

А. С. ГРИБОЕДОВ:

РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ЯЗЫКОВ И СОЦИАЛЬНЫХ НАУК ИМЕНИ В.Я. БРЮСОВА
АРМЯНСКАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА С ЗАРУБЕЖНЫМИ СТРАНАМИ
ОБЩЕСТВО ДРУЖБЫ “АРМЕНИЯ – РОССИЯ”

К 220-летию со дня рождения
А. С. Грибоедова
К 100-летию Геноцида армян

А. С. ГРИБОЕДОВ: РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Материалы международной научно-практической конференции 26-27 сентября 2015 г.

Ереван
«Издательский дом Лусабац»
2015

УДК 821.161.1.0:06
ББК 83.3(2Рус)
Г 825

Печатается по решению Ученого совета
Ереванского государственного университета
языков и социальных наук им. В.Я. Брюсова
Главный редактор: Г.Р. Гаспарян , докт. филол. наук, профессор

Редакционная коллегия:

М.Д. Амирханян (д.ф.н., проф., редактор-составитель), А.М. Амирханян (к.ф.н., доц., АГПУ им. Х. Абовяна), А.С. Атанесян (к.ф.н., доц., ЕГУ), С.И. Кормилов (д.ф.н., проф., МГУ), И.В. Приорова (д.ф.н., проф., Астраханский госуниверситет), С.Ю. Камышева (к.ф.н., доц., Международный Фонд славянской письменности и культуры), А.И. Смирнова (д.ф.н., проф., зав. каф., МГПУ), А.А. Серебряков (д.ф.н., проф., зав. каф., Ставропольский госуниверситет), А.В. Овруцкий (д.ф.н., проф., зав. каф., ЮФУ, Ростов–на–Дону), К.И. Шарафадина (д.ф.н., проф., СПб. ун-т профсоюзов), Т.В. Тадевосян (к.ф.н., доц., Ванадзорский госуниверситет им. Ов.Туманяна), О.К. Страшкова (д.ф.н., проф., Ставропольский госуниверситет).

Г 825 А. С. Грибоедов: Русская и национальные литературы: Материалы международной научно-практической конференции 26-27 сентября 2015 г.– Ереван: Издательский дом Лусабац, 2015. –759 с.

В книгу включены материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 220-летию со дня рождения А.С. Грибоедова и 100-летию Геноцида армян. В публикациях сборника отображено многогранное творчество А.С. Грибоедова.

В издание включены разработки исследователей учебных и научных центров Армении, России, Грузии, Италии, Словакии, Испании, Германии, Франции.

Редакция не всегда согласна с включенными в книгу материалами, как содержательно, так и в оформлении и трактовке проблемы. Поэтому статьи публикуются в авторской версии.

УДК 821.161.1.0:06
ББК 83.3(2Рус)

ISBN 978-9939-69-145-9

© Амирханян М.Д., 2015

Афоризмы А. С. Грибоедова

- *А судьи кто?..*
- *Служить бы рад, прислуживаться тошно…*
- *Свежо предание, а верится с трудом...*
- *И дым Отчества нам сладок и приятен...*
- *Счастливые часов не наблюдают...*
- *Чины людьми даются,*
  А люди могут обмануться
- *Уж коли зло пресечь:*
  Забрать все книги бы да сжечь.

Редакция приносит глубокую благодарность:

Министерству культуры Республики Армения,

Министр – А.С. Погосян,

Российскому Центру науки и культуры в Ереване,

Директор – М. А. Калинин,

за поддержку в организации и проведении конференции и издании материалов Международной научно-практической конференции «А. С. Грибоедов: Русская и национальные литературы».

Вступительное слово

А.С. Грибоедов – писатель, поэт, драматург, дипломат – оставил неизгладимый след в русской классической литературе и Российской дипломатии,

В отличие от многих русских писателей, драматургов и поэтов А.С. Грибоедов вошел в русскую литературу практически одним произведением. Но каким! И не случайно В.Г. Белинский писал: “Грибоедов принадлежит к самым могучим проявлениям русского духа. В “Горе от ума” он является еще пылким юношей, младенцем задушающим, еще в колыбели, огромных змей, младенцем, из которого должен явиться дивный Иракл <…>. “Горе от ума” есть произведение таланта могучего, драгоценный перл русской литературы, хотя и не представляющее комедию, в художественном значении этого слова – произведение слабое в целом, но великое своими частностями”[1]. Мы не будем полемизировать с Белинским по поводу оценки “произведение слабое”. Время показало, что из себя представляет “Горе от ума”. Да и сам Белинский через год 11 декабря 1840 года в письме Боткину писал: “После этого всего тяжелее мне вспомнить о “Горе от ума”, которое я осудил с художественной точки зрения и о котором говорил свысока, с пренебрежением, не догадываясь, что это – благороднейшее гуманическое произведение, энергически (и притом еще первый) протест против гнусной расейской действительности, против чиновников, взяточников (прямо как в нашей современной действительности – М.А.) бар – развратников, против нашего онанического светского общества, против невежества, добровольного холопства и пр. и пр.

Язык, которым написано “Горе от ума” вряд ли можно найти, что-то подобное во всей русской литературе. Такого богатства крылатых фраз, метких выражений из бескрайнего и бездонного “могучего и великого русского языка” (И.С. Тургенев) попробуйте найти у кого-либо из русских писателей. А что касается содержания, то нам кажется, в “Горе от ума” при всей ограниченности места действия и действующих лиц на примере одной

[1] *Белинский В.Г.. СС : в 10 т. Т. 2. С. 243.*

семьи показана русская действительность изнутри в самых мельчайших ее подробностях. Мы не будем давать характеристику, что из себя представляет “Горе от ума” в русской литературе. Об этом весьма точно сказал А.С. Пушкин: “Его рукописная комедия “Горе от ума” - произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами”. Несомненно поэтому еще до выхода в печать она широко заинтересовала русскую общественность. В 1825 г. были напечатаны отрывки из I и III акта с цензурными сокращениями. Комедия расходилась в рукописи. Полностью “Горе от ума” была опубликована после смерти автора в 1833 г. А вот первый перевод ее на другой язык был сделан в 1831 г. на немецкий язык в Германии. И как утверждает Лара Гесс в своей статье “К вопросу перевода “Горя от ума” А.С. Грибоедова на немецкий язык” (см.: с. 155), начиная с 1831 по 1988 гг., комедия Грибоедова была переведена на немецкий язык десять раз: “Первый перевод был издан трижды. Семь переводов были изданы для широкого читателя. Два перевода были изданы как сценарий для театральной постановки. Десятый перевод произведения появился в свет в отрывках”.

На французский язык “Горе от ума” перевел доктор философии, литератор, доктор филологии, автор многих научных трудов Арсен Легрель в 1884 г. (см. статью Е.В. Киричук: с.368). А на армянский язык первый перевод комедии был выполнен в 1881 году Константином Тер-Аствацатуряном. Однако в силу неизвестных причин перевод не был опубликован, распространялся в рукописи и был утерян. Второй перевод на армянский язык сделал в 1913 г. Левон Манвелян. В книгу вместе с переводом была помещена краткая биографическая справка о жизни и деятельности А.С. Грибоедова. О качестве перевода ничего не было сказано. В 1945 г. “Горе от ума” перевел Г. Абов, а в 1984 г. Сурен Вауни.

Язык героев грибоедовской комедии, как мы заметили, трудно поддается переводу на армянский язык. Автор предисловия к изданию 1984 г. Рубен Зарян, анализируя содержание комедии, по поводу “Горя от ума” замечает, что перевод комедии – очень сложный процесс, в котором неизбежны заметные потери. И это

в том случае, скажем мы, что в Армении богатая переводческая школа, берущая начало с V века и имеющая богатые традиции, не сумела отобразить своеобразие грибоедовской комедии полностью. При всем богатстве армянского языка, переводы “Горя от ума” на армянский язык оставляют желать лучшего.

«Горе от ума» впервые и в присутствии автора была поставлена в Ереване в 1827 г., что делает комедию особенно значимой для Армении.

Международная научно-практическая конференция «А. С. Грибоедов: Русская и национальные литературы» является одиннадцатой с той же тематикой и продолжает серию международных конференций, посвященных классикам русской литературы: Н.В. Гоголю (2009), А.П. Чехову (2010), Л.Н. Толстому (2010), М.Ю. Лермонтову (2011), Н.А. Некрасову (2011), А.С. Пушкину (2012), (Выездная к Памятнику на месте встречи А.С.Пушкина с телом А.С.Грибоедова), А.Н. Островскому (2013), (выездная в НКР), И.С. Тургеневу (2013), М.Е. Салтыкову-Щедрину (2014); а также вторая «юбилейная», посвященная 170-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова: «Творчество М.Ю. Лермонтова: Диалог культур» (2014).

Для участия в Грибоедовской конференции, которая состоялась 26-27 сентября 2015 года, подали заявки 86 ученых из многих стран. Доклады представили 71, в их числе: 42 доктора наук, профессора, 24 кандидата наук, доцента из Армении, различных регионов России, ближнего и дальнего зарубежья Тбилиси, Италии, Испании, Румынии, Франции, Германии, Словакии. Это свидетельствует о заметном расширении географии участников и является показателем повышения интереса к русской литературе, обновленном ее восприятии и необходимости исследования литературного наследия с позиций современности, без идеологических и политических наслоений.

М. Д. Амирханян,
доктор филологических наук, профессор

Его рукописная комедия «Горе от ума» произвела неописанное действие и вдруг поставила его на ряду с первыми нашими поэтами.

А .С. Пушкин

Из Донесения генерального консула России в Тавризе
А.К. Амбургера И.Ф. Паскевичу
о встрче тела Грибоедова в Нахичевани:

Нахичевань
4 мая 1829 г

«… Когда начинали приближаться к городу, то вышли навстречу ген.м. Мерлини, полк. Эксан-хан, подполк. Аргутинский, м. Носков, я и переводчик Ваценко и все военные и статские чиновники, которые находились в Нахичевани, все следовали за гробом до церкви. Здесь офицеры сняли гроб с дрог и внесли в церковь, где по отслужении панихиды и отпении вечной памяти все удалились. Народу было неимоверное множество: мужчины, женщины и дети – все принимали живейшее участие в злополучной участи покойного и слышны были между ними рыдания. Женщины до самого вечера не отходили от церкви; только надобно заметить, что это по большей части были армяне и таковое участие делает честь сему народу. На другое утро, 3 мая, все, которые участвовали прошедшего дня в церемонии, опять собрались в церковь, отслужили обедню, после которой архиерей армянский Парсег говорил речь; по окончании оной отслужил панихиду и отпели вечную память…»[1]

[1] Цит.по И.Я. Семенов. Русские в истории Армении. Ереван 2009, с.42



Ереванский государственный университет языков и
социальных наук им. В.Я.Брюсова
Армянская общественная организация культурного
сотрудничества с зарубежными странами
Общество дружбы “Армения – Россия”

К 220-летию со дня рождения
А.С. Грибоедова
К 100-летию Геноцида армян

А.С. ГРИБОЕДОВ:
РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Материалы международной
научно-практической конференции
26-27 сентября 2015г.

Программа

Ереван - 2015

Уважаемый (ая) _____

Приглашаем Вас принять участие в Международной научно-практической конференции

«А.С. Грибоедов:
русская и национальные литературы**»,**

которая состоится 26-27 сентября 2015 года

в Ереванском государственном университете языков и социальных наук имени В. Я. Брюсова

Улица О. Туманяна, 42.

Начало в 10^{00}

Время для доклада – 10 мин.

27 сентября

Подведение итогов конференции
Культпрограмма

Оргкомитет

26 сентября

Открытие конференции в **10^{00}**

Вступительное слово – докт. фил. наук, профессор М.Д Амирханян
Приветствие

Пленарное заседание

1. Доманский В.А.–докт. пед. наук, профессор. Санкт –Петербургский ун-т морского и речного флота им. адмирала С.О. Макарова. “Образы и мотивы комедии “Горе от ума” в творческом сознании И.С.Тургенева”.
2. Карабущенко П.Л.–докт. филос. наук, профессор. Астраханьский госуниверситет. “Этиологические взгляды А.С. Грибоедова”.
3. Джанумов С.А.–докт.фил.наук, профессор. МГПУ « “Горе от ума” А.С. Грибоедова в произведениях и письмах А.С. Пушкина».
4. Серебряков А.А.–докт. фил.наук, профессор, зав.каф. Сев. Кав. федер. ун–т, г. Ставрополь “Комедия А.С. Грибоедова “Горе от ума” в интертекстуальном контексте XIX в”.
5. Катермина В.В.–докт. фил, наук, профессор. Кубанский госуниверситет, г. Краснодар. “Номинальный ряд персонажей в комедии А.С. Грибоедова “Горе от ума”.
6. Киричук Е.В.–докт. фил. наук, профессор. Омский госуниверситет им. Ф.М. Достоевского. “Французские переводы комедии А.С. Грибоедова “Горе от ума”.
7. Амирханян М.Д–докт.фил.наук, профессор. Ереванский госуниверситет языков и соц. наук им. В.Я. Брюсова. “Грибоедов и Армения”.

Секционные заседания

Начало в 12^{00}

Секция № 1

1. Страшкова О.К.–докт. фил. наук, профессор. Сев. Кавк. федер. ун-т г. Ставрополь “Трансформация образа “умника” в русской литературе первой четверти XIX в.”
2. Камышева С.Ю.–канд. фил. наук, доцент. Международный фонд Славянской письменности и культуры, г. Москва “Оценочные средства в идиостиле А.С. Грибоедова”.
3. Жаравина Л.В.–докт. фил. наук, профессор. Волгоградский гос. соц.пед. ун-т.“Концепт «дым отечества» и его трагическая судьба в русской культуре”.
4. Басилая Н.А. –докт. фил. наук, профессор. Тбилисский госуниверситет им. И. Джавахишвили. “Социолингвистические данные о московском дворянстве в комедии А,С, Грибоедова” Горе от ума”.
5. Борисов Ю.Н.–канд. фил. наук, доцент. Национальный исследовательский Саратовский госунивеситет им. Н.Г. Чернышевского. “Рефлексы “Горя от ума” в драматургии М. Булгакова (“Багровый остров”).
6. Денисенко С.В.–докт. фил. наук, профессор. ИРЛИ РАН Пушкинский Дом. «“Мильон терзаний” И.А Гончарова в театральном дискурсе».
7. Татевосян Т.В–канд. фил. наук, доцент. Ванадзорский госуниверситет им. О. Туманяна. “Армянская историческая легенда о Радамисте и Зенобии в драматургии П. Кребийона–старшего и А.С. Грибоедова”.
8. Волошинова Т.Ю.–канд.пед.наук, доцент. Санкт–Петербургский гос.политех.университет. “ Ну а сам ты что за зверь? Животный мир в комедии А.С.Грибоедова “Горе от ума”.
9. Мурзак И.И– канд.фил.наук, доцент.МГПУ. “Что нового покажет нам Москва (Сценические версии комедии А.С.Грибоедова “Горе от ума”на московских подмостках)”.
10. Ханян К.С–канд.фил.наук,доцент АГПУ им.Х.Абовяна. “А.С.Грибоедов в армянской печати XIX в.”.
11. Козлова М.М.– канд.фил.наук, доцент СПб политех. госуниверситет Издательская и сценическая судьба комедии А.С.Грибоедова “Горе от ума”.
12. Гераськин Т.В.–канд.фил.наук,доцент. Мордовский госуниверситет им.Н.П.Огарева, г. Саранск. Развитие традиций А.С. Грибоедова в творчестве народного писателя Мордовии М.Т. Петрова.

Секция № 2

1. Егорова Л.П.–докт. фил. наук, профессор. Сев. Кавк. федер ун-т г. Ставрополь “Статья И.А Гончарова “Мильон терзаний в контексте современного историко-функционального изучения литературы”.
2. Вишневская Е.Э.–канд.истор. наук. Москва РГБ, “Русские интеллектуалы в эпоху А.С. Грибоедова”.
3. Суворкина Е.Н.–канд. культурологии. Рязанский госуниверситет им. С. Есенина. “Специфика феномена “детство” в стихотворениях А.С Грибоедова”.
4. Поплавская И.А.–докт. фил. наук, профессор. Томский госуниверситет. “Мотивы и образы комедии А.С. Грибоедова “Горе от ума” в повести А.С. Пушкина “Пиковая дама”.
5. Романова Г.И.–докт. фил. наук, профессор. МГПУ. “Н.К. Пиксанов – исследователь творчества А.С. Грибоедова”.
6. Николаишвили М.С.–докт. фил.наук, профессор. Тбилисский госуниверситет им. И. Джавахишвили. “Грузинские мотивы в творчестве А.С. Грибоедова”.
7. Овруцкий А.В.–докт. фил. наук, профессор. Юж. фед. университет, г. Ростов-на-Дону. “А.С. Грибоедов и “большая игра”: гарде или вечный шах.”
8. Компанеец В.В.–докт. фил.наук. профессор. Волгоградский госуниверситет. “Функционально-ролевой “след” образа Чацкого в русской литературе XX в.”.
9. Мелкумян М.И.–ст.преподаватель. Ергосуниверситет. “Горе от ума” – преемственность и традиции.
10. Джулайло О.А.–докт.фил.наук, профессор. Юж.федеральный ун-т, г. Ростов-на-Дону. “Грибоедов в современной англоязычной критике”.
11. Трофимова В.Б.– канд.пед.наук, доцент. Институт худож. образования и культурологии, г.Москва. “А.С.Грибоедов в творчестве М.О. Меньшикова”.
12. Алпатова Т.А.–докт.фил.наук, профессор. Московский гос. областной университет. “А.С. Грибоедов и проблемы философии языка XVIII–начала XIX века (Опыт реконструкции)”.
13. Михайлова И.П.–канд.фил.наук, доцент. Курский госуниверситет. “Литературный портрет А.С.Грибоедова в воспоминаниях Ксенофонта Полевого”.

Секция № 3

1. Смирнова А.И.–докт.фил.наук., профессор. МГПУ. “Творческая история “Горя от ума” А.С.Грибоедова в интерпретации Н.К. Пиксанова”.
2. Перзеке М.Ю.– канд. фил.наук, доцент. Перзеке А.Б.–докт. фил.наук, профессор. Псковский областной инст. повыш. кваливфикации работников образования. “Семантика “иного царства” в комедии А.С. Грибоедова “Горе от ума”.
3. Атанесян А.С.–канд. фил.наук, доцент, Ходжоян Ю.М. канд. фил.наук, доцент Ергосуниверситет. “Речевая характеристика образа Молчалина в армянских переводах комедии А.С. Грибоедова“Горе от ума”.
4. Захариадзе А.Т.–докт.филос.наук, профессор. Тбилисский госуниверситет им. И. Джавахишвили. “Горе от ума в эпохе разума. Основные тенденции эпохи просвещения в России”.
5. Ладохина О.Ф.–канд.фил.наук, доцент. МГПУ. “Два странника, два Александра Сергеевича: «Кальянчи» А.С. Грибоедова и «Путешествие в Арзрум» А.С. Пушкина”
6. Ларионова М.Ч.–докт.фил.наук, профессор. Инст.соц.экон. и гуманит. исследований. Юж.науч. центр, г. Ростов-на-Дону. “Мотивы и образы фольклорного “сна невесты” в комедии “Горе от ума”.
7. Подкорытова Т.И.–канд. фил.наук, доцент. Омский госпед. университет. “Чацкий в доме Фамусова (К проблеме отцов и детей в среде декабристов)”.
8. Иваницкий А.И. – докт.фил.наук, профессор. вед.н./с., РГГУ, Москва. “Горе от ума” в движении комедийного психологизма”.
9. Строганов М.В. – докт.фил.наук, профессор. Гос республиканский центр русского фольклора. Москва. «Вздор» и «Разбор», или завершение карьеры Грибоедова–журналиста.
10. Иванова И.Н.–докт.фил.наук, профессор. Сев.-Кавк. федер. ун-т, г. Ставрополь. “Женский ум и женское образование в комедиях А.С.Грибоедова”.
11. Саламатова Е.А.– ИРЛИ РАН СПб. “Первое издание комедии А.С. Грибоедова “Горе от ума”(1833) в библиотеке Пушкинского Дома”.
12. Штайн К.Э. – докт.фил.наук, профессор. Петренко Д.И.– докт. фил.наук,профессор. Сев.–Кавк.федер ун-т., г.Ставрополь. “Повседневное и элитарное мышление: о комедии А.С.Грибоедова “Горе от ума”.
13. Арефьева Н.Г. – канд.фил.наук,доцент. Астраханский госуниверситет. “Античные мотивы и образы в творчестве А.С.Грибоедова”.

