № 3. С. 91—112.

³ Михайловский Н. К. Записки современника // Отечественные записки. 1881. № 11. С. 81—95.

⁴ Гнедич П. О. О грибоедовском „Горе от ума” // Русский вестник. 1890. Т. 206. № 1. С. 227—248. См. также очерк П. П. Гнедича „Горе от ума» как специальное представление” в „Ежегоднике императорских театров” за 1900 г.

⁵ Пиксанов Н. К. Грибоедов и [Мольер](#) (переоценка традиции). М., 1922.

Сноски к стр. 45

⁶ Мольер Ж.-Б. Полн. собр. соч.: В 4 т. М., 1965. Т. 1. С. 625.

⁷ Пушкин А. С. Т. 13. С. 138.

Сноски к стр. 46

⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 178.

⁹ См.: Маймин Е. А. Заметки о „Горе от ума” Грибоедова/(Опыт прочтения текста комедии) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1970. Вып. 1. Т. 29. С. 48—59.

¹⁰ Бояджиев Г. Н. Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М., 1967. С. 401—402.

¹¹ См.: Там же. С. 397.

Сноски к стр. 47

¹² Библиотека для чтения. 1834. Т. 1. № 1, отд. VI.

¹³ Берковский Н. Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 231.

¹⁴ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. С. 26.

¹⁵ Гончаров И. А. Очерки. Статьи. Письма. Воспоминания современников. М., 1986. С. 257.

Сноски к стр. 48

¹⁶ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 351.

¹⁷ Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. М.; Л., 1959. С. 150.

¹⁸ Там же. С. 144.

Сноски к стр. 49

¹⁹ Пиксанов Н. К. Творческая история „Горя от ума”. М., 1971. С. 353

Сноски к стр. 50

²⁰ См. подробнее: Алексеев М. П. В. Хогарт и его “Анализ красоты” // В. Хогарт. Анализ красоты. Л.; М., 1958. С. 7—120; Соколянський М. Г. В. Хогарт І. Г. Філдінг // Література і образотворче мистецтво. Київ, 1971. С. 16—29.