Секция № 4

1. Черненко И.А.–канд.фил.наук, доцент. Институт филол., журналистики и международной коммуникации, г. Ростов-на-Дону. “Vorspiel auf dem theater» и «Отрывок из Гете» А.С. Грибоедова”
2. Кулаков В.Е.–засл.деят. искусств, Филлипова А.А.–канд.,фил. наук. «Научно-просветительная деятельность музея-заповедника “Хмелита”: Современное состояние, проблемы и перспективы».
3. Васильев С.А–докт.фил.наук, профессор. МГПУ, “Библейские образы в произведениях А.С.Грибоедова”.
4. Минчик С.С–канд.фил.наук, доцент, Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского. «Джемс кормит, поит, пляшет…»: кавказцы-неофиты в крымском окружении А. С. Грибоедова”.
5. Захарян С.Г.–ст.препод. Ванадзорский гос.унивеситет им. О. Туманяна. “Образ Софьи Фамусовой в трактовке Ю. Тынянова”.
6. Грязнова В.М.–докт. фил.наук, профессор. Сев.–Кавк. федеральный университет, г. Ставрополь. “Язык А.С. Грибоедова как отражение картины мира носителя языка первой половины XIX века”.
7. Гесс Лара – Германия. «К вопросу перевода “Горя от ума” А.С. Грибоедова на немецкий язык».
8. Репонь Антон.–докт.фил.наук, профессор. Словакия. “Горе от ума” А.С. Грибоедова в Словакии”.
9. Дубровская С.А.–канд.фил.наук, доцент. Мордовский госуниверситет им Н.П. Огарева. “Своеобразие комического дискурса в “Горе от ума” А.С.Грибоедова”.
10. Калинина Н.В.– канд.фил.наук, доцент. ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). “Сюжет о неразделенной любви: тема и вариации” (“Горе от ума” А.С. Грибоедова и “Обрыв” И.А. Гончарова)”.
11. Лоскутникова М.Б. – докт.фил.наук, профессор МГПУ. “Эпистолярий А.С. Грибоедова как интертекстуальный источник романа Ю.Н. Тынянова «Смерть Вазир–Мухтара».
12. Лебедева И.В. – канд.фил.наук, доцент. Астраханский госуниверситет. Ю.С. Фролова – докт. социологических наук, Астрахань. Каспийский институт морского и речного транспорта. Томас Махо – докт. философских наук. Университет им. Гумбольда, Берлин. “Проблема “чужого” в творчестве А.С. Грибоедова”.
13. Ившина Т.П. – канд.фил.наук, доцент. Глазовский государственный педагогический институт им. В.Г. Короленко, г. Глазов. «Писатель одной темы, однолюб»

Секция № 5

1. Кормилов С.И.–докт.фил.наук, профессор. МГУ “Чины, должности, награды и благосостояние персонажей комедии “Горе от ума”.
2. Гардзонио Стефано.–докт.фил.наук, профессор. Пизанский университет. Италия. “А.С. Грибоедов и тема итальянского скитальца”.
3. Приорова И.В.–докт.фил.наук, профессор. Астраханский госуниверситет. “Лексические доминанты в творчестве А.С. Грибоедова”.
4. Кихней Л.Г.–докт.фил.наук, профессор. Институт Международного права и экономики им. А.С Грибоедова, г. Москва. “Чаадаев (как прототип Чацкого) в оценке Осипа Мандельштама”.
5. Коковина Н.З–докт.фил.наук, профессор. Курский госуниверситет. И.В. Коковина– препод. гимназии N4, г. Курск “Грибоедовские мотивы в записках Е.Е. Лачинова “Путешествие по Ереванской области”.
6. Егоров О.Г.–докт.фил.наук, профессор. Московский гос.гуманитарный университет “Экранизация произведений А.С. Грибоедова (1950 – 1970 гг.)”
7. Шарафадина К.И.–докт.фил.наук, профессор.Санкт-Петербургский университет профсоюзов. “Семантические рефлексы этикетно-бытовых практик в драматургии Грибоедова: текст и подтекст”.
8. Шафранская Э.Ф. – докт.фил.наук, профессор. МГПУ. “Ориентализм Грибоедова”.
9. Завьялова Е.Е.–докт.фил.наук.,профессор. Астраханский госуниверситет “Поэтика стихотворения А.С. Грибоедова “Давид”.
10. Белоусова Е.В.–ст.н/с. Музей–Усадьба Л.Н. Толстого “Ясная Поляна”. “Кавказ А.С. Грибоедова и Н.Н.Толстого: этапы большой кавказкой войны”.
11. Райхлина Е.Л.–докт.пед.наук, профессор. Тульский госпед. университет им. Л.Н. Толстого. “О патриотической составляющей в творчестве А.С. Грибоедова”.
12. Амирханян А.М.–канд.фил.наук, доцент АГПУ им. Х. Абовяна. “Притчеобразующий аспект произведений А.С. Грибоедова и Л.Н. Толстого”.
13. Лебедева Л.К.–ст. препод. Астраханский госунивеситет. Мадалина Морару–докт.фил.наук, профессор. Университет Бухарест. Румыния. Мариа Хосе Карраско Пелес – Французский лицей, Барселона. Испания. “Социокультурный портрет “лишнего человека”: от А.С. Грибоедова до наших дней”.

А.С. ГРИБОЕДОВ И ПРОБЛЕМЫ ФИЛОСОФИИ ЯЗЫКА XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА (ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ)

Т.А. Алпатова
Доктор филологических наук, доцент
Московский государственный областной университет

Важной проблемой изучения творчества А.С. Грибоедова сегодня представляется построение целостной характеристики художественно-эстетических взглядов писателя в контексте его эпохи – периода смены эстетических парадигм, перехода от нормативно-традиционалистского к индивидуально-творческому типу художественного сознания [14]. Один из последних и один из ярчайших представителей русского классицизма, Грибоедов – художник и мыслитель – тем не менее может быть рассмотрен и на фоне новой эстетической системы, приходившей на место классицистской нормативности. Предметом дальнейших наблюдений в статье будет своеобразный лингвофилософский «фон» начала XIX в., позволяющий под несколько неожиданным углом зрения взглянуть на произведения Грибоедова, и прежде всего «Горе от ума» как своеобразную «реплику» в лингвистических спорах эпохи[1].

Им задавала тон в России известная полемика о старом и новом слоге русского языка, в которой Грибоедов, по общему справедливому мнению, выступил на стороне «архаистов». Однако, по замечанию В.Э. Вацуро [1, 292-303] и Е.Н.Купреяновой [13, 21-22], литературно-эстетическая, филологическая «программа» и шишковистов, и карамзинистов не может описываться в виде прямолинейного противопоставления по типу «классики – романтики»: слишком различные по своей природе эстетические импульсы сталкивались в теоретических декларациях и творческой практике всех участников спора, как с одной, так и с другой стороны; по-своему «классиком» и «романтиком» бывал каждый из них, что неизбежно обращает к проблеме возможных общих источников, по-разному интерпретированных

[1] *Подробнее о специфике этих споров см. в трудах Б.М. Гаспарова [2], В.М. Живова [6].*

участниками литературно-эстетических споров в зависимости от конкретной литературной ситуации.

Становление новой, индивидуально-творческой художественной установки для писателей той поры, в том числе и для «архаистов» обоих «поколений» и самого Грибоедова, имело не меньшее значение, чем для их литературных «противников». И теми, и другими оно осмысливалось в том числе на языковом уровне. На смену системе «трех штилей», бывшей основой рационалистической нормативности, приходили иные принципы отбора языковых средств – что, в свою очередь, требовало ответа на вопрос, что же такое язык?

Особая роль *слова* не только в художественной, но и в самой идейно-философской структуре «Горя от ума» очевидна и отмечалась много раз. *Слово, речь, понимание/непонимание* являются в комедии в самых разных обличиях. В виде «молвы», «молчания»/«бессловесности», «зубоскальства», «повторения» чужих слов, «глухоты» и т.п. *слово* обыгрывалось в «говорящих» фамилиях действующих лиц; о слове спорят герои комедии, владение или невладение словом становится одной из определяющих черт человека, – наконец, именно словесное «действие», живость и яркость звучания слова стали приметами пьесы в целом. Произносимое слово наполнилось ощущением самой жизни – и язык преодолел мертвенность, проблема борьбы с которой так волновала и автора «Горя от ума», и его центрального героя.

Думается, в художественном строе грибоедовской комедии отразилось то новое отношение к слову, к языку, что формировалось в европейской, прежде всего немецкой науке в конце XVIII – начале XIX в. и стало основой нового, психологического метода в языкознании, а затем и филологии в целом. Для России той поры эта школа связывалась в первую очередь с трудами немецкого философа, историка, этнографа, лингвиста И.-Г. Гердера, и прежде всего его «Идеями к философии истории человечества» – книгой, которая стала известна в России

уже с конца 1780-х гг.[1] Так, А.Н.Радищев включил заимствованные из этого труда гердеровские размышления о языке в собственный трактат «Рассуждение о человеке, о его смертности и бессмертии». Н.М.Карамзин в «Письмах русского путешественника» рассказал о личном общении с Гердером, давая понять читателю, что знает его труды, и в своих взглядах на историю народов как живое органичное движение, подобное «возрастам» человека, во взглядах на язык как воплощение души народа также опирался на идеи и постулаты, сформулированные Гердером. И хотя нет фактически неопровержимых доказательств того, что Грибоедов был знаком с книгой немецкого философа, его лингвистические интересы были столь значительны и профессиональны, что достаточно популярная в России книга Гердера вряд ли могла пройти мимо его внимания. Само множество древних и новых языков, которые знал Грибоедов, естественно позволяло ему выходить в своих размышлениях к проблемам сравнительно-исторического языкознания, позволяло чувствовать внутреннюю связь языка и жизни народа, который говорит на этом языке, создавало потребность в философском взгляде на язык. Не случайно в ответ на вопрос о том, «Что требуется от русского поэта?», он отвечал на страницах журнала «Литературные листки»: «Чтобы совершенно постигнуть дух русского языка, надобно читать <…> древние летописи, собирать народные песни и поговорки, знать несколько соплеменных славянских наречий, прочесть несколько славянских, русских, богемских и польских грамматик и рассмотреть столько же словарей <…>» [15, 71]. Язык позволяет постичь дух народа – идея, в целом отвечавшая лингвистической концепции Гердера, отразившейся на страницах «Идей…» и логикой своего развития приводившей не только к изучению национального своеобразия «на макроуровне», но и к возможности уловить индивидуально-неповторимые особенности психологии личности, «портретом» которой и становится речь. Анализ опытов, которые делались русской литературой и лингвофилоло-

[1] *Ср. размышления о значении идей Гердера для становления «лингвистической» части идеологических программ русских мыслителей начала XIX в. в трудах Г.Н.Ионина [9], А.Л.Зорина [8], Е.Е.Земсковой [7], Л.Н.Киселевой [10], С.Н.Козлова [11] и др.*

софской мыслью начала XIX в. в сфере интерпретации языка как отражения личной и национальной психологии, «в гердеровском контексте» может дать новый импульс к интерпретации этих исканий как в связи с их собственно лингвистической и культурологической перспективой, так и в сфере собственно литературной, для которой, по-видимому, наиболее значимой оказывалась идея о связи языка и души человека, в языке воплощенной, – того, что в терминах современной науки можно называть языковой (речевой) личностью.

По мысли Гердера, «речь пробудила дремлющий разум, или, лучше сказать, стала живой силой, воплотилась в действие – способность, которая сама по себе навеки осталась бы безжизненной, мертвой. Благодаря речи зрение, слух, все чувства сливаются в одно, благодаря речи они превращаются в творческую мысль, и рукам, этому орудию человеческого искусства, всем прочим членам тела остается только покориться мысли» [3, 96]. Для Гердера в триаде «окружающий мир – язык – сознание» именно язык выступает связующим звеном, определяет отношение к реальности, восприятие и оценку всего вокруг. В этом смысле язык – и есть само миросозерцание человека, причем существующее не как отвлеченные логические схемы, а подобно тончайшей интуиции, закрепляющейся в слове – создании свободного творческого усилия, как бы в творении гениального художника, только имя этому художнику – весь народ. Потому-то «гений народа более всего открывается в физиогномическом образе его речи» [3, 239]. Гердер полагает, что язык – это не есть что-то застывшее, он сложился постепенно и неуклонно развивается. Эта мысль заставляла исследователя размышлять о проблеме связи слова и его значения. Эта связь необъяснима, но в ней-то и заключаются глубинные закономерности психологии народов, их священные предания (мифы), рисующие устройство мира и закрепляющие отношение человека ко всем явлениям бытия. Язык оформляет разнообразнейшие впечатления и первоначальные представления человека о мире («чудовищный поток аффектов язык сдержал дамбами и поставил им разумные памятники в словах» [3, 236]), поэтому наиболее ранний период в развитии языка – поэтический, когда все в нем исполнено

священными, мифологическими представлениями, все в нем – живой образ, прямо и непосредственно воплощающий свежий взгляд человека на мир. Далее язык приходит к зрелости, приобретает большую строгость, стройность; поэтичность его не столь стихийна и свободна; это период художественной прозы, за которым следует «последний» возраст – философский, когда забывается первоначальная образность слов, на смену красоте приходит точность, и только поэзия как некий «новый язык» «воскрешает» первоначальную яркость и непосредственность переживания красоты мира в слове.

Этот новый, философский взгляд на язык как фундамент личности, основу народного духа, систему, закрепившую самые первичные, определяющие представления человека о мире, учитывал и противоречия, заключенные в этой системе. Ведь если язык – система знаков, следовательно, человек словно бы «отделен» ею от самой сущности бытия. «Ни один язык не выражает вещи, но выражает только имена вещей; и человеческий разум не познает вещи, но только признаки вещей, обозначаемые словами» [3, 236]. Невозможно знать заранее, «правильно ли понимает меня другой человек? То ли представление связал он со словом, что и я, или он не связал с ним никакого представления» [3, 237] – не случайно эта мысль Гердера была высказана в преддверии эпохи романтизма, с его уверенностью, что трагизм человеческой судьбы и заключается в обреченности на неверное, неполное понимание, в невозможности «сердцу ... высказать себя». Романтики интуитивно чувствовали в этой закономерной взаимосвязи языка и мышления и еще одну опасность: «выпадая» из родного языка, человек лишается питательной основы живого национального духа (в сущности, об опасности этого и говорит грибоедовский Чацкий, смеясь над «смешеньем языков» «французского с нижегородским» и призывая вернуться к духовным основам собственной национальности, «чтоб умный, бодрый наш народ // Хотя по языку нас не считал за немцев»). И наконец, формирующееся на рубеже XVIII–XIX вв. психологическое и мифологическое направление во взгляде на язык обострило еще одну проблему, интуитивно предчувствовавшуюся и прежде: сколь опасен разрыв слова и его подлинно-

го значения, сколь опасна для мировоззрения человека ложь, подменяющая подлинную картину мира мнимостью.

Возможно, специфика русского самоосознания в культуре нового времени (начиная с XVIII столетия) и сказывается именно в том, что в поисках своего истинного лица человек прежде всего должен внутренне отдалиться от всего того, что им не является, – от имитации. Столкновением истины и лжи, подлинности и имитации и определяется расстановка сил в системе персонажей «Горя от ума». Основа разделения героев – встающий за их убеждениями, словами и поступками выбор между служением истине или лжи, жизненной динамике или мертвенности. В зависимости от этих начал и строятся характеристики героев: Фамусов – имитация власти, Молчалин – деятельности, Скалозуб – воинского героизма, Репетилов – свободомыслия и т.п. Таким образом, мотив подмены, имитации реализуется в системе центральных персонажей грибоедовской пьесы, что определяет его реализацию на уровне проблематики произведения, а также в авторских размышлениях о центральном лице комедии – Чацком. Объединяющий собой многие линии комедии, определивший саму возможность развития конфликта, наконец, вызвавший столько споров и об авторской позиции и о проблеме «Грибоедов и декабристы», Чацкий особенно важен, когда речь идет о концепции слова – связующего человека со всем вокруг и вносящего в мир начало живой творческой силы.

Высокое философское значение индивидуального слова, индивидуального «языка» как основы личности человека определило и творческую историю центрального героя комедии – Чацкого, причем не только в рамках текста комедии, но и за ее пределами. За несколько лет до «Горя от ума» Грибоедовым (совместно с П. А.Катениным) была написана комедия «Студент», которая стала своеобразным литературным прообразом будущего «Горя от ума». Ее содержание – забавная картина нравов; интрига построена на частом в комедии классицизма высмеивании ученого педанта, бездумно набившего себе голову книжным вздором, не умеющего ориентироваться в реальной жизни и в конце концов отвергнутого в любви. Проблема языка как воплощения «я» человека, миросозерцания личности, ее внут-

реннего мира, по-видимому, оказывается одной из тех «метали-тературных» проблем, которые в изобилии присутствуют и в комедии «Студент», и в «Горе от ума» в связи с характерным сюжетом осмеяния педантизма, ложной учености, за которой скрывается бездарность и жизненная несостоятельность. В начале этой линии для драматургии русского классицизма оказывается мольеровский Триссотен, герой комедии «Ученые женщины», первым воплощением которого на русской почве становится комедия А.П.Сумарокова «Тресотиниус». Определяющий прием авторской сатиры в комедиях этого типа – пародия, но, как справедливо замечали исследователи сумароковской пьесы [13], пародировался не только литературный стиль конкретных авторов-современников (песенка Тресотиниуса – любовная лирика В.К.Тредиаковского), но и в целом филологический дискурс, взгляд на язык, характерный для противника. Развитием этой линии и представляется сюжет о герое-«умнике» в творчестве Грибоедова.

С.А.Фомичев справедливо отмечает значительное сходство между персонажами комедий «Студент» и «Горе от ума»: Звёздов – Фамусов, Полюбин – Молчалин, Саблин – Скалозуб [15, 334]. В этот же ряд может быть поставлена параллель Беневольский – Чацкий, с той, однако, разницей, что трансформация языковой «программы» и речевой личности героя приводит к полному переосмыслению привычных сюжетных клише комедии о «педанте».

Языковая программа и речевая личность Беневольского стали развернутой сатирико-пародийной характеристикой карамзинизма, каким он представляется Грибоедову в разгар полемики. На протяжении пьесы Беневольский постоянно смешон и нелеп. Он уверен, что знает свет, но лишь по книгам и ученым лекциям («...я прилежал особенно к наблюдениям практической философии, читал Мармонтеля, Жанлис, пленительные повести новых наших журналов; и кто их не читал?..» [4, 2, 48]); не случайно он путает собственную невесту со служанкой, по ошибке объясняется в любви жене своего покровителя Звёздова, принимает ее разговор с родным братом за любовное свидание. Беневольский уверен в своих блестящих способностях и, как моло-

дой мечтатель, постоянно уносится мыслями вдаль. То он видит себя великим поэтом («Музы – вот все мои желания... Ни чины, ни богатства для меня не приманчивы: что они в сравнении с поэзиею?», «Вельможи, цари будут внимать строю моей лиры, и золото и почести рекою польются на певца...» [4, 2, 53]); то вдруг решает сделаться ни много ни мало... министром («не почести, с этим сопряженные: это дым, мечта, – но слава прочная, незыблемый памятник в потомстве!..» [4, 2, 54]); то увлекается перспективой военной службы и, как всегда, мечтает стать великим героем, командующим, спасителем Отечества («О! ремесло Цезаря! сына Филлипова! Быть вождем полмиллиона героев!...» [4, 2, 57]). Апогеем нелепых надежд Беневольского становится уже вовсе ни с чем не сообразная мысль сделаться всем сразу: «законодателем-полководцем и стихотворцем» [4, 2, 57]; пылкая душа героя не терпит компромиссов, стремится все обнять – не имея при этом элементарных навыков жизни среди людей. Именно речевой портрет Беневольского оказывается основой его сатирической характеристики: избегая житейской «прозы», он наполняет свои речи неуместными восклицаниями, книжными примерами, именами мифологических и античных героев, перифрастическими именованиями вместо прямых названий для самых обычных вещей (швейцар – «человек, вооруженный длинным жезлом» [4, 2, 47], университет – «Минервин храм», «казанский рассадник просвещения» [4, 2, 47]). Не случайно измученный этими нелепицами собеседник, Звёздов, просит героя: «Переведи, пожалуй, на простонародный язык!» [4, 2, 64]. Беневольский сам чувствует, в какой туман он погружен («в голове моей, в сердце такое что-то неизъяснимое»), – но все же он уверен, что именно этот «туман» и есть признак великой души и ума, тогда как все другие смеются над ним. Итог не заставляет себя ждать: Варенька выходит замуж за своего возлюбленного Полюбина, Звёздовы уезжают в деревню, невыплатами жалования слуга сбегает и уносит с собою ключ от шкатулки – и несчастный провинциал вынужден поступить в типографские корректоры. «Мечты моей юности! <...> сопутницы неизменные! куда вы исчезли, заманчивые?» [4, 2, 101], – этим горестным восклицанием героя заканчивается пьеса, в которой прекраснодушные мечтания неприспособленного к житейским мелочам ума (или не в

меру ученого безумия?) оказываются полностью разбиты реальной практической жизнью.

Герой ведет «чувствительный» путевой журнал (прообраз которого, безусловно, «Письма русского путешественника» Н.М.Карамзина), он читал переводы Мармонтеля, Жанлис, новейшие повести (также связанные с именем Карамзина), уверен, что стрелы любви разят сердца героев («богатыри могучие по три дай не едали и не спали» [4, 2, 59] от них – намек на сказку в стихах Карамзина «Илья Муромец»). Беневольский любит слушать «певцов своей печали» (намек одновременно на «бедного певца» Жуковского и на стихотворение юного Пушкина «Слыхали ль вы за рощей глас ночной // Певца любви, певца своей печали...», опубликованное как раз в год написания комедии и крайне популярное у «чувствительных» читателей). Любуясь на свои пыльные чемоданы и драные узелки, Беневольский декламирует лишь слегка переделанные стихотворение К.Н.Батюшкова «Мои Пенаты». Герой цитирует вскользь «Певца во стане русских воинов» Жуковского, стихи поэта-«арзамасца» В.Л.Пушкина. Наконец, его «собственное» стихотворение, созданием которого герой занят в конце пьесы, – собрание всех привычных мотивов и образов лирики «карамзинистов»: нежная тональность, обращенная к «любезным» сердцу друзьям и возлюбленным, «светлая печаль» элегии, мечта, заря, сновиденье, любовь, надежда, цветы, Музы, «непостижимое», бессмертье, бесконечность, ускользающее «там»

Дружись, о друг, с мечтой.
Таинственный покой
Сопутствует нам с нею;
И Грация - печаль,
И сумрачная дань,
И будущность зарею
С ней будут нам сиять! <. >
Дотоль, рука с рукой.
Мы по стезям незримым
Спешим, о друг! с тобой
К бессмертью, в бесконечность!
А там! - награда... вечность!.. [4, 2, 94-96]

Это могли написать, в сущности, все поэты-арзамасцы, от самого Карамзина и Дмитриева до Батюшкова, Жуковского, юного Пушкина. Таким образом, Беневольский становится собирательным «портретом» представителей модного литературного направления, пародия на его творческую практику и языковую программу оказывается основой сатирического портрета героя – прием, который начиная с «Ученых женщин» Мольера был главным в оформлении металитературной трактовки комедии о педанте.

Черты этой сюжетной модели, безусловно, присутствуют в «Горе от ума», герой которой проходит, в сущности, те же сюжетные положения, что и незадачливый студент Беневольский. Отличием же комедий оказывается не только смена объекта сатирического изображения, но и развертывание металитературной линии, в которой Чацкий предстает человеком, говорящим на ином «языке», – и в результате иной характер речи делает на первый взгляд нелепое – психологически мотивированным, а житейски-глупое – действительно «умным» с самой высокой точки зрения.

Поэтому изменение «языка» героя так преобразило тип «непонятого умника», который впервые становится действительным центром комедии именно у Грибоедова и вместо глупенького идеалиста, выстроившего из чужих фраз и вычитанных мыслей собственный мирок и не желающего замечать истинного положения вещей, зритель и читатель встречает в Чацком человека, мыслящего и говорящего ярко, искренно и свободно, не боящегося не только власти чужих авторитетов, но прежде всего – языкового диктата, «инерции стиля», который видел Грибоедов в карамзинизме. Чацкий в художественной системе Грибоедова оказывается прав не только по сути, но словно бы «стилистически» прав. Его слово более гибко и не замкнуто в рамках одного жанра: Чацкому доступны разные тональности речи – и высокая сатира, и интонация гражданственной оды, и искренность элегии; в ответах-«эпиграммах» гостям он своеобразно пародирует их собственную речь – Беневольский же, олицетворяющий иное направление, всегда и везде одинаков, воспроизводя стилистику дурно понятого ка-

рамзинизма. Так изменение словесного выражения, изменение тона речи стало основой изменения и личности героя, и его роли в сюжете комедии.

Эстетическая программа Грибоедова, как и других писателей-«младоархаистов», представлявшая собой синтез различных художественных тенденций эпохи и складывавшаяся из разножанровых полемических высказываний, на сегодняшний день остается одним из самых перспективных направлений в изучении творчества писателя. Думается, что опыт реконструкции ее лингвистической части, в той сфере, что касается особенностей языковой личности и возможной интерпретации в этой связи наиболее значительных грибоедовских комедий, может быть полезен как для истолкования позиции автора в лингвофилософских спорах эпохи, так и для обогащения представлений о его пьесах, привлекательных для исследователя в том числе как пример «слова о слове», как поиск принципиально новых форм художественного выражения, что и было главным направлением в развитии литературы той поры.

Литература:

1. *Вацуро В. Э. Литературное движение начала века. Карамзин. Жуковский. Батюшков: // История всемирной литературы: в 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М., 1983—1994. Т. 6. — 1989. — С. 292—303.*
2. *Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. – СПб., 1999.*
3. *Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества / пер. А.В.Михайлова. – М., 1977.*
4. *Грибоедов А.С. Полное собрание сочинений: в 3-х т. / гл. ред. С.А.Фомичев. – СПб., 1999-2006.*
5. *Жаткин Д. Н. Творчество А.А.Дельвига в контексте русско-немецких литературных и историко-культурных связей XIX в. – М., 2012.*
6. *Живов В.М. Язык и культура в России XVIII века. – М., 1996.*
7. *Земскова Е.Е. О роли языка в построении национальной утопии: «онемечивание» Кампе и «корнесловие» Шишкова // Философский век. Альманах. – СПб., 2000. С. 86-99.*

8. *Зорин А.Л. У истоков русского германофильства // Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В.Э.Вацуро. – М., 1995. С. 7-35.*
9. *Ионин Г.Н. Спор «древних» и «новых» и проблема историзма в русской критике 1800-1810-х годов // XVIII век. Сб. 13. Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII - начало XIX в. – Л., 1981. С. 192-204.*
10. *Киселева Л. Н. Начало русского «Архаизма» // Structure and Tradition in Russian Society. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yu. Lotman. Helsinki, 1994. - P. 52-63.*
11. *Козлов С.Л. «Гений языка» и «гений нации»: две категории XVII-XVIII веков // Новое литературное обозрение. М., 1999. - №36. - С. 4-27.*
12. *Купреянова Е. Н. Основные направления и течения русской литературно-общественной мысли первой четверти XIX в. // История русской литературы: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980—1983. Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализм. — 1981. — С. 11—35.*
13. *Мальцева Т.В. Литературная полемика и процесс жанрообразования в комедиографии XVIII века. – СПб., 2000.*
14. *Степанов, Л.А. Эстетическое и художественное мышление А.С.Грибоедова. Казань: Казанский государственный университет, 2001.*
15. *Фомичев С.А. Грибоедов. Энциклопедия. – СПб., 2007.*

А.С. ГРИБОЕДОВ И АРМЕНИЯ

М.Д Амирханян
Доктор филологических наук, профессор
ЕГУЯСН им. В.Я.Брюсова

В одной статье исследовать большую и сложную проблему “А.С. Грибоедов и Армения”, естественно, не представляется возможным, а по сему мы попытаемся рассмотреть ее тезисно.

Историческая судьба армянского народа сложилась так, что на протяжении веков многим русским государственным, военным, политическим деятелям, представителям культуры и литературы приходилось, вольно или невольно, принимать то или иное участие в судьбах армян. В их числе особое место занимает классик русской литературы А.С. Грибоедов – человек с уникальными способностями. В одиннадцать лет он стал студентом университета, закончил три факультета в 17 лет, в совершенстве владел французским, немецким, английским, итальянским, позже изучил греческий, персидский и арабский языки.[1] автор бессмертной комедии "Горе от ума", дипломат, "полномочный министр" России в Персии. Его роль в оказании практической помощи армянскому народу, его освобождении от тяжелого ига Персии, в переселении 8 тысяч армянских семей из Персии в пределы России, в укреплении дружбы между русским и армянским народами была исключительно велика.

Получив назначение на дипломатическую службу в Персию, Грибоедов – один из первых русских писателей, ступивших на древнюю армянскую землю и связавших косвенно, волею своей деятельности свою недолгую жизнь с этим контрастным и колоритным краем, его настоящим и будущим – в октябре 1818 г. приезжает в Тифлис. Здесь молодой дипломат и пока малоизвестный писатель присматривается к окружению, знакомится с обычаями и нравами жителей этого города. "Я здесь обжился и смерть не хочется ехать..." (1.482), – признавался Грибоедов своим друзьям. Здесь же, в благотворной атмосфере Тифлиса Грибоедов в течение нескольких лет активно работает над текстом бессмертной комедию "Горе от ума” .

[1] *Грибоедов А.С. “Горе от ума”. Л 1979, с 8*

28 января 1819 г. Грибоедов выехал из Тифлиса в Персию. По пути он посетил Эривань. Первые его впечатления от Армении изложены в его письмах к своим друзьям и дневниковых записях. Во взволнованных кратких строках Грибоедов обрисовал бедственное положение армянского народа, свое восхищение историческими памятниками и величественной красотой природы. Приехав впервые в Эривань, Грибоедов на другой день, 4 февраля 1819 г., пишет С.Н. Бегичеву: “Вот другой день пребываем в армянской столице, любезный друг... Еще теперь слышу, как хрупкий снег хрустит под ногами наших лошадей: во всякое другое время быстрая Занги в иных местах застыла, в других медленно пробивается сквозь льды и снега под стены Эривани. Земля здесь гораздо возвышенней Грузии, и гораздо жарче... Но здешние равнины скучнее тех скатов и подъемов, которые мы позади себя оставили, — пустынное однообразие. Не знаю, отчего у меня вчера, во всю дорогу не выходил из головы смешной трагический стих:

Из середины пустынь древней Армении...

Въехавши на один пригорок, над мглою, которая носилась по необозримой долине, вдруг предстали перед нами в отдалении две горы, - первая, сюда ближе, необычайной вышины. Ни Стефан-Цминд (Казбек — М.А.), ни другие колоссы кавказские не поразили меня такою огромностию: обе завладели большею частию горизонта, — это двухолмый Арарат, в семидесяти верстах от того места, где в первый раз является таким величественным. Еще накануне синелись верхи его. Кроме воспоминаний, которые трепетом наполняют душу всякого, кто благоговеет перед священными преданиями, один вид этой древней горы сражает неизъяснимым удивлением. Я долго стоял неподвижен; мой златокопыт, по-видимому, не разделял чувств своего седока, двинулся, понесся и мигом погрузил меня с собою в влажную стихию, меня всего обдало сыростию, которая до костей проникает. Основание Арарата исчезло, середина тоже. Но самая верхняя часть, как туча, висела над нами до Эривани.

Уже в нескольких верстах, в нескольких саженях от города, догадались мы, что доезжаем до обетованного приюта; туман долго застилал его от наших глаз, наконец, на низком месте,

между кустами, влево от дороги, по которой мы и своротили, прояснились две части зданий, одна с другой ничем не соединенные. Мы въехали в пригород. Вечером озарило наши покои красное солнышко Эривани" [2.129-133]

Мы сознательно привели несколько широкую выдержку из письма А.С. Грибоедова, с целью показать читателю первые впечатления поэта об Армении.

С каждым посещением Армении впечатления Грибоедова о ней, естественно, расширялись и углублялись. Армению он описывает по самым различным поводам, не исключая своих впечатлений и от военного времени.

Так, в письме от 3 июля 1827 года к П.Н. Ахвердовой, вдове начальника артиллерии Кавказского корпуса генерала Ф.И. Ахвердова, Грибоедов писал:

"... Генерал Бенкендорф пустил 2000 кавалеристов вплавь через Аракс, они его мигом перешли, и неприятель бы вытеснен с высот по ту сторону реки. Я хотел бы, чтобы Вы как художница, видели все это, и в особенности живописную долину, где происходила эта сцена. Со всех сторон у нас тут гряды гор, самые причудливые, какие только могла создать природа, между прочим, так называемая Помпеева скала, которая высится, как ствол дерева, разбитого и обугленного молнией, но только гигантских размеров; это в сторону нашей Карабахской границы. Среди лабиринтов холмов, различных возвышенностей и горных цепей, самой своеобразной формы цветущая долина, заботливо возделанная, которую орошает Аракс, и к – северу снежная вершина Арарата. Я уже переходил вброд знаменитую реку, чье историческое имя столько говорит воображению" [3.275].

Как отмечалось выше, А.С. Грибоедов неоднократно бывал в Армении – проезжал ее в 1819-1820 и 1827-1828 гг. По нескольку дней останавливался в Эривани и Эчмиадзине. Как дипломат он немало сделал в деле оказания помощи армянам, их освобождении от персидского ига[1]. А как писатель, Грибоедов, кроме путевых очерков, дневниковых записей и писем об Армении,

---

[1]О дипломатической деятельности А.С. Грибоедова см.: Юрий Тынянов. Смерть, Вазир Мухтара. Минск, 1978 г. Борис Балаян. Кровь на алмазе "Шах". Трагедия А. Грибоедова. Ереван, 1984 г. И.К. Ениколопов. "Грибоедов и Восток", изд. 2-е, Ереван 1974 г.

имел попытку написать трагедию "Радамист и Зенобия" по материалам из истории Армении и Грузии I века, в которой действующими лицами должны были быть парфяне, армяне, грузины и римляне.

В силу своих служебных обязанностей и профессиональной пытливости Грибоедов изучил историю Востока, в том числе и историю Армении. Эта, как и пьеса французского драматурга Кребильона "Радамист и Зенобия" (1711), переведенная С.И. Висковатовым, рецензия В.А. Жуковского на русский ее перевод[1] с одноименным заглавием, легенда из "Анналов", римского историка I-II вв., Тацита о Радамисте и Зенобии, по всей вероятности, навели Грибоедова на мысль о создании трагедии с тем же заглавием "Радамист и Зенобия". А когда Грибоедов услышал от поэта, филолога, начальника армянской епархии в Грузии и смотрителя тифлисской армянской школы "Нерсисян" Арутюна Аламдаряна легенду об армянском царе Радамисте и его супруге Зенобии, он признался, что армянский вариант не имеет ничего общего с легендой из "Анналов" Тацита [3.27].

К сожалению, этот замысел Грибоедова остался неосуществленным. Сохранился лишь развернутый план трагедии, который позволяет судить об общих ее концепциях. В трагедии Грибоедов намеревался "совершенно по-новому поставить вопрос о роли народа". Он хотел поднять, как утверждает И.К. Ениколопов, вопрос "о соотношении самовластья и прав народа, высказать свои сокровенные мысли, по-революционному решать вопрос о восстании, об участии в нем народа" [4.135]. Однако, в содержательном исследовании исторического характера И.К. Ениколопова мало или вовсе не отводится места литературной трактовке, хоть и кратких, но весьма красочных художественных зарисовок Грибоедова об Армении.

Обращение Грибоедова к далекому прошлому было не случайным. Дело в том, что политическая обстановка в России после восстания декабристов не позволяла открыто высказывать прогрессивные, по сути, революционные идеи. Поэтому в историческом прошлом России и других народов Грибоедов искал

---

[1]См.: "Вестник Европы", 1810, т. 52, N22, с. 102-120. То же см.: В.А. Жуковский. Эстетика и критика. М., 1985, с. 255-264

такие сюжетные линии, которые, перекликаясь с современностью, могли бы быть представленым случаем, обойдя царскую цензуру своего времени, ставить актуальные вопросы. Развернутый план трагедии "Радамист и Зенобия" показывает, что это произведение должно было прозвучать с "особой остротой и актуальностью в период, непосредственно следовавший за поражением декабристов" [2.446].

Немалый познавательный интерес и научную ценность представляют и краткие дневниковые записи Грибоедова об Армении. Эти записи – результат не простого наблюдения и фиксации, а пометки непредвзятого участника, происходящих в Армении событий, в которых проявилось его отношение к этой стране и показано отношение армян к русским.

Следует особо отметить, что записи Грибоедова пестрят словами "Арарат", "Эривань", "Эчмиадзин" и т. д. Мы приведем лишь некоторые из них.

В 1827 г., будучи в составе "Эриванского похода", Грибоедов наблюдал, как “попы армянские на дорогах в ризах подносят бога главнокомандующему, который его от них как рапорт принимает" (запись 1 июня).

Или: "С пригорка вид на обширную и прелестную долину Аракса. Арарат бесподобен. Множество селений. С привала места, сожженые солнцем. Лагерь за версту от деревни Аштарак... Купол Арарата.

Прелестное селение Аштараки, – мост в три яруса на трех арках, под ним река Абарень дробится о камни. Сады, город" (запись 7 июня).

И действительно, “мост в три яруса” и сейчас красуется, хотя и не используется. А под ним, как сказал О.Мандельштам, “волосяная музыка воды”. Это река Апаран.

А когда русская армия пришла в Эчмиадзин, армянское духовенство в знак всенародного признания устроило главнокомандующему торжественную встречу. Грибоедов записал по этому поводу в дневнике 8 июня: "Приезд в Эчмиадзин... духовное торжество. Главнокомандующий встречен колокольным звоном.

Разбиваю палатку между двух деревьев; цветы, водо-

проводы, Большой обед у архиерея".

Затем запись от 18 июня уже трагического содержания: "Поэтический вечер в галерее Эчмиадзина, в окна светит луна; архиерей как тень бродит. Известие о вырезанных лорийских жителях с 150 арбами транспортными..." [2.445-447].

Грибоедов постоянно наблюдал доброжелательное отношение армян к русским. В его дневниковых записях и письмах неоднократно встречаются сообщения об этом. Так, в письме к своему другу, писательнице В.С. Миклашевич, Грибоедов 17 сентября 1828 г. пишет из Эчмиадзина о том, как армяне восторженно принимали русских: "Нынче нас принял весь хор монастырский в Эчмиадзине с крестами, иконами, хоругвиями, пением, курением — и здесь под сводами этой древней обители первое мое помышление о вас " [2.317].

А 30 ноября 1828 г. Грибоедов в своей телеграмме из Тавриза, адресованной вице-канцлеру России В. Нессельроде, писал: "Наши подданные, большею частью тифлисские армяне, собрались в армянской церкви, где я и присутствовал со своими чиновниками при богослужении; звонили в колокола — обычай немыслимый на мусульманской земле".

Особо раскрывается характер армян и их отношение к русским в письме Грибоедова от 31 августа 1828 г. к издателю "Северной пчелы". Подробно излагая события при взятии Баязета русскими войсками 28 августа 1828 года под командованием генерал-майора князя Чавчавадзе, он не без удовлетворения описывает подробности сражения, подчеркивает радость и ликование. "Нельзя описать восторга здешних жителей, — пишет Грибоедов, – большей частью армян, вышедших навстречу победителям и благославлявших нелицемерными приветствиями русского царя, оружием которого исторгнуты они от столь долгого томления под игом мусульман... День 30-го августа останется достопамятным у жителей Баязета: поутру на довольно обширной площади совершен был церковный военный парад, приводивший в восхищение здешних жителей и самого пашу, не видавших прежде ничего подобного. Собравшееся на площади все здешнее армянское духовенство участвовало при отправлении панихиды о блаженной памяти покойном импера-

торе Александре Павловиче и благодарственном молебствии за взятие города" [5.129-130].

Краткие дневниковые и путевые записи Грибоедова свидетельствуют о взаимоотношениях представителей двух народов не как искусственное проявление отношения в силу зависимости от сильного или личной выгоды, а как свободное волеизъявление и духовную потребность.

Сравнительная ограниченность отображения армянской действительности в художественном слове А.С. Грибоедова, в его письмах и дневниковых записях дополняется замечательным событием — первой постановкой бессмертной комедии "Горе от ума" в Эривани – первой и единственной в присутствии автора.

Осенью 1827 года Грибоедов в очередной раз несколько дней был в Эривани проездом. Однажды после прогулки он отдыхал у себя в комнате и был поглощен раздумьями о прошедших днях. Вдруг услышал робкий стук в дверь, развеявший его мысли. Он быстро встал, откликнулся.

В комнату вошли двое: офицер Зелинский и солдат Смирнов, бывший артист Александринского Императорского театра, а теперь ротный повар. Он с разрешения генерала Красовского создал в полку любительский театр. Офицер Зелинский, большой театрал, еще в студенческие годы переписавший "Горе от ума", знал многие ее отрывки наизусть. Они сказали Грибоедову, что осуществили постановку комедии "Горе от ума" и хотели бы чтобы Грибоедов присутствовал на премьере. Грибоедов был поражен такой их смелостью: это было вызовом властям и большим сюрпризом для Грибоедова и, естественно, взволновало его. После нескольких вопросов, собравшись, Грибоедов спросил, известно ли им, что комедия запрещена для постановки на сцене и в печати самим монархом, как отнесется к этому мероприятию генерал Красовский? Какова будет реакция Паскевича?

Всегда находчивый Смирнов ответил, что ставится не вся комедия, а отдельные ее части. Запрещена же была вся комедия. Причем, сокращение было сделано таким образом, чтобы не пострадал общий замысел комедии. А что касается генерала Красовского, то он уезжает в этот день в Эчмиадзин. Грибоедов

поинтересовался также женскими ролями. Ему ответили, что у них есть бойкая женщина Людмила, вдова офицера, убитого персами. Она была в гареме Сардара, но убежала оттуда. Армяне помогли. Она будет играть роли Софьи и Лизы.

Грибоедову ничего не оставалось, как поблагодарить Смирнова и Зелинского и пообещать обязательно присутствовать на спектакле.

Однако, заметив при выходе смущение Зелинского, Грибоедов поинтересовался, что еще его беспокоит. Тот, извинившись сказал, что необходимые реквизиты собраны и сделаны самими артистами, а вот фрака для Чацкого нет – ведь кругом люди военные, и попросил Грибоедова одолжить на вечер свой фрак. Расмеявшись, Грибоедов заметил, что Чацкий на сцене должен выглядеть более нарядным, чем автор в партере, и добавил, что нужно погладить фрак.

Спектакль прошел с большим успехом. В перерывах Грибоедов забегал за кулисы, благодарил и подбадривал артистов. Он впервые видел постановку своей комедии на сцене [6]. Хотя мы не забываем, что в Петербурге еще в 1824 г. в театральном училище силами учащихся постановка "Горя от ума" была доведена до генеральной репетиции. Премьера не состоялась, поскольку последовал запрет монарха [7.424-425].

Я, как автор этой небольшой статьи о Грибоедове в связи с Арменией не могу не заметить, что в наши дни владелец комбината «Ной» Ереванский Коньячный и вино – водочный комбинат «Арарат», крупный благотворитель, бизнесмен современной Армении Г.Н. Царукян создал в музее завода уголок сцены с фигурами героев комедии, который посещают участники международных конференций делегации, туристы, это стало еще одной достопримечательностью Еревана. Здание завода было построено во второй половине XIX в. на месте Караван – сарая персидского шаха – армянским промышленником Н. Таировым. В 1899 г. русский промышленник “Н.Л. Шустов и сыновья” приобрел названный коньячный завод, расширил производство и, естественно, строительство. В 1920 г. шустовский завод был национализирован правительством Армении, было расширено производство коньяка и вин различных марок. И не случайно,

когда в 1928 г. М. Горький посетил Армению, его пригласили посетить коньячный завод, называемый тогда трест “Арарат”. Выходя из трехъярусного подвала, М. Горький почему-то произнес: “Легче взобраться на гору Арарат, нежели выйти из подвалов “Арарата”. Современное здание перестроено и расширено уже в советское время по проекту Заслуженного архитектора СССР Рафаела Тарханяна.

Таким образом, в октябре 1827 г. в Эривани состоялась первая постановка комедии "Горе от ума", и, повторяем, единственная в присутствии автора.

На западной базальтовой стене комбината высечено:



Долгие годы эриванская постановка комедии ставилась под сомнение, в том числе и советским литературоведом Владимиром Орловым. Однако разыскания показывают обратное.

Ближайший друг Грибоедова, Дмитрий Зубарев, игравший роль Чацкого в 1828 г. в спектакле, поставленном в Тифлисе в зале армянской школы “Нерсисян”, писал в “Тифлисских ведомостях N3" в 1832 году: "Я было забыл сказать, что комедия "Горе от ума" была играна в 1827 году в присутствии автора в

кр. Эривани в одной из комнат дворца Сардарского. Думал ли Грибоедов, писавший комедию, что первое представление ее он увидит в жилище персидского сатрапа!"

В своем "Очерке первоначальной истории "Горя от ума" Алексей Веселовский также подтверждает, что “начальник 20-й пехотной дивизии, занимавшей в 1827 г. Эриванскую область, Афанасий Иванович Красовский... устроил в Эривани театр, на котором офицеры давали представления отборных пьес, в том числе и "Горя от ума", не бывшего еще в печати.

В проезд через Эривань Грибоедова попросили посетить спектакль. Представления эти продолжались недолго и были закрыты по приказу графа Паскевича Эриванского [8.1565].

И еще. В посвященных 100-летию со дня рождения А.С. Грибоедова материалах, "Тифлисского листка" от 4 января 1895 года сообщается: "лишь спустя три года (после ее написания — М.А.) Грибоедову впервые удалось в первый и единственный раз увидеть свою пьесу на любительской сцене в Эривани".

Бывая в Тифлисе и в Армении, Грибоедов, естественно, общался с деятелями культуры — армянами, грузинами, а с некоторыми состоял в дружеской переписке. Он брал уроки у известного арменоведа, приглашенного из Парижа для работы в армянском училище, одного из образованнейших людей своего времени профессора Ш. Джрпетяна. По утверждению И. Ениколопова, своими глубокими познаниями по истории Армении и Востока Грибоедов обязан Ш. Джрпетяну. Он имел встречи с архиепископом (впоследствии Католикосом Всех Армян) Нерсесом Аштаракеци, немало сделавшим для укрепления дружбы между русским и армянским народами. Грибоедов бывал в доме генерала В.Г. Мадатова (Мадатян) — героя Отечественной войны 1812 года, был знаком с адъютантом командующего Кавказским корпусом генерала А.П. Ермолова В.О. Бейбутовым (Бейбутян), впоследствии генералом русской армии. Бывал в доме бывшего начальника артиллерии Кавказского корпуса генерала Ф.И. Ахвердова, где воспитывалась будущая жена писателя Нина Чавчавадзе, которой, кстати, в доме Ахвердовых Грибоедов сделал предложение. Вот как описывает он сам этот случай в письме к своему другу Ф.В. Булгарину от 24

июля 1828 года. Когда Грибоедов в третий раз приехал в Тифлис в июле 1828 года, он был приглашен на обед к Ахвердовым. "Это было 16-го (июля. – М.А.). В этот день я обедал у старинной моей приятельницы Ахвердовой, за столом сидел против Нины Чавчавадзевой, все на нее глядел, задумался, сердце забилось, не знаю, беспокойство ли другого рода, по службе, теперь необыкновенно важной, или что другое придало мне решительность необычайную. Выходя из-за стола, я взял ее за руку и сказал ей: "Пойдемте со мной, мне нужно что-то сказать вам". Она меня послушалась, как всегда, верно думала, что я ее усажу за фортепиано, вышло не то, дом ее матери возле, туда мы и уклонились, взошли в комнату, щеки у меня разгорелись, дыхание занялось, я не помню, что я начал ей бормотать, и все живее и живее, она заплакала, засмеялась, я поцеловал ее потом к матушке ее, к бабушке, к ее второй матери Прасковье Николаевне Ахвердовой, нас благословили. Я повис у нее на губах во всю ночь, и весь день, отправил курьера к ее отцу в Эривань с письмами от нас обоих и от родных" [2.585].

В этом небольшом очерке, естественно, невозможно полностью исследовать разносторонние связи Грибоедова с Арменией. В заключении считаем целесообразным остановиться еще на одной черте характера писателя.

Связи Грибоедова с Арменией иногда находят толкования, выражающиеся в том, что, якобы, Грибоедов был арменофилом. Должен заметить, что разносторонние исследования деятельности Грибоедова в связи с Арменией нас не склонили к этой мысли. Наоборот, мы убедились в том, что Грибоедов в силу своего характера, своей гуманности, интеллектуальной культуры и ответственности за порученное дело одинаково относился к людям любой национальности, кто нуждался в его помощи. Примеров добродушного отношения Грибоедова к русским, грузинам, персам, армянам и другим предостаточно. Эту черту характера Грибоедова метко описывает Ю. Веселовский в своей статье "Грибоедов и армяне". "Это был человек, безусловно, справедливый и неподкупный, стоявший всегда на почве закона, - пишет Веселовский. – Относясь вполне объективно, по-видимому, даже равнодушно к армянам, он первый готов был уважить все их

законные требования, защитить их от несправедливости и обид, принимать их экономические интересы в соображение, отстаивать такие меры, которые должны были содействовать улучшению их быта и поднятию их материального благосостояния. Повторяю, Грибоедов не был чистокровным "армянофилом", но это делает еще более ценным и замечательным его справедливое отношение к армянам, продиктованное уважением к законности и твердой уверенностью в праве всех русских подданных на поддержку и защиту со стороны правительства" [9.368].

Наше краткое исследование темы “А.С. Грибоедов и Армения” будет неполным, если мы, хотя бы штрихом, не коснемся проблемы перевода знаменитой комедии “Горе от ума” на армянский язык.

Известно, что “Горе от ума” написано богатым русским языком, изобилующим крылатыми словами и выражениями, иносказаниями, многообразием лексических сочетаний, ярких красок, выражающих живость и индивидуальную специфику речи героев. “Горе от ума” написано вперемешку стиха и прозы и по сложности своего изложения неудобно для перевода на армянский язык, прежде всего потому, что в дословном переводе теряются нюансы и аромат русской речи. Переводчику нужно обладать большим даром, чтобы в переводе сохранить суть комедии и типичность речи героев, хотя бы без малых потерь.

Первый перевод “Горе от ума” на армянский язык сделал Константин Тер-Аствацатурян в 1881 г. В силу неизвестных причин перевод не был опубликован, распространялся в списках. Второй перевод сделал Левон Манвелян в 1913 г. и был издан в типографии Н. Аганяна Кавказским армянским издательским обществом. В книгу была помещена краткая биографическая справка жизни и деятельности А.С.Грибоедова. Однако о качестве самого перевода ничего не было сказано.

В 1945 г. “Горе от ума” перевел Г. Абов. Комедия была издана в госиздате “Айпетрат” под редакцией классика армянской литературы Аветика Исаакяна. Однако редактор ни слова не сказал о переводе.

В 1984 г. Сурен Вауни также перевел “Горе от ума” на армянский язык. Его перевод, на наш взгляд, оставляет желать

лучшего. Язык героев грибоедовской комедии, как мы заметили выше, не поддается, вернее трудно поддается переводу на армянский язык, что не позволяет сохранить колорит оригинала. Поэтому Рубен Зарян как автор Послесловия к этому изданию, анализируя содержание комедии, по поводу перевода кратко замечает, что перевод такого произведения как “Горе от ума”– очень сложный процесс, в котором неизбежны заметные потери, и оправдывает переводчика, который вводит в армянский текст не существующие в русском тексте слова и выражения. Вместе с тем он справедливо утверждает, что перевод – это мост между двумя культурами, который связывает два берега и взаимообогощает две культуры. Это действительно так, это оправдано и необходимо. Ведь это есть не что иное как диалог культур, открывающий всегда большие перспективы для долговременных взаимодействий двух народов, имеющих сегодня важное значение. Это залог взаимопонимания и взаимовыражения.

Литература

1. *Грибоедов А.С. Сочинения. М., 1953*
2. *Грибоедов А.С. Соч. в 2т. Т.2, М., 1981*
3. *Овчинников М.Ф. Особая миссия, Ереван, 1979*
4. *Ениколопов И.К. Грибоедов и Восток, Изд. 2. Ер., 1974*
5. *Грибоедов А.С. ПСС. Под ред. И. А. Шпяпкина, Т. 1, СПб, 1889*
6. *Каграманян Н. В присутствии Грибоедова "Коммунист”, 1976г. 12 сентября*
7. *Каратыгин П.А,. Александр Сергеевич Грибоедов (из моих записок) - “Русская старина” у, 1872 г. март*
8. *Веселовский А. Очерк первоначальной истории “Горе от ума". "Русский архив", 1874*
9. *Веселовский А. Литературные очерки, Т.1. Изд. 2, М., 1910*

ПРИТЧЕОБРАЗУЮЩИЙ АСПЕКТ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.С. ГРИБОЕДОВА И Л.Н.ТОЛСТОГО

А.М. Амирханян
Кандидат филологических наук, доцент
АГПУ им. Х.Абовяна

Для того, чтобы понять притчеобразующий феномен русской литературы и, в частности, произведений А.С. Грибоедова и Л.Н. Толстого, надо уяснить смысл того, какое влияние оказывает произведение на читателя во все времена. Реалистичность грибоедовских и толстовских сюжетов интересна прежде всего в литературных текстах, в наблюдениях и примерах, в которых выстраивается обоснованная позиция автора на историю развития нравственности человеческого общества и проповедуемой ею морали.

Как отмечал И.А. Гончаров в своем критическом этюде, «Горе от ума» – это «тонкая, умная, изящная и страстная комедия <…> верная в мелких психологических деталях» [1: 8, 14], в которой «25 глупцов на одного здравомыслящего человека» [2: 527]. В письме 1825 г. (первая половина января – 14 февраля) к другу юности П.А. Катенину, автор комедии «чистосердечно» (Грибоедов. – *А.А.*) признается, что его пьеса – исторически достоверное повествование: «…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» [2: 527].

При подготовке к изданию «Войны и мира» Л.Н. Толстой также признавался: «Я пишу до сих пор только о князьях, графах, министрах, сенаторах и их детях и боюсь, что и вперед не будет других лиц в моей истории» (Предисловие к первому изданию «Войны и мира») [4: 13, 56], и отмечал, что «есть характер того времени (как и характер каждой эпохи), вытекающий из <…> царствовавшей философии, из особенностей воспитания, из привычки употреблять французский язык и т.п. И этот характер я старался, сколько умел, выразить» [4: 16, 8]. По поводу особенностей речи, о которых упоминает Толстой, отметим, что эта форма «привычки» речетворчества замечена и Грибоедовым:

Господствует еще смешенье языков:
Французского с нижегородским? [2: 21].

Несмотря на разочарования Чацкого от увиденного в Москве, важным является его признание в действии 1, явл. 7:

И дым Отечества нам сладок и приятен!

– строчка, заимствованная Грибоедовым из стихотворения Г.Р. Державина «Арфа», тоже, в свою очередь, мысль заимствованная у другого легендарного поэта: она принадлежит известному древнегреческому аэду Гомеру: «Видеть хоть дым от родных берегов вдалеке восходящий» («Одиссея». Песнь 1: 56-58).

У Грибоедова образ столицы связан с высшим светом, аристократическими салонами, культурными и политическими центрами. Но не Москва повинна в образе жизни и мыслей света. Устами Чацкого автор делает вывод (действие 2, явл. 5):

Дома новы́, но предрассудки стары.
Порадуйтесь, не истребят
Ни годы их, ни люди, ни пожары.

– неодобрительно заключает Чацкий о внешних «переменах» и не изменившейся внутренней сути столицы.

У Толстого, как и у Грибоедова, особое отношение к двум столицам и ее обитателям. Москва Толстого консервативна, чем и вызывает бóльшую симпатию автора. Напр., Пьер за многочисленные кутежи и «шалость» с медведем выслан в «спокойную» Москву, где живут Ростовы, атмосфера дома которых привлекает людей своей теплотой и заботой о ближнем, где старая графиня участлива к судьбе сына обедневшей подруги, княгини Друбецкой, где во имя спасения жизни Наташа, покидая с семьей Москву, вопреки принятому типу поведения, сбрасывает с обозов имущество дома, свое приданое и отдает подводы раненым, и т.п.

И у Грибоедова, и у Толстого противопоставляются две Москвы – старая, традиционно-консервативная, и обновляющаяся, с прогрессивно мыслящим молодым поколением в высшем свете. При этом Толстой как бы указывает, что старшее поколение в большей степени способствует как сохранению добрых традиций и «обновлению» жизни, так и ее деградации (Ср.: дома Курагиных, Анны Шерер, тетушек-помещиц Нехлюдова и др.). Толстой тем самым разоблачает общество, доведшее женщину до греха.

Чацкий, не оглядываясь, бежит «вон из Москвы» в поисках уголка для оскорбленных чувств (действ. 4, явл. 14):

Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где *оскорбленному* есть чувству *уголок*!..

– как и Катюша Маслова, и Нехлюдов. Для Чацкого своеобразным «озарением» стала встреча с Москвой, с Софьей – дочерью своего отца и истинной наследницей того духа, который способен на уничтожение человеческого достоинства и формирование в аристократических кругах всеобщего мнения всеотрицания о зримых противоречиях действительности. Софье, воспитанной в традиционной для конца XVIII – XIX вв. религиозной кротости, чужды душевные переживания, сострадание и нравственная скромность, и она без усилий формирует атмосферу лжи начала XIX века.

Во всех религиях мира проявление добрых поступков и человеколюбивых действий дает осознание избавления от грехов и возможность свершения добрых дел воспринимается как награда, данная свыше. То же происходит в сознании раскаявшегося грешника. Но не у Софьи. Чацкий, спешивший в дом Фамусова, полный надежд, сталкивается, на первый взгляд, с неправдоподобностью сложившегося. Он не знает, как противостоять столь «приличному» обществу – обществу лжи и подстрекательства. Он смущен увиденным за один день, разочарован и… отрезвлен. Горе Чацкого не только от поступков, а, скорее, от услышанной и сказанной речи:

Вы пра́вы: из огня тот выйдет невридим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышит воздухом одним,
И в нем рассудок уцелеет.

Годы проходят, но нет защиты от слова-наговора. Спустя полвека, Катюша Маслова беспомощно вопит о своей невиновности в случившихся с ней бедах. Толстой на суде над Катюшей подчеркнуто обращает внимание на ее одежду: белая блузка – цвет невинности. Из любви к ближнему и избавляя его, ближнего, от страданий, здравомыслящий человек готов совершить самые невероятные поступки, добровольно идя на жертвы, без личной выгоды, не ожидая чего-либо взамен.

В Евангелии от Иоанна приводится предание о женщине, взятой в прелюбодеянии, в сюжете которого Иисус отвечает: «Кто из вас без греха, первый брось на нее камень» (Ин. 8: 7). Женщина, взятая в прелюбодеянии, – это Катюша. Она стоит перед всеми, кто, доведя ее до нравственного падения, должен бросить в нее камень, перед обществом, которое может лишь предложить «пристроить» жертву в «общество магдалин», и Толстой также задается вопросом – кто из вас без греха, первый брось на нее камень.

Совесть Нехлюдова просыпается, и перед ним одна за другой рисуются не картины, а полотна его прошедшей жизни. Катюша помогает Нехлюдову «отрезвиться». Он понимает, что не может быть судьей над загубленной им же чужой судьбой, и в своем решении отойти от «противного ему дела» остается один, как и Чацкий, поднявший непростой вопрос о правах власти имущих в ставшей крылатой фразе (действ. 2, явл. 5) –

А судьи кто? – За древностию лет
К свободной жизни их вражда непримирима,
Сужденья черпают из забытых газет
Времен очаковских и покоренья Крыма.

– вопрос о совести судей, который не раз встречается в канонических книгах Священного Писания (Исх. 22: 9; Вт. 17: 12, 19: 18, 21: 2, 32: 31; Нав. 8: 33, Суд. 2: 18; Руфь. 1: 1; Езд. 10: 14; Пс. 2: 10, 57: 2, 148: 11; Пр. 8: 16; Дан. 3: 3, 7: 10, 7: 26; Ос. 13: 10; Соф. 3: 3).

Начиная со сцены в суде, Нехлюдов уже вне своего мира, вне своего общества, «в душе его шла сложная и мучительная работа» [5: 13, 33], он начинает видеть чистые души страдающих от общественного уклада несчастных жертв, бессильных что-либо изменить в жизни. Жертвы по-разному проявляют свою обиду на жизнь, и их все равно не слышат те, кто повинен в их бедах. С ужасом Нехлюдов оглядывается назад, на свою прошлую жизнь.

И если Чацкий ищет спасение вне Москвы, то Нехлюдов ищет спасение в Боге, вере, религии, он надеется только на силу Спасителя. И юродивый старик («Воскресение»), которого англичанин называет «полоумным» («he is crazy»), обезумевший от того, что многое повидал на своем веку. Он «презрительно» осуждал и бесстрашно называл власть имущие и власти предержащие «антихристовым войском» [5: 13, 450-451]. Его устами Толстой осуждает

происходящее вокруг, «странный» старик знает истину, дух его сопротивляется существующему порядку, миру: «Что же, пришли подивиться, как антихрист людей мучает? На вот, гляди. Забрал людей, запер в клетку войско целое. Люди должны в поте лица хлеб есть, а он их запер, как свиней, кормит без работы, чтоб они озверели <…> Закон! <…> он прежде ограбил всех, всю землю, все богачество у людей отнял, под себя подобрал, всех побил, какие против него шли, а потом закон написал, чтобы не грабили да не убивали. Он бы прежде этот закон написал» [5: 13, 451]. Чем он, этот «странный» старик, не Чацкий? «Странный» старик, как и Чацкий, разоблачает «антихристову печать» власти предержащих. Чацкого также, к тому же с удовольствием, называют окружающие сумасшедшим:

Безумным вы меня прославили всем хором.

Клеймо сумасшедшего удобно окружающим людям и без каких-либо усилий решает вопрос неловкости из-за Правды и необычность, по их мнению, поведения Чацкого, юродивого старика и других, близких к ним характеров, образов и портретов. И к этому «полоумному» старику прислушивается Нехлюдов, все еще ищущий свой путь истины.

Нехлюдов находит спасение в Нагорной Проповеди, надеясь только на силу Спасителя, а Чацкий, отличая добро и зло, впитавший в себя христианские заповеди, любовь к ближнему и не дойдя до «божественного спасения», но узнав истину, бежит вон из Москвы. Юродивый старик знает истину. Их «безумные» души противятся существующему навязанному укладу и правилам жизни. Их не жалеть надо, а идти за ними, ибо правда одна.

Грибоедов сумел передать облик столицы, суть жизни которой не изменился и у Толстого. Они рисуют образ Москвы, и от жизни в Москве, как подмечают писатели, важно прежде всего «и награжденья брать, и весело пожить».

Оба писателя вспоминают, как горела Москва в Отечественную войну 1812 года, и этот пожар, по мнению одного из названных Толстым, спустя более полувека, представителей «антихристова войска» Скалозуба, «способствовал ей много к украшенью», так как в барской Москве одной из больших бед считали образование.

Не случайно об этом говорит глава дома – Фамусов (действ. 3, явл. 21):

Ученье — вот чума; ученость — вот причина.

Затрагивая тему войны 1812 года, писатели подчеркивают особый «народный» дух, характер и патриотические чувства, на какое-то время способствующие единению нации.

У Грибоедова (действ. 2, явл. 5):

Кричали женщины: ура!
И в воздух чепчики бросали!

Пьер Безухов решает убить Наполеона, московское дворянство в честь Багратиона устраивает банкет, Наташа Ростова помогает раненым выехать из горящей Москвы, князь Василий Курагин обвиняет Кутузова в измене, и т.п. Интересно, что Л.Толстой, как пишет Н.Гусев, работая над вопросом характера и портрета для незаконченного цикла очерков «Характеры и лица», в течение февраля 1855 года ничего не писал, а в дневнике из прочитанного отметил всего одно произведение – «Горе от ума» [3: 525-526].

Оба писателя, изображая в разных литературных жанрах сюжетную канву, не искажают и не навязывают читателю своего мнения. Они рисуют эпоху не предвзято, а исследуя ее и обращая внимание на причинно-следственные связи исторических событий, объясняющие истоки конфликтов современной им эпохи.

Таким образом, реалистический конфликт в произведениях двух писателей есть, по сути, притча о совести, воплощенная в разных жанрах художественного творчества. И в этом состоит притчеобразующий феномен произведений А.С. Грибоедова и Л.Н. Толстого.

Литература

1. *Гончаров И.А. Собр.соч.: В 8 т. М., 1955.*
2. *Грибоедов А.С. Сочинения. М.: ГИХЛ, 1953.*
3. *Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1828 по 1855 год. М.: Изд-во АН СССР, 1954.*
4. *Толстой Л.Н. ПСС: В 90 т. (Юбил.) М.-Л., 1928-1958.*
5. *Толстой Л.Н. Собр.соч.: В 22 т. М.: Худ.лит., 1978-1983.*

АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ГРИБОЕДОВА

Н. Г. Арефьева
Кандидат филологических наук, доцент
Астраханский государственный университет

Художественное наследие драматурга и поэта А.С. Грибоедова составляет небольшое количество произведений. Как правило, его считают автором одной «высокой комедии» («Горе от ума»), которая принесла автору поэтическое бессмертие и заложила начало русской реалистической традиции в комедийном жанре. Однакоперу Грибоедова принадлежат также пьесы «Молодые супруги» (1815) , «Студент» (1817), «Притворная неверность» (1817), «Своя семья, или замужняя невеста» (1818), «Кто брат, кто сестра, или обман за обманом» (1823) и ряд стихотворений, сочиненных в разное время его недолгой жизни. Перечисленные пьесы относятся к ранним драматургическим опытам писателя: две из них являются вольным переложением французских пьес, остальные написаны в соавторстве с другими писателями. Здесь стоит отметить, что многие творческие замыслы А.С. Грибоедова после его знаменитой комедии, так и не были реализованы: через пять лет он трагически погиб. Известны лишь фрагменты, планы и черновые наброски, которые свидетельствуют о том, что А.С. Грибоедов обратился к другому драматургическому жанру – трагедии.

Примечательно, что в произведениях Грибоедова, в отличие от творчества писателей-современников (А.С. Пушкина, Е.А. Боратынского, К.Н. Батюшкова и др.), очень мало обращений к античной культуре. Вероятнее всего, это можно объяснить тем, что автор «Горя от ума», в основном, обращался к комическим жанрам, в которых античность не так интенсивно использовалась, как в более серьезных жанрах.

Античные мотивы впервые прозвучали в грибоедовской пьесе «Молодые супруги». Это драматургическое произведение являлось свободным переложением комедии французского драматурга Крезе де Лессера «La secret du menage» («Семейная тайна»): «Грибоедов из трех актов оригинала сделал один, вместо женской роли кузины д'Эркур ввел мужскую - Сафира, написал отсутствующие

во французской пьесе монолог Ариста о способах привлекать женихов и романс Эльмиры, сделал ряд вставок, которые значительно повлияли на изменение сюжета пьесы Крезе де Лессера» [2: 399].

Здесь античные мифологические образы, в основном древнегреческие, и связаны с аполлонической стихией: Сапфир - друг молодой семьи предлагает Эльмире отказаться от «пустыннического» образа супружеской жизни и вернуться к ее прежним привычкам и интересам, покорившим когда-то сердце Ариста:

Зачем отбросили свои таланты вы?
Искусством нравиться пренебрегать не надо. <…>
Но, кстати, вы теперь начните превращенья:
Сыграйте что-нибудь и спойте в добрый час;
Пусть Музы, Аполлон и, словом, весь Парнас
Благоприятствуют успешному началу [6: 170-171].

И действительно, музыкальный талант юной жены (Аполлон, музы и весь Парнас) вкупе с обворожительностью и кокетством Эльмиры (здесь вполне оправдан звучащий в ее песне мотив «Венерина пояса» как знака женского обольщения) возвращают ей прежнюю любовь ветреного Ариста. В «легкой», салонно-светской комедии античные образы и мотивы предвещают возвращение героев к прежней гармонии и супружескому счастью.

Иную функцию выполняет образ Аполлона в стихотворении А.С. Грибоедова «От Аполлона». Эпиграмма написана по случаю спора, который разгорелся на «русском Парнасе» между "шишковистами" и «карамзинистами". Поводом послужила комедия А.А. Шаховского "Урок кокеткам, или Липецкие воды", «где пародийно был представлен Жуковский и вообще новые веяния в литературе» [1: 7].

Здесь Аполлон – Феб («блистающий») предстает не только как бог искусства, но и прорицания. Согласно мифам, он основал знаменитый Дельфийский оракул у подножия Парнаса, сам же он обитал вместе с музами на вершине, где находится Кастальский источник, пробуждавший в человеке вдохновение. Тот, кто пил из этого источника, становился поэтом и пророком. В своей эпиграмме Грибоедов остроумно обыгрывает магический Кастальский источник Аполлона и «Липецкие воды» Шаховского:

На замечанье *Феб* дает,

Что от каких-то вод
Парнасский весь народ
Шумит, кричит и дело забывает,
И потому *он* объявляет,
Что толки все о Липецких водах
(В укору, в похвалу, и в прозе, и в стихах)
Написаны и преданы тисненью
Не по его внушенью! [6: 7]

Таким образом, автор эпиграммы иронизирует по поводу комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды», а с другой стороны, указывает на ничтожность полемики на «русском Парнасе».

Подобный пародийный Парнас возникает и в комедии «Студент», сочиненной Грибоедовым совместно с П.А. Катениным. Так, например, влюбленный в Вариньку Правдин, с неподдельной иронией представляет Саблину Беневольского – своего соперника в любви и провинциального студента, мечтающего покорить Петербург своим поэтическим талантом: «Господин Беневольский, *честь и краса казанского Парнаса*, доныне занимался только изящной словесностью, и с таким успехом, что стихи его печатались даже в "Сыне Отечества" [6: 204. Курсив мой – Н.А.].

Из всех перечисленных выше комедий «Студент» занимает первое место по количеству античных реминисценций. Ради справедливости, стоит отметить, что вопрос, связанный с написанием «Студента»: какая часть текста была создана Грибоедовым, какая – Катениным, – до конца не разрешим. Однако, несмотря на неразрешимость этого вопроса, мы все-таки рискнем проанализировать эту комедию в нашей статье. Пьеса уникальна тем, что она в основном создавалась в прозе с небольшими поэтическими вкраплениями, как, впрочем, и водевиль «Кто брат, кто сестра, или обман за обманом». К тому же «Студент» – сатирико-бытовая комедия, в отличие от других его ранних пьес легкого комедийного характера.

Уникальность комедии начинается со списка действующих лиц. Главный герой, который стал объектом авторской насмешки, несмотря на юношеский возраст, зовется Евлампием Аристарховичем Беневольским. Все другие персонажи обозначены либо именами, либо фамилиями. С одной стороны, имя этого героя «напо-

минает о псевдониме «Ювенал Беневольский», которым подписывал свои статьи в «Северном наблюдателе», переселившийся в Петербург из Пензы М.Н. Загоскин» [2: 499], литературный противник Грибоедова. С другой стороны, полное имя главного персонажа, усиливает комический эффект: подчеркивает «книжность» студента и одновременно контрастирует с его наивностью, незнанием жизни и людей. Евлампий в переводе с греческого языка означает «благосветлый», Аристарх – «высший начальник». Беневольский (Беневоленский) – значащая (Благоволин или Доброхотов), искусственная фамилия латинского происхождения. Таким образом, в отличие от других персонажей, чьи фамилии восходят к русскому языку (Правдин, Звёздов, Саблин), фамилия нашего героя отсылает нас к латыни, а имя и отчество – к древнегреческому языку.

Все речи казанского студента высокопарны и насыщены античными аллюзиями: «Я тогда возрастал еще в *Минервином храме*, в университете» [6: 196].

Таким образом, божественной покровительницей Беневольского становится римская богиня мудрости Минерва, а вот в роли его земного покровителя, по мнению новоиспеченного поэта, должен выступить ничего не подозревающей петербуржец Звёздов: «**…**Звёздов ездит во дворец, – он будет моим *Меценатом*….» [6: 198].

Для Беневольского, приехавшего в столицу, жизнь представляется в радужных мечтах. Поэзия – вот его жизненная стезя: «Вы, сударь, спрашивали, какие мои виды вдаль? Вот они: *жизнь свободная, усмешка Музы – вот все мои желанья... Ни чины, ни богатства для меня не приманчивы: что они в сравнении с поэзиею?* [6: 203].

Деликатная душа Беневольского остро реагирует на колкие выпады гусара Саблина, сравнивая его с грубыми античными образами из Греции и Рима. Например, так он характеризует гусара, пошутившего по поводу предполагаемой военной карьеры Беневольского: «Житель Виотии в Афинах! ни малейшего колорита воспитания!» [6: 205].

«Житель Виотии в Афинах» – выходец из провинциальной сельскохозяйственной Беотии Древней Греции. Комментарий Бе-

невольского демонстрирует его знание античной культуры: «Афиняне считали беотийцев грубыми, мужиковатыми и неуклюжими людьми» [12: 48]. Однако, знаток античной цивилизации забывает о том, что выходцами Беотии были такие поэты и писатели, как Гесиод, Пиндар, Плутарх. К тому же, согласно мифопоэтическим представлениям древних греков, гора Геликон, расположенная в Беотии, являлась любимым местом обитания муз.

Отвечая на очередную дерзость гусара, Беневольский ссылается на вергиливское выражение: «А этот гусар, об котором Вергилий говорит: Barbarus has segetes, – еще храбрится своею глупостью» [6: 206]. Беневольский цитирует часть стиха, вырванного из контекста первой эклоги Вергилия:

Полем, возделанным мной, завладеет вояка безбожный,
Варвар – посевами. Вот до чего злополучных сограждан
Распри их довели! …..…… …..[3: 39]

Не случайно в стихах Беневольского, прославляющего мир, поэзию, любовь, появляются образы мирных языческих божеств:

О Лары и Пенаты!
Вы пестуны мои!
Вы златом не богаты;
Но любите свои
Углы и темны кельи,
Где я на новоселье
Вас мирно тут и там
Расставил по местам [6: 230]

«Lares et penates» – Лары и пенаты – римские мифологические божества, в основном, покровители семьи и домашнего очага. Стихотворение Беневольского подчеркивает сентиментальный, миролюбивый характер его музы, и в то же время, как отмечают многие критики, является пародией на стихотворение К. Батюшкова «Мои Пенаты»: сходство двух произведений несомненно.

Однако, несмотря на принципиальное суждение Беневольского о служении только музам, мысль о том, чтобы сделать успешную карьеру на военной или государственной службе, все-таки посещает мятущуюся душу Беневольского. И это неожиданное решение он оправдывает примерами из древней истории: «Однако он мне дал мысль; ступайте к нам в полк... Нет, не в их полк, а

в военную: отчего мне не быть военным? *О! ремесло Цесаря! сына Филиппова*! Быть вождем полмиллиона героев! *Самому воспевать свои победы! воин-поэт*! Но быть министром! тоже значительно, завидно. Ну, что ж? разве нельзя всё это сдружить вместе? *Так, я буду законодателем-полководцем и стихотворцем*, и вы меня одобрите, существа кротости!..» [6: 206].

В финале пьесы Беневольский в очередной раз разочаровывается в своих амбициозных планах и окончательно клеймит представителей военного дела как врагов искусства: «*Презрение буйным чадам Арея*! бесчувственные враги изящного!» [6: 243].

Примечательно, что образ римской фортуны, богини счастливого случая и судьбы, олицетворяющей непостоянство мира, в восприятии Беневольского противостоит поэтическому миру - миру муз: «*Музы! я изменил вам, погнался за окрыленной фортуной*... [6: 242]. В сентиментально настроенной душе Беневольского, далекого от жизни, фортунасоотносится с миром Саблина, миром материальных благ и земных удовольствий: «…*Рука фортуны* отяготела надо мною, я проиграл мои деньги, – но дары фантазии всегда при мне, они всё поправят. Вельможи, цари будут *внимать строю моей лиры, и золото и почести рекою польются на певца*. Но я ими не дорожу, я доволен одною славою, уделом великим» [6: 246].

В сознании Беневольского фортуна – грубая, земная удача, а музы в его стихах – непостижимый мир духовной красоты, пробуждающий, согласно поэтическому восприятию героя, не столько радость, сколько печаль – Грация (Грация):

Дружись, о друг, с мечтой.
Таинственный покой
Сопутствует нам с нею;
И Грация - печаль,
И сумрачная даль,
И будущность зарею
С ней будут нам сиять! [6: 244]

Примечательно, что в мифах грации (древнегреческие хариты), напротив, «пробуждали во всех сердцах радость, веселье и общительность, старались украсить жизнь людей, сделать ее более приятной и оказывали им всевозможные благодеяния» [8: 359].

Античные образы посещают Беневольского в его любовных мечтаниях и грезах: «Ах! если б теперь мог увидеть ту, которая давно живет здесь, в моем сердце, знакомую незнакомку, которая часто появлялась мне в сновидениях, светла, как *Ора, легка, как Ириса*, – величественный стан, сафирные глаза, русые, льну подобные, волосы, черты... [6: 206-207] <…> *«Стрелы любви, конечно, язвительны… <…> Стрелы любви, подобно копью Ахиллову, исцеляют собственную рану...* [6: 209].

Латинские выражения, подчеркивающие начитанность Беневольского, встречаются несколько раз, причем он изрекает их обычно тогда, когда попадает в довольно неприятную ситуацию. Например, когда он понял, что совершил досадную ошибку, приняв жену своего благодетеля за обещанную ему невесту, а невесту – за служанку (субретку), он произносит следующую тираду: «Из тысячи книг собирал я познания о свете, и вдруг одна нечаянность всё превращает в ничто. *O fatum!* - Нет, не виню тебя, ученье! Так, догадываюсь, понимаю, я сам виноват, я читал же... как забыть? как не вспомнить?» [6: 210]. Латынь в устах Беневольского звучит и тогда, когда он совершает очередной промах, принимая сестру и брата (Звёздову и Саблина) за любовников: «*O tempora! o mores*!» [6: 218]. Увы, неуместное цицероновское восклицание в данной ситуации выставило Беневольского не в лучшем свете.

Звучит латынь и в момент, который предшествует «трагической» развязке пьесы:*«In vino veritas*» [6: 243]. Это знаменитое латинское изречение произносится Беневольским во время его «морального падения»: связавшись с Саблиным, он прокутил и проиграл все свои деньги. Эту фразу Беневольский произносит как аналог русской пословицы, приведенной Саблиным: «Беневольский, знаешь? я тоже когда-то учился по-латыни и очень помню одну пословицу... постой! кажется: что у трезвого на уме, то у пьяного на языке» [6: 243].

Однако в устах Беневольского, столкнувшегося с грубой реальностью и получившего жизненный опыт, это латинское выражение приобретает значение более близкое древнему толкованию: вино развязывает язык, а затем раскрепощает поведение и приводит к плачевным результатам. Примечательно, что юный провин-

циал, все-таки старается сохранить чувство собственного достоинства и манеры воспитанника Казанского Парнаса. Так, например, отвратительную еду, которую ему давали в ресторации, он называет амброзией, кислый винный напиток окрестил нектаром. В древнегреческой мифологии амбросия и нектар - пища и напиток богов, дававшие им бессмертие и вечную молодость. Здесь же Беневольский явно иронизирует по поводу блюд и напитков, которыми угощают в столичных ресторациях. Не менее пародийно в античной традиции студент исполняет ритуал питья вина. Поднимая стакан с вином, он напыщенно произносит: «Вакх!.. тебе»!» [6: 242], а затем,улучив момент, демонстративно выплескивает дар Вакха, испачкав лицо и одежду своего слуги.

Практически все античные образы и мотивы усиливают пародийную сторону комедии, подчеркивают смешные и нелепые черты характера и притязаний героя, вообразившего себя истинным служителем муз. Развязка произведения не является для зрителя неожиданной: Беневольский теряет расположение своего благодетеля (предполагаемого мецената) и получает «прозаическую, неблагодарную должность» [6: 250] корректора.

В следующих пьесах: «Притворная неверность» (переведена Грибоедовым с французского в соавторстве с А.А.Жандром) и «Кто брат, кто сестра, или обман за обманом» (написана сообща с П.А. Вяземским) – античных элементов очень мало. В основном встречаются образы крылатых амуров и эротов: капризных, изящных, юных божеств любви. Они возникают в песенках персонажей и придают пьесам праздничную атмосферу легкого любовного розыгрыша.

Однако в комедии «Горе от ума» божок любви отнюдь не симпатичен, напротив, он зол и губителен, особенно это понимает Лизаньки: «Ах! амур проклятый!» [6: 40]. Из-за любовной привязанности Софии к Молчалину Лиза вынуждена сторожить покой влюбленных, скрывать их тайну и рисковать собственной судьбой по милости этого коварного и капризного божка. В таком же сниженном плане возникают античные образы в речах Чацкого при первой встрече с Софией. Вспоминая в беседе с любимой девушкой их общих знакомых, Чацкий иронически отзывается о некоторых из них:

А тетушка? все девушкой, *Минервой?*
Все фрейлиной Екатерины Первой?
Воспитанниц и мосек полон дом?
Ах! к воспитанью перейдем. <…>
Наш ментор, помните колпак его, халат,
Перст указательный, все признаки ученья
Как наши робкие тревожили умы,
Как с ранних пор привыкли верить мы,
Что нам без немцев нет спасенья! [6: 55]

Бывшую фрейлину Екатерины Первой Чацкий сравнивает с Минервой – римской богиней-девственницей, которую в древности чтили как божество мудрости и покровительницу всяких искусств и ремесел. Теперь же покровительство престарелой Минервы ограничивается воспитанницами и моськами. В таком же комичном виде представлен и бывший учитель Чацкого и Софьи – ментор. Ментор у Гомера – руководитель, наставник и воспитатель сына Одиссея Телемака. Согласно Гомеру, иногда в облике Ментора являлась сама богиня мудрости Афина (Минерва). В комедии Грибоедова, как впрочем, и в настоящее время, имя Ментора стало нарицательным, в основном используется в ироническом смысле: чаще всего под ментором подразумевается одиозный, назойливый доктринер.

Несмотря на то, что Чацкий критически оценивая московский быт, обличает Москву и москвичей, он все-таки не может скрыть своего теплого чувства к Отечеству:

Пока ж пространствуешь, воротишься домой,
И дым Отечества нам сладок и приятен! [6: 55]

Последняя строчка является реминисценцией к стихотворению Г.Р. Державина «Арфа», точнее к заключительной строке:

Мила нам добра весть о нашей стороне:
Отечества и дым нам сладок и приятен. [7: 203].

Державинская строчка, как заметили русские филологи XIX столетия Я.К. Грот и К.А. Коссович, восходит к овидиевским стихам из «Писем с Понта» (Книга первая. 3. Руфину):

К милой *отчизне* любовь во мне сильней рассуждений…
<…>

Вне сомнений, Улисс был разумен, но даже Улисса
Стало с чужбины тянуть к *дыму родных очагов.*
Всех нас родная земля непонятною *сладостью* манит
И никогда *не даст связь нашу с нею забыть* [11: 347].

Однако первосточником всех этих близких выражений стали гомеровские стихи («Одиссея». Песнь первая):

Силой Атлантова дочь Одиссея, лиющего слезы,
Держит, волшебством коварно-ласкательных слов об Итаке
Память надеяся в нем истребить. Но, напрасно желая
Видеть хоть дым, от родных берегов вдалеке восходящий,
Смерти единой он молит. …… …… …… …… [5: 16]

Таким образом, даже крылатые слова из комедии Грибоедова опосредованно связаны с античностью – с творчеством римского поэта Овидия и древнегреческого аэда Гомера. И эти же слова главного персонажа позволяют нам утверждать, что Чацкий, несмотря на его чуткость к миру несправедливости, на насмешливый тон, все-таки любит свою родину и, как Одиссей, никогда бы не отрекся от этой далеко не благополучной и свободной отчизны.

Во втором действии после фамусовского чрезмерного восхваления московского консервативного дворянства речь Чацкого из добродушно-насмешливой превращается в язвительно-обличительную, соответственно и античные образы придают его гневной речи сатирическую направленность. В риторическом вопросе героя комедии мы обнаруживаем выражение, относящееся к Древнему Риму:

Где укажите нам, отечества отцы,
Которых мы должны принять за образцы? [6: 74].

«Отечества отцы» видоизмененное латинское изречение «Pater patrie» – «Отец отечества». Это был «почетный титул, присваивающийся сенатом. Его некогда удостоился Цицерон, а, начиная с Августа, носили все римские императоры» [4: 265].

По убеждению Чацкого, русские отечества отцы, призванные защищать свою отчизну и народ, являются циничными преступниками и негодяями:

Не эти ли, грабительством богаты?
Защиту от суда в друзьях нашли, в родстве,
Великолепные соорудя палаты.

Где разливаются в пирах и мотовстве,
И где не воскресят клиенты-иностранцы,
Прошедшего житья подлейшие черты [6: 74].

Строчки: «Не эти ли, грабительством богаты?/Защиту от суда в друзьях нашли, в родстве,/Великолепные соорудя палаты./Где разливаются в пирах и мотовстве», – являются реминисценцией к первой сатире римского поэта Ювенала:

Лишь преступленьем себе наживают сады и палаты
Яства, и старый прибор, и кубки с козлами. <…>
Кто из отцов воздвигал столько вилл, кто в домашнем обеде
Семь перемен поедал?….. ….. ….[13: 243-244]

Кстати грибоедовские строчки: «И где не воскресят клиенты-иностранцы/Прошедшего житья подлейшие черты», - тоже созвучны ювеналовским рассуждениям о клиентах, которым покровительствовали патроны, наделявшие незаслуженными почестями и богатствами первых:

…. …….. Теперь же на самом пороге
Ставят подачку, - ее расхищает толпа, что одета
В тоги. …..…… ……[13: 244]

Как известно, еще в древнем Риме (7 в. до н.э.) клиентами («послушными») становились «граждане, искавшие защиты и покровительства у своих богатых родственников или влиятельных патрициев – патронов. <…> Во времена Империи нередко лица, не имевшие определенных средств к существованию, будь то философы или поэты, не считали для себя зазорным лестью и угодничеством снискать расположение влиятельных лиц. Взамен известных услуг – утренние приветствия, участие в прогулках патрона по городу – клиенты получали приглашения к обеду, участвовали в пирах, принимали подарки, имели постоянное денежное обеспечение» [10: 373-374].

Чуть позже «клиентами становились также иногородние или даже иноплеменники, попавшие в зависимость в результате пленения во время военных походов» [9: 204]. И что самое примечательное, клиентами знати могли стать и богатые вольноотпущенники, и бывшие должностные лица. Об этом писал в своей сатире Ювенал, об этой же излишней опеке над иностранцами говорит и Чацкий. А между тем в произведениях двух поэтов разных времен

и цивилизаций повествуется о тяжелом, невыносимом положении рабов и крепостных:

……Ведь нынче к доске не подходят,
Взяв кошелек, но, сундук на карту поставив, играют.
Что там за битвы увидишь при оруженосце-кассире!
Есть ли безумие хуже, чем бросить сто тысяч сестерций –
И не давать на одежду рабу, что от холода дрогнет? [13: 244]

Обличение богатых мира сего и крепостничества у Чацкого более язвительно и конкретно:

Тот Нестор негодяев знатных,
Толпою окруженных слуг;
Усердствуя, они в часы вина и драки,
И честь и жизнь его не раз спасали: вдруг
На них он выменял борзые три собаки!!!
Или вон тот еще, который для затей
На крепостной балет согнал на многих фурах
От матерей, отцов отторженных детей?!
Сам погружен умом в Зефирах и Амурах,
Заставил всю Москву дивиться их красе!
Но должников не согласил к отсрочке:
Амуры и Зефиры все
Распроданы по одиночке!!! [6: 74]

Богатого крепостника, обменявшего преданных слуг, не раз спасавших его жизнь и честь, он называет Нестором негодяев знатных. Нестор – древнегреческий рассудительный царь, старейшина ахейцев, который и в престарелом возрасте сохранил мудрость и чувство справедливости. В грибоедовских стихах этот образ утратил свои традиционные черты, напротив, современный Нестор, возглавляет группу аристократов, которые по собственной прихоти совершают постыдные поступки, не задумываясь о судьбах своих подчиненных.

Не менее отвратительна еще одна фигура - тонкого ценителя искусства, который поставил балет с привлечением крепостных детей. Насильно отнятые у родителей, юные создания по замыслу крепостника исполняли танцы в образах изящных и златокрылых зефиров и амуров. Но из-за долгов любителя хореографического искусства эти «херувимы», игрой которых восхищалась вся

Москва, были «распроданы по одиночке», окончательно и навсегда лишившись всех родственных связей. «Амуры и зефиры», в искусстве играющие эстетическую роль, служившие воплощением красоты, юности, грациозности, в гневной речи Чацкого превращаются в символ невинных и неисчислимых жертв жестокого крепостничества и беззаконного русского самодержавия. Следует отметить, что весь монолог Чацкого, фрагменты которого были приведены нами, создан в ювеналовской беспощадно бичующей форме.

Итак, в светских пьесах-водевилях Грибоедова, переведенных с французского и написанных в соавторстве с другими писателями, античные образы (амуры, музы, эроты и т.д.) и сопутствующие им мотивы, играют в основном декоративную роль. В комедии «Студент» античные образы и мотивы используются для усиления комического эффекта, для раскрытия пародийного образа книжного поэта, оторванного от жизни. В последнем своем драматургическом произведении Грибоедов очень редко обращается к античности. Однако редкие античные образы и мотивы наполняются новым смысловым значением в его гневных инвективах, разоблачая социальную несправедливость пороки своего времени.

Литература

1. *Билинкс Я. Драматургия А.С. Грибоедова // А.С. Грибоедов. Горе от ума. Комедии. Драматические сцены. 1814-1827. – Л.: Искусство, 1987. – С. 3-36.*
2. *Билинкис Я.С. Примечания// Грибоедов А.С. Горе от ума. Комедии. Драматические сцены. 1814-1827. – Л.: Искусство, 1987. – С. 367-407.*
3. *Вергилий. Буколики. Эклога I // Вергилий.Буколики. Георгики. Энеида. – М.: «Худ.лит.», 1979. – С. 37-41.*
4. *Вечные истины на вечной латыни. De verbo in verbum. Латинские изречения. М.: ЦЕНТРПОЛИГРАФ, 2000. – 448 с.*
5. *Гомер. Одиссея. Песнь Первая. – М.: «Правда», 1985. – С. 15-25.*
6. *Грибоедов А.С. Горе от ума. Комедии. Драматические сцены. 1814-1827. – Л.: Искусство, 1987. – 413 с.*

7. *Державин Г.Р. Сочинения. – М.: «Правда», 1985. – 576 с.*
8. *Замаровский В. Боги и герои античных сказаний. – М., 1994. – 400 с.*
9. *Ильяхов А.Г. Этимологический словарь. Античные корни в русском языке. – М.: АСТ: Астрель, 2010. – 670 с.*
10. *История Древнего мира / Под редакцией В.П. Бутромеева. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 1999. – 815 с.*
11. *Овидий. Письма с Понта // Овидий. Собрание сочинений. Т. I. – СПб.: Биографический институт «Студиа Биографика», 1994. – С. 341-432.*
12. *Словарь античности / Пер. с нем. М.: Эллис Лак; Прогресс, 1993. – 704 с.*
13. *Ювенал. Сатиры. Книга первая. Сатира первая // Римская сатира. – М.: «Худ.лит.», 1989. – С. 241-246.*

РЕЧЕВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗА МОЛЧАЛИНА В АРМЯНСКИХ ПЕРЕВОДАХ КОМЕДИИ А.С.ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА».

А.С. Атанесян
Кандидат филологических наук, доцент, ЕГУ
Ю.М.Ходжоян
Кандидат филологических наук, доцент, ЕГУ

В драматургии речевая характеристика – одно из основных средств создания образа, раскрытия характера героя. В связи с этим переводчик драматического произведения должен быть особенно внимателен к каждому произнесенному персонажем слову, должен стремиться к максимально адекватному воспроизведению в своем переводе лексических, стилистических, интонационных особенностей речи героя. Рассмотрим, как удалось переводчикам комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума» воссоздать на армянском языке речь одного из главных персонажей произведения - Алексея Степановича Молчалина. Нами рассмотрены три перевода комедии на армянский язык: перевод Л.Манукяна (1913г.), Г.Абова (1945г.) и С.Вагуни (1981г.).

Н.Гоголь писал: «Молчалин... замечательный тип. Метко схвачено это лицо, безмолвное, покамест тихомолком пробирающееся в люди ... лгун, плут, но в то же время мастер угодить всякому сколько-нибудь значительному лицу...» (4:398-399).

Молчалин – в соответствии со своей говорящей фамилией – самый немногословный из главных действующих лиц в комедии. Образ этого героя раскрывается, конечно, в его поступках и немногочисленных высказываниях. Но большое значение приобретают и суждения о нем других персонажей, данные ему характеристики. «Вот он, на цыпочках, и небогат словами» (6:122), - характеризует его Чацкий. Молчалин мало говорит, но речь его сильно меняется в зависимости от того, с кем он говорит. В то же время молчание героя может восприниматься и истолковываться по-разному. Для Чацкого немногословность Молчалина - показатель его глупости. Сам герой объясняет его тем, что, находясь в небольших чинах и в молодых летах, «не должно сметь свое суждение иметь» (6:125). Вместе с тем, его

молчание вводит в заблуждение Софью, она принимает его за скромность. Таким образом, в 1 действии читатель сталкивается с двумя разными характеристиками Молчалина, сначала о нем может сложиться даже благоприятное впечатление, так как своему начальнику Фамусову он говорит о том, что в бумагах есть беспорядок, им нельзя давать ходу, поскольку иные без справок, «противуречья есть и многое не дельно» (6:83). Он может показаться дельным работником, в отличие от Фамусова с его однозначным отношением к работе: «Подписано, так с плеч долой» (6:83). Софья дает Молчалину положительную характеристику: «Молчалин за других себя забыть готов, враг дерзости, - всегда застенчиво, несмело...» (6:86). Чацкий воспринимает его как образец глупости, называет его «жалчайшим созданием» (6:116). Когда Софья и Чацкий спорят о сущности героя, Софья старается защитить его: «Чудеснейшего свойства он наконец: уступчив, скромен, тих, В лице ни тени беспокойства, И на душе проступков никаких...» (6:120). Чацкий вскоре повторит эту характеристику Софьи, но уже в язвительной интонации, с уменьшительными суффиксами, что придает комичность ситуации: «Услужлив, скромненький, в лице румянец есть... Вот он, на цыпочках, и не богат словами; Какою ворожбой умел к ней в сердце влезть!» (6:122). Посмотрим, как воспроизведена эта «перекличка» характеристик в армянских переводах. Характеристика Софьи:

«Ունի, վերջապես, նա սքանչելի
Այլ հատկություններ. Զիջող է, համեստ,
Դեմքին ոչ մի հետք անհանգստության,
Իսկ հոգում ոչ մի զանցանքի նշան…» (Вагуни, 3:85).
«Եվ հրաշալի հատկություններ ունի
Նա վերջապես: Զիջող, համեստ, հանգիստ,
Դեմքին նա տագնապի ըստվեր անգամ չունի
Իսկ հոգու մեջ չունի ոչ մի զանցառություն: (Абов,1:69).

«Եվ վերջապես նա մի հրաշալի բնություն ունի
Զիջանող, համեստ և հեզաբարոյ:
Դեմքը անվրդով, և հոգին ազատ
Վատ արարքներից…» (Манукян, 2:68).

Характеристика Чацкого:

«Պատրաստակամ է, հեզ ու կարմերես…

Ահա գալիս է, դառձյալ ոտքերի մատների որա,

Ինչ՞ կախարդանքով կարող էր մտնել սա սիրտը նրա» (Вагуни, 3:88).

«…պատրաստակամ է, հեզ է, կարմրաթուշ…

Ահա քայլում է մատների ծայրով, նա աղքատ է խոսքերով

Ինչ՞ դյութանքով կարողացավ Սոֆիայի սիրտը խցկվել» (Абов,1:71).

«Ահա նա ոտի մատների վրա,
Անմունչ, անխոս… Ինչ հմտությամբ
Սա կարողացավ արդյոք թափանցել
Նրա սրտի մեջ» (Манукян, 2:70).

Наиболее удачным представляется перевод Г.Абова, отразивший все данные и Софьей, и Чацким характеристики Молчалина, к тому же к месту употреблено слово «խցկվել», полностью в данном контексте соответствующее слову «влезть» в оригинале. Личность Молчалина раскрывается по ходу действия пьесы, в зависимости от обстоятельств речь его и стилистически, и интинационно звучит по-разному. После падения с лошади, видя беспокойство и смятение Софьи, он не пытается ее както успокоить или поблагодарить за волнение, беспокойство по поводу его здоровья. Он говорит лишь о себе, да еще и укоряет Софью в излишней откровенности в демонстрации своих чувств: «Нет, Софья Павловна, вы слишком откровенны», «Не повредила бы нам откровенность эта», но тут же спохватывается и добавляет: «Я вам советовать не смею» (6:113). Оставшись с Лизой наедине, Молчалин мгновенно преображается, в речи появляются слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, которые отнюдь не делают его речь ласковой, а, скорее, приторно-жеманной, появляются также восклицательные интонации. Особенно увлеченно он рассказывает о своих «вещицах», с помощью которых надеется обольстить Лизу. То, как восхищенно и подробно описывает Молчалин женские безделушки, говорит

о его тупости, духовном убожестве и перекликается с тем, что рассказывает о нем Чацкий: «Бывало, песенок где новеньких тетрадь Увидит, пристает: пожалуйте списать» (6:91). Особенности молчалинского словоупотребления в этом эпизоде должны быть обязательно воспроизведены в переводе. Очень хорошо это удалось С.Вагуни, который по возможности постарался употребить больше слов в уменьшительной форме: «բարձիկ», «տուփիկ», «երեսիկ», «մկրատիկներ», «սրվակիկներ» (3:75).

По-новому раскрывается герой в разговоре с Чацким. Считая его неудачником, он говорит с ним довольно свободно, непринужденно и даже пытается его поучать. Чтобы продвинуться по службе, он советует Чацкому съездить к Татьяне Юрьевне. В ответ на замечания Чацкого об этой даме Молчалин три раза с сильным восклицанием произносит ее имя (подчеркивая сильный эмоциональный накал разговора, в первый раз автор ставит после ее имени один восклицательный знак, в следующем восклицании – два и в последнем – три). Перевод этого эпизода, выполненный Вагуни, вызывает некоторое недоумение. Во-первых, он почему-то переименовал Татьяну Юрьевну в Марью Юрьевну (на наш взгляд, совершенно недопустимо такое вольное отношение к именам собственным), во-вторых, Молчалин у него оба раза восклицая, произносит не полностью ее имя и отчество со свойственным подобострастием, как мы видим это в оригинале, а почему-то ограничивается только отчеством, что сразу вносит в текст совершенно другие стилистические оттенки. Это довольно серьезное упущение и переводчика, и редактора, ведь Молчалин никогда и ни при каких обстоятельствах не позволил себе столь фамильярного отношения к богатым и влиятельным особам. К тому же в переводе Молчалин произносит ее имя не с восклицательной, а с вопросительной интонацией. Для речевой манеры Молчалина характерно постоянное употребление словоерсов, в чем выражается его угодливая почтительность. Эту особенность его речи отразил в переводе только Г.Абов, два других переводчика, к сожалению, оставили этот стилистический нюанс без внимания или не сочли возможным воспроизвести его в армянском тексте, что, конечно, интонационно сильно меняет речь героя.

Важной самохарактеристикой Молчалина является его небольшой монолог-откровение в разговоре с Лизой. Для понимания характера героя это значимый отрывок, поэтому требует особенно внимательного отношения переводчика. Такой подход мы видим в переводах Вагуни и Манукяна, которые, на наш взгляд, верно передали слово «угождать» словом «հաջոյանալ»: Менее удачен вариант Г.Абова - «լինել սիրալիր». В целом, все переводчики постарались воспроизвести этот монолог максимально близко к подлиннику.

Речь Молчалина, хоть он и немногословен, действительно, очень многопланова. Только наедине с Лизой он ведет себя свободно, и, когда говорит о себе (Да что? Открыть ли душу...), в его речи появляются разговорные формы и обороты: «Поди, надежды много впереди, Без свадьбы время проволочим», «...Да нет, как ни твержу себе, Готовлюсь нежным быть, а свижусь – и простыну» (6:163). Скорее всего, это и есть речь подлинного Молчалина. О Софье он отзывается цинично, в оскорбительно просторечном тоне: «Пойдем любовь делить плачевной нашей крали» (6:164). В этой фразе слышится издевательство над романтическим, сентиментальным идеалом благородного, скромного и бедного возлюбленного, каким его видит Софья.

«Գնանք ողբալի մեր գեղեցկուհու թունդ սերը կլիսենք» (Вагуни, 3:159).

«Գնանք և սերը ցույց տանք մեր այն տխրամած Պայազատուհուն» (Манукян, 2:128).

«Գնանք և սերը ճաշակենք մեր ողբալի գեղեցկուհու» (Абов, 1:127).

Как можно заметить из приведенных примеров, каждый переводчик так или иначе смог воспроизвести нужную интонацию фразы, хотя слову «краля», к сожалению, полноценного соответствия не нашлось ни в одном переводе.

С появлением в этой сцене Софьи речь Молчалина вновь резко меняется. Он снова подличает, ползает у ее ног, моля о прощении: «Ах, вспомните, не гневайтеся, взгляньте!», «Помилуйте...», «Сделайте мне милость...», «Шутил, и не сказал я ничего, окроме...» (6:165).

Оценивая созданный в армянских переводах образ Молчалина, можно сказать, что он в основном раскрывает армянскому читателю сущность героя, имя которого стало нарицательным в русской действительности. О значительности образа этого героя свидетельствуют и неоднократные обращения к нему классической русской литературы. К примеру, исходные заветы у гоголевского Чичикова те же, что у Молчалина. А в 80-х годах 19-го века к образу Молчалина обратился М.Е.Салтыков-Щедрин в своем блестящем очерке «Господа Молчалины». Увидев в Молчалине одну из самых страшных фигур русского общества, великий сатирик воскликнул: «О, счастливые, о, стократ блаженные Молчалины! Они бесшумно, не торопясь переползают из одного периода истории в другой» (5:8).

Литература

1. *Գրիբոեդով Ա. Խելքից պատուհաս. Թարգ.Գ.Արով, Եր. 1945.*
2. *Գրիբոեդով Ա. Խելքից պատուհաս. Թարգ.Լ.Մանուկյան, Թիֆլիս, 1913.*
3. *Գրիբոեդով Ա. Խելքից պատուհաս. Թարգ. Ս.Վահունի, Եր. 1981.*
4. *Гоголь Н.В. П.с.с. М.,1952. Т.8.*
5. *Салтыков-Щедрин М.Е. Собр.соч. в 20 томах. М., "Худ. лит." Т.12,1971.*
6. *Фонвизин Д.И.,Грибоедов А.С.,Островский А.И.Избранные сочинения.М.,«Худ.лит.», 1989.*

ПЬЕСА А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА» КАК ИСТОЧНИК СОЦИОЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ЗНАНИЙ О ДВОРЯНСКОМ ОБЩЕСТВЕ

Н.А Басилая

Доктор филологических наук, профессор
Тбилисский государственный университет
им. И. Джавахишвили

Социолингвистические приметы московского дворянского общества первой половины XIX века, достаточно широко представленные в пьесе А.С. Грибоедова, складываются в объективную лингвистическую картину: действующие лица комедии, связанные единым сюжетом, доносят до зрителя необходимую информацию о себе, роде занятий, характере, чувствах в специфической форме рифмованной диалогической речи. Вся «барская» Москва отражена в пьесе А.С. Грибоедова в образах главных и второстепенных персонажей, однако наиболее ценным источником широких социолингвистических знаний о московском дворянском обществе является один из главных героев пьесы, представитель «века минувшего» Павел Афанасьевич Фамусов, высокопоставленный чиновник, столп московского общества, бдительно охраняющий дворянские устои и противостоящий новым веяниям: *«**Ведь только здесь еще и дорожат дворянством***» [I: 1 - 5] (В дальнейшем изложении цитация реплик действующих лиц в пьесе «Горе от ума» производится по: http://az.lib.ru/g/griboedow_a_s/text_0010.shtml; при этом через тире приводится указание на действие и явление данной пьесы). В каждой своей реплике и в каждом своем монологе Фамусов защищает «век покорности и страха» [I: 1 - 5], поучает молодежь брать пример с отцов («*Учились бы, на старших глядя*» [1:2 - 2]), образцом для подражания из которых он представляет Максима Петровича, важного и надменного вельможу времен «*матушки Екатерины*»: «*А дядя! что твой князь? что граф? Сурьезный взгляд, надменный нрав. Когда же надо подслужиться, И он сгибался вперегиб* [1:2 - 2]. В обличительном монологе А.С. Чацкого ярко обрисованы характерные черты такого дворянства, которым дорожит Фамусов и его единомышленники: «*За древно-*

стию лет К свободной жизни их вражда непримирима, Сужденья черпают из забытых газет Времен Очаковских и покоренья Крыма; Всегда готовые к журьбе, Поют всё песнь одну и ту же, Не замечая об себе: Что старее, то хуже. Где? укажите нам, отечества отцы, Которых мы должны принять за образцы? Не эти ли, грабительством богаты? Защиту от суда в друзьях нашли, в родстве, Великолепные соорудя палаты, Где разливаются в пирах и мотовстве, И где не воскресят клиенты-иностранцы Прошедшего житья подлейшие черты. Да и кому в Москве не зажимали рты Обеды, ужины и танцы? [I: 2 - 5]. Прототипом Фамусова исследователи называют дядю А.С. Грибоедова, Алексея Федоровича, которому драматург посвятил отрывок «Характер моего дяди»: «*Вот характер, который почти исчез в наше время, но двадцать лет тому назад был господствующим, характер моего дяди. Историку предоставляю объяснить, отчего в тогдашнем поколении развита была повсюду какая-то смесь пороков и любезности; извне рыцарство в нравах, а в сердцах отсутствие всякого чувства. Тогда уже многие дуэлировались, но всякий пылал непреодолимою страстью обманывать женщин в любви, мужчин в карты или иначе; по службе начальник уловлял подчиненного в разные подлости обещаниями, которых не мог исполнить, покровительством, не основанным ни на какой истине; но зато как и платили их светлостям мелкие чиновники, верные рабы-спутники до первого затмения! Объяснимся круглее: у всякого была в душе бесчестность и лживость на языке. Кажется, нынче этого нет, а может быть, и есть; но дядя мой принадлежит к той эпохе. Он как лев дрался с турками при Суворове, потом пресмыкался в передних всех случайных людей в Петербурге, в отставке жил сплетнями. Образец его нравоучений: "я, брат*!.."» [http://shgpi.edu.ru/biblioteka/blog/?p=679]. Образец нравоучений Алексея Федоровича приведен в монологе Фамусова: «*Спросили бы, как делали отцы? Учились бы, на старших глядя:* ***Мы, например, или покойник дядя, Максим Петрович: он не то на серебре, На золоте едал; сто человек к услугам; Весь в орденах; езжал-то вечно цугом; Век при дворе, да при каком дворе****! Тогда не то, что ныне, При государыне служил Екатерине. А в те поры все важ-*

ны! в сорок пуд... Раскланяйся — тупеем не кивнут» [I: 2 - 2]. Характеристика, данная Грибоедовым своему дяде, в каких-то деталях отражена и в репликах окружающих Фамусова персонажей. Сохранился рассказ С.Н. Бегичева, как юношу-Грибоедова его дядя возил на балы, чтобы представить влиятельным лицам. Этот эпизод отражен в обличительном монологе А.С. Чацкого, обращенном к Фамусову: «*Не тот ли, вы к кому меня еще с пелен, Для замыслов каких-то непонятных Дитей возили на поклон*?» [1; 2 - 9]. Другой персонаж, по воспоминаниям Фамусова, представляет еще одну ипостась характера дяди Грибоедова: «*Покойник был почтенный камергер, С ключом, и сыну ключ умел доставить; Богат, и на богатой был женат; Переженил детей, внучат; Скончался; все о нем прискорбно поминают. Кузьма Петрович! Мир ему! — Что за тузы в Москве живут и умирают*!» [1; 2 - 1]. Известно, что в Российской империи и других монархических государствах камергер как придворное звание старшего ранга имело отличительный знак – ключ на голубой ленте. Кузьма Петрович, *почтенный камергер*, *с ключом* не только был придворным, но смог и своего сына представить ко двору, то есть *и сыну ключ умел доставить*. Подобно Кузьме Петровичу, Фамусов предстает перед нами как образцом семейственности и кумовства, окружающим себя на службе родственниками: *«Я перед родней, где встретится, ползком»* [1:2 - 5]; *«Ну как не порадеть родному человечку!..* [1:2 - 5], при этом он даже не вникает в суть подписываемых бумаг: *А у меня, что дело, что не дело, Обычай мой такой: Подписано, так с плеч долой* [1:1 - 4]»; Именно Кузьме Петровичу, *богатому и женатому на богатой*, подражает Фамусов, которому служанка Лиза, обращаясь к Софье Павловне, дает точную характеристику: «*Как* ***все московские, ваш батюшка таков****: Желал бы зятя он с звездами да с чинами, А при звездах не все богаты, между нами; Ну, разумеется, к тому б И деньги, чтоб пожить, чтоб* ***мог давать он балы****; Вот, например, полковник Скалозуб: и золотой мешок, и метит в генералы*» [1; 1 - 5]. Широкое гостеприимство Фамусова также напоминает Грибоедова-дядю, о котором К.Н. Батюшков писал Н.И. Гнедичу в феврале 1810 года: «*Сегодня ужасный маскарад у г-на Грибоедова, вся Москва будет...*» [*Батюшков* 1934: 396]. Естественно,

что сходство не идет далее нескольких психологических и бытовых совпадений.

В образе Фамусова много типических черт, характерных для представителей московского дворянского общества первой половины XIX века, говорящих на так называемом московском наречии, о котором М.В. Ломоносов писал в «Российской грамматике» (1757), что оно «*не токмо для важности столичного города, но и для своей отменной красоты прочим справедливо предпочитается*» [Ломоносов: 25]. Московское наречие является одной из важнейших черт социолингвистической характеристики Фамусова. Оно проявляется в стихотворной форме на всех уровнях русского языка - **фонетическом, морфологическом, лексическом, синтаксическом, стилистическом.**

1. Московское наречие проявляется в речи Фамусова на **орфоэпическом** уровне.

Известно, что в XVIII веке из-за разницы между читаемым и слышимым на русском языке сложилось парадоксальное положение: одновременно существовало сразу две орфоэпические нормы, одна – при чтении книг, другая – свойственная разговорной речи, для которой характерно использование диалектных или просторечных форм произношения. «*Сие произношение больше употребительно в обыкновенных разговорах, а в чтении книг и в предложение речей изустных к точному выговору букв склоняется*» [Ломоносов: 25]. Л.В. Щерба писал о так называемом московском наречии, что оно «*было действительно живым произношением коренных московских дворянских и купеческих семеств, которому не учились, а которое всасывали, так сказать, с молоком матери...*» [Щерба: 111]. Орфоэпические нормы московского наречия, характерные для устной речи, сохранились и в первой половине XIX века – времени действия пьесы «Горе от ума», в которой типичные персонажи, социальный портрет которых, их принадлежность к определенной среде представлены персонифицированной речью Фамусова, произносящего некоторые слова с нарушением орфоэпических норм: ***крехтят; с эдаким умом...; карбонари, фортопьяно*** и под. Для речи Фамусова характерны: 1) разные варианты – просторечный и литературный - постановки ударения в слове *сударь* в речи Фамусова: *Ну,* ***сударь мой***, *а ты?*

[I:1 - 4]; *Боюсь,* ***судáрь****, я одного смертельно*, *Чтоб множество не накоплялось их* [I: 1 - 5], что указывает на простоту его языка, в котором смешиваются речь обыденная и принятая в дворянском обществе; 2) просторечное произношение глагола ***испугал***: *Благодарю покорно, Я скоро к ним вбежал! Я помешал*! ***я испужал!*** [I: 1 - 4]; 3) просторечное искаженное произношение французского слова ***мадам***: *Да не* ***в мадаме*** *сила* [I:1 - 4]. Сравним подобное произношение слова ***мадам*** в речи Чацкого: *А тут ваш* ***батюшка с мадамой***, *за пикетом* [I: 2 - 2];4) Обращает на себя внимание акающее произношение некоторых слов в речи Фамусова: *И в чтеньи* ***прок-та*** *не велик*

[1: 1 - 2]; *Да! Вы, нынешние*, — ***ну-тка***! [I: 25]; *А, главное*, ***поди-тка*** *послужи* [1: 2 - 2]. ***Пожало-ста, судáрь***, *при нем остерегись* [1: 2 - 3].

Сравним московское просторечие, проявляемое в речи Фамусова на орфоэпическом уровне, с орфоэпическими нарушениями в речи служанки Лизы - произношение слога ***шн*** вместо ***чн***: *Скажите лучше, почему Вы с барышней скромны, а* ***с горнишной*** *повесы*? [1: 1 - 12]; использование устарелой формы произношения числительного восьмой: «Седьмой, ***осьмой,*** девятый» [1: 1 - 2]; произношение возвратного суффикса ***-сь*** в глаголе будущего времени: *Что встанет*, ***доложусь*** [[1: 1 - 2]; произношения противительного союза ***а*** с наращением ***н: Ан*** *вот беда* [[1: 1 - 2]; постановки ударения в слове ***сударь*** на втором слоге: *Пора,* ***судáрь***, *вам знать, вы не ребенок; У девушек сон утренний так тонок* [[1: 1 - 2]; *Осмелюсь я,* ***судáрь.***.. [1:1 - 4] и др.

2. Московское наречие проявляется в речи Фамусова и на **морфологическом** уровне.

Для речи Фамусова характерно употребление архаических падежных форм, в частности, архаичная форма родительного падежа: *в сорок пуд* [I: 2 - 2] (вм.: *пудов*); *сквозь слез* [I: 2 - 2] (вм.: *слезы*) *в три дни* [1:1 - 10] (вм.: *дни*); множественное число употребляющейся только в единственном числе лексемы *форель*: *Постой же. — На листе черкни на записном* ***Противу*** будущей недели: *К Прасковье Федоровне в дом Во вторник зван я* ***на форели*** [1: 1 - 2]; притяжательное прилагательное *сестрины*: «*мне*

служащие чужие очень редки; / *Все больше* ***сестрины****, свояченицы детки*» [1:2 - 5]; и др.

3. На **синтаксическом уровне** аромат ушедшей эпохи создается:

употреблением архаичной формы прилагательного при глаголе-связке *быть*: *быть невоздержну*; *нескрыту - Зачем же быть, скажу вам напрямик*, Так ***невоздержну*** *на язык*? *В презренье к людям так* ***нескрыту***? (вместо полной формы прилагательного в творительном падеже: *невоздержанным; нескрытым*); употреблением одновременно двух синонимичных предлогов при разговорном прилагательном *угорелый - мечусь* ***как словно угорелый*** [1: 1 - 4]; словосочетанием глагола с субстантивированным прилагательным - ***Безродного пригрел*** [1: 1 - 4]; выражением оценки существительными, выступающими в качестве именной части составного сказуемого (*А пуще дочери, да сами* ***добряки***) [1: 1 - 4]; или приложения (***Старушку-золото*** *в надзор к тебе приставил)* [1: 1 - 4] и под.

4. **Лексический** уровень проявления социолингвистической характеристики Фамусова

В большинстве случаев в стилизованных под народную речь высказываниях Фамусова использована разговорная лексика, создающая живой диалог, например просторечные глаголы ***пристает, сманить*** (***Сманить*** *себя другими допустила* [1: 1 - 4])***, попрекать, не хвастаю***; *как* ***погляжу***; существительные ***хлопотня, семейство;*** выражения с просторечными предлогами, наречиями, глаголами и существительными: ***Чего*** *будить*?; *Вот то-то невзначай*, ***за вами примечай*** [1: 1 - 4]***;*** *оно бы и* ***засело***; ***всем дело до меня***! [1: 1 - 2]; *Берем же* ***побродяг****, и в дом и по билетам* [1: 1 - 2]; *на меня* ***всю суматоху сложит***; ***Вишь, прихоти какие завелись!*** [1: 1 - 2]; разговорные фразы-клише: ***Ну выкинул ты штуку***! [1: 1 - 2]; замена литературного условного союза ***если*** просторечным ***коли****: Тут всё есть*, ***коли нет обмана*** [1: 1 - 2]; употребление разговорного наречия вместно литературного ***наверно*****:** Рассказывай, ***чай*** у *тебя готово* [1: 1 - 2]; ***давиче*** в значении ***вчера, недавно***: *Молчалин* ***давиче*** *в сомненье ввел меня...* [1: 1 - 9] и др. «О стихах я не говорю, – писал Пушкин, – половина должна войти в пословицы» [Литературная энциклопедия:

257]. Грибоедову удалось создать в комедии «непринужденный, легкий, совершенно такой язык, каким говорят у нас в обществе», – писал современник поэта, В. Ф. Одоевский [Литературная энциклопедия: 259]. Социолингвистический портрет Фамусова дается Грибоедовым на фоне его дворянского окружения, так же, как и он, говорящих на московском наречии и разбавляющих его **иностранными** словами, в частности, **французскими,** обозначающими членов семьи (*maman, cousin, tante*); реалии французской моды (Э ш а р п - шарф (от *франц.* une echarpe): *Какой эшарп cousin мне подарил! Ах! да, барежевый! Нет, если бы видели мой тюрлюлю атласный! (*[1: 1 - 18]*);* карточные игры (*пикет*); обращения-клише – (*grand' maman*) Сравним реплики графини-внучки на форанцузском языке: ***Eh! bon soir! vous voilà! Jamais trop diligente, Vous nous donnez toujours le plaisir de l'attente*** [1: 2 - 18]; **-** *А! добрый вечер! наконец-то и вы! Вы не торопитесь, и мы всегда вас с удовольствием поджидаем (франц.);* ***Il vous dira toute I'histoire*** [1: 2 - 18] **-** *Он вам расскажет все подробно (франц.)* [1: 1 - 18].

5. На **стилистическом** уровне

Особенно ярко стилизация под народную речь в репликах Фамусова проявляется в его обращениях. Обращение как «грамматически независимый и интонационно обособленный компонент предложения или более сложного синтаксического целого, обозначающий лицо или предмет, к которому адресована речь» [Кручинина 1990, с. 340], наряду с другими средствами адресованной диалогической речи, раскрывает социально-психологическую сущность Фамусова, показывает его отношение к окружающим. Смена адресатов и ситуаций общения заставляет Фамусова менять код обращения. Термин «кодовое переключение (переключение кодов)» - перевод английского термина «code-switching». Первые работы, исследующие механизм переключения кодов, появились в англоязычной лингвистической литературе в середине 70-х годов. Однако на само это явление, еще без использования указанного термина, раньше обратил внимание Р. Якобсон: «Любой общий код многоформен и является иерархической совокупностью различных субкодов, свободно избираемых говорящими в зависимости от функции сообщения,

адресата и отношений между собеседниками» [Jakobson, 1970., с. 458]. В связи с этим интересно привести наблюдение А.С. Пушкина о разных ситуациях общения, требующих использования определенных этикетных языковых форм: «*В обществе вы локтем задели соседа вашего, вы извиняетесь, - очень хорошо. Но, гуляя в толпе под качелями, толкнули лавочника – вы не скажете ему: Вы зовете извозчика – и говорите ему: "пошел в Коломну", а не "сделайте одолжение, потрудитесь свезти в Коломну*"» [Цитируется по: Беликов, Крысин: 57]. Так, обращаясь к дочери, Фамусов использует архаичную номинацию ***матушка*** или официальную ***сударыня*****:** ***Ах, матушка,*** *не довершай удара*! *Кто беден, тот тебе не пара!* [I: 1 - 1]; А ты, ***сударыня,*** *чуть из постели прыг****,*** *С мужчиной*! *С молодым*! [I: 1 - 1]. В обращениях Фамусова к окружающим его людям существуют разные варианты: ласковое «***Сонюшка***» к дочери или полное ее имя, когда он застает ее с Молчалиным**:** *Здравствуй,* ***Софья****, что ты Так рано поднялась*! а*? для какой заботы****?*** *И как вас бог не в пору вместе свел*? [I: 1 - 2]; ***«девчонка» -*** к служанке Лизе, которую Фамусов характеризует как «***экая шалунья***» - «*Ведь экая шалунья ты,* ***девчонка***» [I: 1 - 1], ***Ох! зелье, баловница*** [I: 1 - 2]***;*** обращения «***брат***», «***друг***», «***посетитель***» к Молчалину: *Молчалин, ты****, брат?*** [I: 1:1 - 4]; ***Друг,*** *нельзя ли для прогулок Подальше выбрать закоулок*? [I: 1 - 4]; *Ты*, ***посетитель,*** *что?* [I: 1 - 4]; фамильярное обращение «*брат*», «друг», а также по имени-отчеству - к Чацкому: *Здорово,* ***друг****, здорово,* ***брат****, здорово*! [I: 1 - 3]; *Эх!* ***Александр Андреич****, дурно,* ***брат***! [I: 1 - 3] и под. Коннотация этих обращений отмечена иронией, искренней симпатией, фамильярностью. При обращении к полковнику Скалозубу наряду с фамильярным «*батюшка*» (*Ах****! батюшка****, сказать, чтоб не забыть*: [1:2 - 5]) и нейтральным по имени-отчеству (***Сергей Сергеич,*** *это вы ли*! [1:2 - 5]; ***Сергей Сергеич****, запоздали; А мы вас ждали, ждали, ждали*. [1: 2 - 9]; ***Сергей Сергеич****, я пойду, И буду ждать вас в кабинете* [1: 2 - 5]); Фамусов в духе своего времени употребляет сокращение вежливого наименования-обращения - словоерс, возникший из сокращения от слов «***сударь/ сударыня***»: *Сергей Сергеич, к нам* ***сюда-с*** [I: 1 - 5]; *Позвольте, батюшка.* ***Вот-с*** *— Чацкого, мне друга, Андрея Ильича покойного сынок* [1: 2 - 5]; кроме того, он подобострастно использует форму множественного числа номинации во-

инского звания Скалозуба, что указывает на особо уважительное отношение: *Вы повели себя исправно*, *Давно* ***полковники***, *а служите недавно* [I: 1 - 5]. Множественное число одушевленного существительного со значением оценки характерно для речи низшего сословия, к которому относится служанка Лиза: *Пустите*, ***ветренники сами, Опомнитесь, вы старики...*** [I:1 - 1]. Это не единственное совпадение употребления просторечных выражений в речи Фамусова и Лизы, что указывает на его народные корни. Интересно сочетание просторечного оборота «***что это вдруг припало***» с этикетным выражением вежливости - словом «*Помилуйте*», отвлеченным существительным «***усердье***» и выражения официально-делового стиля «***письменные дела***» в реплике, обращенной к Молчалину в речи Фамусова: *Помилуйте,* ***что это вдруг ло Усердье к письменным делам***! [I:1 - 4]. Сравним также такое же смешение лексем, относящихся к разным функциональным стилям, в следующей реплике, в которой Фамусов обрисовывает обстоятельства появления Молчалина в его семье: ***Безродного пригрел*** *и ввел в мое* ***семейство,*** *Дал* ***чин асессора*** *и взял* ***в секретари; В Москву переведен через мое содейство...*** [1: 1 - 4]. Отметим переносное значение глагола ***коптеть*** в значении ***прозябать*** в реплике, обращенной к Молчалину: *И будь не* я, ***коптел бы ты в Твери*** [1: 1 - 4]; переносное значение фразы ***Какого ж дал я крюку***! – «***ошибся***» и использование народного фразеологического оборота ***из огня да в полымя*** в значении «из одной неприятности в другую, не менее неприятную»: *Ну, виноват*! ***Какого ж дал я крюку***! *Молчалин* ***давиче*** *в сомненье ввел меня. Теперь... да в* ***полмя*** *из огня!* [1: 1 - 9]; употребление глагола ***выкинуть*** в просторечной форме: ***Повыкинь*** *вздор из головы*[1: 1 - 4]; использование народных выражений: *Где чудеса, там* ***мало складу*** [1: 1 - 4]; *Вот то-то невзначай*, ***за вами примечай***; ***Что за оказия!*** [1: 1 - 4] и др. Как видим, речь Фамусова как типичного представителя московского дворянства заполнена своеобразными жаргонными словами и выражениями того времени: ***тупеем не кивнут***; ***аглицкий; карбонари*** (искаженное *карбонарий*); ***фармазон*** (искаженно *франк-массон*), в то же время его речевая характеристика персонифицирована.

Выразительность речи Фамусова, обладающего природным юмором и легко подтрунивающим над своими домашними и слуга-

ми («*Меня не худо бы спроситься*, ***Ведь я ей несколько сродни; По крайней мере искони Отцом недаром называли***» [1: 2 - 2]; «*Петрушка, вечно ты* ***с обновкой, С разодранным локтем*** [1: 2 - 1]), заполнена, наряду с разговорной лексикой (*небылицы*), метафорическими перифразами (*плоды от этих книг; губители карманов и сердец*): *Всю ночь читает* ***небылицы,*** *И вот* ***плоды от этих книг****! А все* ***Кузнецкий мост****, и вечные французы, Оттуда моды к нам, и авторы, и музы:* ***Губители карманов и сердец****! Когда* ***избавит нас творец*** *От шляпок их! чепцов! и шпилек! и булавок! И книжных и бисквитных лавок!* [1: 2 - 18]. Смешение разных стилей, характерное для реплик Фамусова, выдерживается до конца пьесы, когда, приходя в ужас от открытия, что его дочь влюблена в ничтожного Молчалина, он обвиняет в ее распущенности «новую» Москву, зараженную вольными идеями и духом Парижа («*Вот он,* ***Кузнецкий мост****, наряды и обновы*» [1: 2 - 12]) и грозится предать огласке этот случай: «*в Сенат подам, министрам, государю*!» (официально-деловой стиль), а затем жалобно вопрошает: «*А ты меня решилась уморить?*(разговорный стиль)*Моя судьба еще ли не плачевна?* (поэтический стиль) [1: 2 - 12]. Заключительная реплика Фамусова, полностью зависимого от общественного мнения (показательно, что его фамилия происходит от латинского слова *fama* — молва), выдержана в разговорном стиле: *Ах! Боже мой! что станет говорить Княгиня Марья Алексевна*!» [1: 2 - 12].

За пределами данной статьи остался целый пласт средств выражения адресованной диалогической речи других персонажей, однако и приведенных достаточно для вывода о потенциальных особенностях слов и выражений, реализованных в речи Фамусова в результате чего читатель воспринимает социолингвистический пласт определенных знаний о московском дворянском обществе первой половины XIX века.

Литература

1. *Беликов В.И., Крысин Л.П. Социолингвистика. М., 2001*
2. *Грибоедов А.С. Характер моего дяди // [http://shgpi.edu.ru/biblioteka/blog/?p=679]*

3. *Кручинина И.Н. Обращение // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.*
4. *Литературная энциклопедия. М., 1968.5. Ломоносов М.В. (1952): Краткое руководство к красноречию, § 216-217 // Полное собрание сочинений. Том седьмой. Труды по филологии. М.-Л., 1952.6. Jakobson R. Linguistics in its relation to other sciences // Main trends of research in the social and human sciences. Part 1. Paris - The Hague, 1970. Цит. по: Крысин Л. П. Кодовые переключения как компонент речевого поведения (Речевое общение: специализированный вестник. - Вып. 3 (11). - Красноярск, 2000.7. Л.В. Щерба О нормах образцового русского произношения // Избранные работы по русскому языку. М., 1957.*

КАВКАЗ А.С. ГРИБОЕДОВА И Н.Н. ТОЛСТОГО: ЭТАПЫ БОЛЬШОЙ КАВКАЗСКОЙ ВОЙНЫ

Е.В. Белоусова
Музей-Усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна»

«Странное существует в России мнение о действии, производимом жизнью на Кавказе на состояние, характер, нравственность, страсти и счастье людей. Промотавшийся юноша, несчастный игрок, отчаянный любовник, неудавшийся умник <...>: все едут на Кавказ» [17, 6; 178], – писал Л.Н. Толстой, размышляя о притягательной силе воздействия Кавказа на русского человека. Ни он, ни его старший брат Н.Н. Толстой не принадлежали ни к одной из этих категорий, но и они оказались на Кавказе: Николай – в начале 1846 г., Лев – в 1851 г., пополнив сообщество русских «скитальцев в восточных краях» [6, 557], как А.С. Грибоедов назвал себя и тех, кто, оставив отчий дом, устремлялись в неведомый край, чтобы ощутить на себе его действие.

Существует устойчивое мнение, что романтическую страну гор для русских, искавших сферы приложения своей отваги, мечтавших о романтических приключениях, открыли А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Я.П. Полонский, А.А. Бестужев. Однако у них были предшественники, и один из них – А.С. Грибоедов, именуемый в литературоведении «автором одного произведения» – «Горя от ума». В тени забвения осталось его поэтическое наследие и путевые записки, опубликованные при жизни и посмертно, знакомившие читателей с Кавказом и его свободолюбивым народом.

Цель данной статьи состоит не только в размышлениях о кавказской странице творчества А.С. Грибоедова; и не только о введении в научно-филологический оборот ещё одного певца природы и народов гор, каким был Н.Н. Толстой, старший брат Л.Н. Толстого, незаслуженно обойдённый вниманием исследователей. Произведения, созданные ими на Кавказе, имеют право занимать достойное место в ряду многогранной исторической, прозаико-поэтической эпопеи, обогатившей русскую литературу XIX века. «Непрерывность присутствия темы Кавказской войны

в русской литературе позволяет говорить о её своеобразном кавказоцентризме. Складывалась своя эстетика, своя нормативная поэтика, свои каноны и стилевые доминанты, своя мифология на основе культа вольности, свободы, жертвенности, которая и отпугивала, и магнетически притягивала» [19, 359]. Никого не мог оставить равнодушным этот яркий и многогранный кавказский «культ»; он нашёл отклик и в творчестве А.С. Грибоедова и Н.Н. Толстого, «кавказоцентризм» которых не привлёк до сих пор внимания исследователей.

Постановка проблемы, которой посвящена данная статья, видится в таком аспекте: как Кавказская война влияла на их художественный метод, почему в творчестве первого преобладают романтические мотивы; что повлияло на Н.Н. Толстого, избравшего иное художественное направление – реализм с философско-психологическими, романтическими, этнографическими и природно-натуралистическими оттенками.

Служба на Кавказе Грибоедова в 1818-1828 гг. и Н.Н. Толстого в 1846-1858 гг. пришлась на разные этапы Кавказской войны. Тем не менее, как и многих очевидцев тех событий, их волновали одни и те же моральные, психологические, историко-политические проблемы, размышления над которыми читатель находил на страницах их очерков, писем, сказаний и поэм о Кавказе. Всех, кто оказывался на немирном Кавказе, особенно писателей, у которых особенно обострено чувство совести, волновал вопрос: «***Зачем*** совершается всё это? Ради чьих интересов проливается кровь?» Остановить процесс было не в их силах, но писатели сражались иным оружием: «На Кавказе русская литература открыла не только сильные, незаурядные характеры <…>, но и почувствовала вкус к философии всеединства, укрупняя масштаб размышлений о взаимообогреве человеческих душ как высшей ценности» [19, 358], – эти размышления о духовно-нравственном влиянии Кавказа на русскую литературу принадлежат дагестанскому учёному академику К.К. Султанову.

Знакомство с Кавказом А.С. Грибоедова относится к эпохе А.П. Ермолова. Талантливый полководец и герой Отечественной войны 1812 г. был назначен Главнокомандующим Российской армии на Кавказе в 1817 г. и пробыл в этой должности до

1826 г. Современные русские историки называют ермоловский этап началом Большой Кавказской войны. Его деятельность и её последствия, хронологически совпавшие с творчеством А.С. Грибоедова, отражены в поэтическом и эпистолярном наследии поэта-дипломата.

Другая видная личность в русско-кавказской военной истории – это генерал-фельдмаршал князь А.И. Барятинский. Во время командования им Кавказской армией, в 1859 г. был взят в плен Имам Шамиль, что считается окончанием Кавказской войны. Братья Толстые застали именно этот период, который и был отражён ими в творчестве. Оставляя в стороне историко-политические вопросы сходства и различия деятельности А.П. Ермолова в 1817-1826 гг. и А.И. Барятинского в 1845-1860 гг., остановимся на особенностях творчества А.С. Грибоедова и Н.Н. Толстого, под их командованием принимавших участие в военных экспедициях.

В качестве чиновника по дипломатической части А.С. Грибоедов с осени 1818 г. был при А.П. Ермолове. Причина отъезда поэта из Петербурга на Кавказ была совершенно в духе господствующего тогда в обществе романтического настроения: уход от повседневности и прозы жизни в край дикой природы и людей, не испорченных цивилизацией. А.С. Пушкин, познакомившийся накануне со своим тёзкой, писал, что к моменту отъезда на Кавказ жизнь его «была затемнена некоторыми облаками: следствие пылких страстей и могучих обстоятельств. <…> Он простился с Петербургом и с праздной рассеянностью; уехал в Грузию, где пробыл восемь лет в уединённых неусыпных занятиях» [15, 5; 368].

Военно-стратегические и геополитические цели, которые преследовала Россия на Кавказе с середины XVI в., всегда сталкивались с ожесточённой борьбой горцев за независимость. Несмотря на то, что никогда этот край не знал покоя от вторжений всякого рода неприятеля, внешние пришельцы были единоверцами горцам, мусульманами Османской Империи или Персии. Русские же были для них «гяурами», т.е. немусульманами, убийство которых, по их убеждению, гарантировало дорогу в

рай. Эти причины и обусловливали особенно ожесточённое сопротивление по всему Северному Кавказу.

Перед «проконсулом» Кавказа была поставлена задача усмирить горцев и упрочить позиции России. «Жестокость Ермолова в отношении непокорных горцев принесла ему имена Ярмул (дитя собаки) и Ер-мулла» [14, 53]. Однако в это время горцы ещё не были объединены под знамёнами газавата, т.е. «священной войны», и воевали в основном в одиночку, небольшими партиями.

Вскоре по приезде в Тифлис к А.П. Ермолову А.С. Грибоедов подпадает под обаяние своего начальника. «Бог знает, как этот человек умел всякого привязать к себе, и как умел», – писал он в январе 1819 г. Я.Н. Толстому и Н.В. Всеволожскому [6, 483]. Действия наместника оцениваются в самых похвальных выражениях: «Заложена крепость на Сунже с намерением пресечь шатания чеченцев, которые часто слезают с лесистых вершин своих, чтобы хищничать в низменной Кабарде. Крепостные работы окончены успешно и беспрепятственно. <…> Акушинцы и другие народы <…> обсели соседственные высоты; когда туда же приступил от крепости Грозной сам генерал Ермолов, они мгновенно рассеялись; <…> никогда в тамошних странах державная власть нашего государя не опиралась столь надёжно на покорстве народов, как ныне. Ещё нужны труды и подвиги, <…> – и необузданность горцев останется только в рассказах о прошедшем» [6, 381].

В переписке с другом С.Н. Бегичевым Грибоедов более откровенен. При всей симпатии к начальнику он видит недостатки его действий. «Ему дано право объявлять войну и мир заключать; вдруг придёт в голову, что наши границы не довольно определены со стороны Персии, и пойдёт их расширять по Аракс! <...> Надо видеть и слышать, как он собирает здешних или по ту сторону Кавказа кабардинских и прочих князей; при помощи намётанных драгоманов, которые слова его не смеют проронить, как он пугает грубое воображение слушателей палками, виселицами, всякого рода казнями, пожарами; это на словах, а на деле тоже смиряет оружием ослушников, вешает, жжёт их сёла – что же делать? – По законам я не оправдываю иных

его самовольных поступков, но вспомни, что он в Азии, – здесь ребёнок хватается за нож. А, право, добр» [6, 397-398], – писал он 29 января 1819 г. Необходимость вмешательства России в «определение границ со стороны Персии» была вызвана частыми разбойными нападениями персов на мирное население соседних земель. Один из таких случаев стал сюжетом наброска «Кальянчи» о похищении персами мальчика-кахетинца, написанным Грибоедовым в Тавризе в 1820 г.

Личная встреча поэта-дипломата с воинственными горскими племенами произошла осенью 1825 г. «Пускаюсь в Чечню, Алексей Петрович не хотел, но я сам ему навязался. – Теперь это меня несколько занимает, борьба горной и лесной свободы с барабанным просвещеньем, <…> будем вешать и прощать и плюём на историю», – писал он С.Н. Бегичеву [6, 543-544]. До весны 1827 г. он изъездил весь Кавказ и как дипломат, и в составе карательных экспедиций. Следствием этого явилась окончательная переоценка ценностей во взглядах на войну и отношении к местному населению.

Самым ярким выражением новых эстетических взглядов поэта стало стихотворение «Хищники на Чегеме». Его публикация в 1826 г. в журнале «Северная пчела» сопровождалась таким примечанием: «Прекрасное сие стихотворение, изображающее в кратких словах дикую природу Кавказа и нрав необузданных его обитателей, написано во время похода против горцев, в октябре 1825 г., в становище близ Каменного моста на реке Малке. Вид надоблачных гор, гнёзд хищнических, полудиких племён возбудили в воображении поэта мысль представить их в природном их характере, пирующих после битвы и грозными песнями прославляющих свои набеги и свои неприступные убежища. По нашему мнению, поныне нет стихотворения, которое бы с такою силою и сжатостью слога, с такими местностями и с такою живостью воображения изображало, так сказать, характер Кавказа с нравами его жителей, как сие бесценное произведение» [6, 683]. Автор этой заметки умолчал о том, что свободолюбие горцев, их дикую природу до Грибоедова воспевали Г.Р. Державин, В.А. Жуковский и, конечно, А.С. Пушкин, в 1820-1821 гг. написавший «Кавказского пленника». «Хищники...» по

своей семантической окраске, содержанию и тончайшим оттенкам передачи автором остроты психологических переживаний созвучны поэзии его предшественников и представляют ещё одну картину могучей и дикой природы Кавказа и воинственного духа его народа. Вот несколько строф стихотворения:

Как ни крепки вы стенами,
Мы над вами, мы над вами.
Будто быстрые орлы
Над челом крутой скалы.
Мрак за нас ночей безлунных,
Шум потока, выси гор,
Дождь и мгла, и вихрей спор
<...>
Наши - камни, наши - кручи!
Русь! ***Зачем*** *воюешь ты*
Вековые высоты?
Досягнёшь ли? - Вон над тучей -
Двувершинный и могучий
Режется из облаков
Над главой твоих полков.

Пар из бездны отдалённой
Вьётся по его плечам;
Вот невидим он очам..!
Той же тканию свиенной
Так же скрыты мы мгновенно,
Вмиг явились, мигом нет,
Выстрел, два, и сгинул след [6, 344].

Выбранный поэтом художественный метод героико-романтического максимализма чётко определил позицию автора-повествователя: он говорит от лица «хищников», и это слово уже имеет совершенно иной семантический оттенок, нежели в его первых записках с Кавказа. Один из главных признаков романтизма – иерархичность духовного над материальным – пронизывает всё стихотворение: борьба положительных «хищни-

ков» с завоевателями построена на антитезах: «свобода–рабство», «истинное–ложное», «возвышенное–низменное», «вечное–преходящее». Несовершенство мира земного противопоставлено божественной красоте природы, частью которой поэт видит и народ, населяющий горы.

«Трудно сказать, насколько в начале XIX в. было уже идеологически осознано особое обаяние Кавказа как культурно-психологического явления. Но оно уже зарождалось, чтобы в ермоловскую эпоху стать существенным фактором в самосознании просвещённого русского дворянина, человека с идеями. <…> Кавказ как культурно-психологический феномен, как выход из дискомфорта, как возможность психологической компенсации был открыт для ищущего русского дворянина романтизмом» [5, 120], и немалую роль здесь вместе с Пушкиным сыграл и Грибоедов.

Необычность авторской позиции в «Хищниках…» состояла в том, что дипломат на царской службе, обязанный оправдывать имперскую политику и не касаться моральной стороны совершающегося, протестовал против войны, был всецело на стороне горцев, открыто выражал восхищение тем, как отстаивали кабардинцы, дагестанцы, абадзехи, чеченцы – все многочисленные народы свою «горную и лесную свободу».

Пронизывающий всё стихотворение образ могучего Эльбруса олицетворяет силу и бесстрашие кабардинцев и закубанских черкесов, напавших в конце сентября 1825 г. на станицу Солдатскую и скрывшихся с добычей и пленными в ущелье р. Чегем. «Главнейший противодеятель наших стремлений и наиболее чувствительный соперник русского солдата – природа Кавказа – был всецело на стороне горца. То, что нам приходилось разрушать и одолевать, для горца служило защитою и прикрытием» [2, 222], – писал военный историк Н.А. Волконский. Скалы, камни, кручи, горные высоты, поднимающиеся выше туч, – не романтическая, но суровая и родная для горцев земля – для сочувствовавших им писателей, оказавшихся на Кавказе, была притягательна своей опасностью и первозданностью. Они ощущали, что горы – тоже воины, обладающие несокрушимой Божественной силой, несущие смерть непрошеным гостям. Горец

– человек с высокими духовными запросами, выгодно отличающийся от европейца близостью к природе, нравственной цельностью и неиспорченностью – эта гуманистическая идея становится центральной в мифопоэтическом образе у А.С. Грибоедова. Краеугольным камнем кавказских очерков Н.Н. Толстого станет подобный художественный образ, показанный им в контексте обобщённых элементов реальности, где авторская позиция будет выражена под маской нескольких повествователей.

Чуть ранее Грибоедова природу и человека Кавказа в их неразрывном единстве воспел В.А. Жуковский:

Пищаль, кольчуга, сабля, лук
И конь – соратник быстроногий –
Их и сокровища и боги;
Как серны, скачут по горам,
Бросают смерть из-за утёса;
Или по топким берегам,
В траве высокой, в чаще леса,
Рассыпавшись, добычи ждут;
Скалы свободы их приют. [11, 1; 191]

Что заставило автора обличительно-реалистической комедии «Горе от ума» вернуться к романтизму, отживавшему свой век? – Причина этого была в той грубой реальности, с которой он столкнулся на Кавказе. Он бежал на Кавказ в поисках романтического идеала, дефицит которого был осязаем в Петербурге; в скором времени он понял, что богоустановленной гармонии нет и на Кавказе. Оставаясь реалистом в письмах и путевых записках, творческим вдохновением он преодолевает грубую действительность и изображает мир, в котором природа, горы и люди – единое целое, объединившееся против политики России.

Вскоре после событий на Чегеме Грибоедов столкнулся с одним из многочисленных случаев жестокой действительности. 27 ноября 1825 г. в письме к В.К. Кюхельбекеру он описывает усмирение Кабарды командующим войсками Кавказской Линии генералом А.А. Вельяминовым. «Одним ударом свалил двух столпов вольного благородного народа» [6, 542], – так начинает он своё повествование об отце и сыне Джанхотовых. Кучук Джанхотов «нами поддержан, сам тоже считается из преданных

русским. Сын его, любимец А[лексея] П[етровича], <…> не разделяя любви отца к России, в последнем вторжении закубанцев был на их стороне, и вообще храбрейший из всех молодых князей» [6, 542]. На глазах отца Вельяминов велит арестовать его сына Джамбулата. «Здесь арест не то, что у нас, не скоро даст себя лишить оружия человек, который в нём всю честь полагает» [6, 542], – свидетельствует Грибоедов. Царский чиновник, каковым он был по долгу службы, но не по совести, восхищён геройством Джамбулата, отказавшегося сдаться, и сопереживает его отцу. «При малейшем покушении к побегу отдан был приказ, чтобы стрелять. Я, знавши это, заслонил собою окно, в которое старик отец мог бы всё видеть <…>. Вдруг раздался выстрел. <…> Мне было жаль не тех, которые так славно пали, но старца отца» [6, 542-543].

Живое чувство сострадания каждого, становившегося свидетелем подобного, не могло мириться с происходившим. В черновиках рассказа Л.Н. Толстого «Набег» частный случай, свидетелем которого стал писатель, посредством обобщения возрос до гневного обличения преступления, совершаемого его соотечественниками: «На чьей стороне чувство самосохранения и следовательно справедливость: на стороне ли того оборванца, какого-нибудь Джеми, который, услыхав о приближении русских, с проклятием снимет со стены старую винтовку и <…> побежит навстречу Гяурам; который, увидав, что Русские всё-таки идут вперёд, подвигаются к его засеянному полю, <…> к его сакле, которую сожгут, и к тому оврагу, в котором, дрожа от испуга, спрятались его мать, жена, дети, подумает, что всё, что только может составить его счастье, всё отнимут у него, – в бессильной злобе, с криком отчаяния, <…> запоёт предсмертную песню и с одним кинжалом в руках очертя голову, бросится на штыки русских? На его ли стороне справедливость или на стороне этого офицера, <…> который <…> не имеет никакого повода враждовать с Горцами, а приехал на Кавказ… так, чтобы показать свою храбрость» [17, 3; 235].

В «Исповеди» Л.Н. Толстого путь поиска им смысла жизни обозначен вопросом: «***Зачем? Ну, а потом?***» [17, 23; 10]. Впервые во всей своей жестокой откровенности он открылся перед

братьями Толстыми во время набегов на мирные аулы. Этот вопрос стал лейтмотивом и письма Грибоедова о кабардинцах Джанхотовых, и отрывка Л.Толстого о чеченце Джеми, и сюжетов Николая Толстого о черкесах и абреках, и всех произведений, созданных о Кавказе Пушкиным, Лермонтовым, А. Бестужевым, А. Полежаевым и другими.

Мужество, любовь к родине и чувство самосохранения жителей гор – эта ключевая идея пронизывает всё творчество Грибоедова. В письме к В.К. Кюхельбекеру она акцентирована посредством подбора лексического ряда при описании отца и сына Джанхотовых: «преданный», «храбрейший», «первый стрелок», «смельчак», паломник в «святые места Мекку и Медину». Психологические свойства этой семьи характеризуют не только их двоих, но и весь кабардинский народ, который Грибоедов называет «вольным и благородным». Таким образом, посредством типизации, т.е. изображения общего через частное проблемы Кавказа представали перед современниками во всей их конфликтной полноте и столкновении с общечеловеческими нормами морали. Подобный творческий метод использовали все русские писатели, которых судьба забрасывала на Кавказ.

В письме Грибоедов упоминает о верности отца русским и вражде к ним сына. С приходом русской армии на Кавказ подобное случалось нередко, в семьях происходил раскол, обычно это заканчивалось наказанием отступников, и в кавказском фольклоре сложилась сказка-символ о свободных птицах, прогонявших или убивавших тех сородичей, которые изменяли закону стаи. Н.Н. Толстой включил ногайский вариант этой сказки в свой очерк «Охота на Кавказе»: «У одного охотника улетел ястреб-гнездарь в лес, где жили его братья и отец. Вечером он сел на дерево вместе с братьями, а когда проснулся ночью, то увидел, что братья его все отлетели от него и сидели на других деревьях. Утром он рассказал об этом старому ястребу. “Верно, они боятся твоих бубенчиков”. Молодой ястреб оторвал бубенчики и вечером опять сел на одно дерево с братьями: но те попрежнему отлетели от него, и молодой ястреб опять рассказал старику. “Верно, они боятся твоих путлищ”. Оторвали путлища и опять сел с братьями на дерево; но ночью, когда молодой яст-

реб проснулся, братьев его не было с ним. Тогда он заплакал и полетел далеко, в чужой лес» [18, 67-68]. Подобная «тавлинская песня о соколе» [17, 35; 102], иносказательно изображавшая жизнь и смерть главного героя, звучит в эпилоге повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат».

Символика горских песен в произведениях братьев Толстых говорит о высокой художественной ценности этих образцов фольклора. Многие их собратья по перу «находили определённое, ясное и красивое и умеренное в народной поэзии, языке и жизни народа. Говоря о фольклорных вкраплениях, можно отметить как главную особенность использование фольклорных образов и переводы фольклорных произведений на русский язык» [7, 157]. Ярким образцом творческой переработки грузинского фольклора является трагедия «Грузинская ночь», написанная Грибоедовым в 1826-1827 гг. «Во время военных и дипломатических занятий Грибоедов, в часы досуга уносился душою в мир фантазии. В последнее пребывание своё в Грузии он сочинил план романтической трагедии и несколько сцен», – вспоминал друг поэта Ф.В. Булгарин [6, 676]. В основу сюжета поэт положил народное предание о мести матери за сына, которого князь обменял на коня.

«Судьба <…> рукою железною закинула меня сюда и гонит далее, но по доброй воле, из одного любопытства, никогда бы я не расстался с домашними пенатами, чтобы блуждать в варварской земле», – жаловался Грибоедов на страницах своих «Путевых писем» другу С.Н. Бегичеву зимой 1819 г. [6, 413]. «Чуть ли не с первого дня его пребывания в Тифлисе <…> Грибоедов охотнее всего проводил свободное время в семьях Чавчавадзе и Ахвердовых» [9, 92]. Дома этих семей, ставшие «домашними пенатами» для «скитальца в восточных краях» [6, 557] и «секретаря бродящей миссии» [6, 415], как себя называл странствующий поэт и дипломат, помогали забыться в мире поэтического романтизма, объектом которого вскоре стала юная Нино Чавчавадзе. Он часто бывал в кахетинском имении князей Чавчавадзе Цинандали, где чарующая взор Алазанская долина была подобием рая на земле. Возникало ощущение двоемирия как «условной модели романтической вселенной, <…> в которой живёт

стремление от унылого “***здесь***” к прекрасному “***там***”» [1, 313-314], воплощением которого был мир, где он увидел свою Нину.

***Там**, где вьётся Алазань,*
Веет нега и прохлада,
Где в садах сбирают дань
Пурпурного винограда,
Светло светит луч дневной,
Рано ищут, любят друга…
Ты знаком ли с той страной,
Где земля не знает плуга,
Вечно-юная блестит
Пышно-яркими цветами
И садителя дарит
Золотистыми плодами? [6, 350].

Этот незаконченный набросок, не поддающийся конкретной датировке, отличается от всего, что было написано поэтом на Кавказе и о Кавказе: перед нами «модель романтической вселенной», Земля обетованная, куда он временами укрывался от жестокой реальности. Унылой реалией с ярлыком “***здесь***” было всё остальное: «Кто нас уважает, певцов истинно вдохновенных, в том краю, где достоинство ценится в прямом содержании к числу орденов и крепостных рабов? <…> Мученье быть пламенным мечтателем в краю вечных снегов. Холод до костей проникает, равнодушие к людям с дарованием» [6, 554].

«Синие горы Кавказа, приветствую вас! <...> Престолы природы, <...> кто раз лишь на ваших вершинах Творцу помолился, тот жизнь презирает, хотя в то мгновенье гордился он ею!» [13, 1; 353], – восклицал Лермонтов. В подобных возвышенно-романтических тонах изображал горы и Н.Н. Толстой: «На Кавказе <…> природа так величественно хороша, что невольно всякому, даже самому грубому человеку напоминает своего Творца» [18, 70]. Что касается изображения характеров людей, то в произведениях Лермонтова намечается реалистический подход, развивается новаторское мастерство изображения характеров в их тончайшей внутренней динамике, однако в описаниях приро-

ды он до конца остался романтиком. Пожалуй, единственным писателем, предложившим читателям практический взгляд на горы, был Н.Н. Толстой. «Кавказ по множеству дичи, по разнообразию местности и климата, одна из интереснейших стран в свете для охотника» [18, 7], – этим утверждением автор-охотник открывает свои очерки «Охота на Кавказе.

«Постепенно романтическая традиция в восприятии и поэтическом изображении Кавказа, господствовавшая в 20-30-х гг. XIX в., в последующие десятилетия уступает место реалистической трактовке кавказской тематики» [12, 304]. «Отвлечённо-художественному представлению о Кавказской войне смертельный удар нанёс Лермонтов в стихотворении «Валерик». Он довёл до предела, исчерпал потенциал романтического героя, завершил этап высокого романтизма» [19, 364]. Этому способствовал целый ряд факторов. Русские писатели, оказавшиеся на Кавказе в 1820-1830-х гг., находили романтику во взаимоотношениях между горскими народностями, беспрестанно враждовавшими друг с другом.

Сохранился уникальный рукописный документ: «Протокол военного совета» с датировкой «до 1832 г.» с личными печатями имама Кази-Муллы, его преемника Гамзат-Бека и Шамиля. «Мы, члены Военного совета, собрались по приказанию Имама Кази-Муллы 16-го числа раджаба 1250 г.[1] на совещание для назначения помощника ему по военным делам и для ведения военных дел. После разумом и мыслями нашими, как один, сошлись на назначении из наших дать Шамиля помощником ему. Мы поручили ему привести в порядок войско и распределить продовольствие между ними, заготовить хлеб, лошадей и всё необходимое» [20], – сообщалось в «Протоколе». Вскоре после этого назначения Кази-Мулла и Гамзат-Бек были убиты, и в 1834 г. Шамиль был избран Имамом Дагестана. На первых порах его больше занимали внутренние проблемы: «Я прошу Вас об одном: не мешайте нам драться между собою» [16, 62], – писал Шамиль генералу Ф.К. Клюки фон Клюгенау в 1836 г. Горцы защищались и против внешних врагов, «однако, не имея ещё

[1] *По мусульманскому летоисчислению.*

достаточных сил и чёткой организации, <…> большей частью вели борьбу самостоятельно – отдельными аулами или обществами» [19, 32].

Романтика междоусобных драк для внешних наблюдателей закончилась, когда в 1840 г. Шамилю удалось сплотить горцев и создать религиозно-политическое государство Имамат численностью около 400 тыс. человек. «Это была организация власти, отводившей исламу главенствующую роль. Именно исламские принципы были стержнем правовой системы Имамата. <…> Для политической мобилизации и ведения войны с царской Россией использовалась исламская концепция газавата» [19; 47, 50]. С тех пор горцы перестали казаться русским экзотическими детьми природы. «Мы не имели ещё на Кавказе врага лютейшего и опаснейшего, как Шамиль. С течением обстоятельств власть его получила характер власти духовно-военной, той самой, которой в начале исламизма меч Мухаммеда поколебал три части Вселенной» [16, 63], – в этих строках донесения с Кавказа военному министру А.И. Чернышёву не было никакого преувеличения.

В ответ на сопротивление горцев главнокомандующий и наместник Кавказа в 1844-1853 гг. М.С. Воронцов ужесточает ответные действия. Самой распространённой практикой стали набеги на мирные аулы и их уничтожение.

И сказал Господь: что ты сделал? Голос крови брата твоего вопиет ко Мне от земли (Быт. 4; 10). Голос совести – это голос Бога, напоминающего человеку и о его призвании, и о наказании за содеянное. Сознание трагизма затянувшейся войны и причастности к беззаконию стало остро осознаваться в передовом русском обществе. «Никто не подозревал тех испытаний и страданий, которые суждено было скоро переносить нам в этой местности» [16, 113], – вспоминал адъютант князя М.С. Воронцова князь А.М. Дондуков-Корсаков.

С января 1846 г. на Кавказе в составе артиллерийской бригады служил старший брат Л.Н. Толстого Николай. Он провёл там 12 лет, вышел в отставку в 1858 г. в чине штабс-капитана с орденами Св. Анны 3-й степени с бантом и 4-й степени с надписью «за храбрость» и с медалью в память войны 1853-1856 гг. Его имя довольно часто встречается на страницах исторического

труда М.А. Янжула «Восемьдесят лет боевой и мирной жизни 20-й артиллерийской бригады. 1806-1886. Исторический очерк войны и владычества русских на Кавказе». Одна из военных экспедиций 1849 г. М.А. Янжулом описана так: «8 февраля генерал-майор Козловский двинул войска к реке Шавдону и на другой день имел с неприятелем весьма жаркое дело. <...> По выражению генерала Козловского, поручик Агалин нанёс решительное поражение горцам, в чём лучшим и единственным его помощником был подпоручик граф Н. Толстой» [21, 72].

В «Свидетельстве об увольнении от военной службы» Н.Н. Толстого [4] отмечены его многочисленные участия в военных экспедициях. Исследование этого архивного документа даёт возможность соотнести его со страницами повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат». Например, записи за январь-март 1852 г. фиксируют особенно большое количество набегов на аулы. В графе под названием «В походах и делах против неприятеля находился» перечислены многочисленные атаки, походы, сожжённые поля с посевами, разрушенные аулы, вырубленные леса, служившие естественным укрытием для горцев. На одной из страниц записано: «7-го при наступлении в ущелье Хулхулу, в жарком и удачном деле при истреблении Андийских хуторов и больших запасов сена и хлеба, 10-го в движении к аулам, лежащим между реками Аргуном и Джалкою, при атаке неприятельской позиции и истреблении пяти аулов; 11, 12 и 14-го при рубке леса, 18-го в движении в ущелье р. Рошни и к верховьям Гойты, при атаке и истреблении аулов» [4].

Эти сухие строки ожили под пером Л.Н. Толстого. Вместе с братом он участовал в зимнем набеге 1852 г. Свои впечатления и выводы он оставил на страницах рассказов, написанных вскоре после похода, – в «Набеге» и «Рубке леса». Тяжесть от ощущения нераскаянного греха томила его, и спустя пятьдесят лет, в 1904 г. казённые строки из «Свидетельства об увольнении» брата и похожие на них записи в «Формулярных списках» Николая и Льва ожили в повести «Хаджи-Мурат» и вылились в сильнейший протест против произвола на Кавказе: «При докладе Чернышёва Николай ещё раз подтвердил своё распоряжение Воронцову о том, чтобы <...> усиленно тревожить Чечню и сжи-

мать её кордонной линией. <...> Во исполнение этого предписания Николая Павловича, тотчас же, в январе 1852 года, был предпринят набег в Чечню. <...> Аул, разорённый набегом, был тот самый, в котором Хаджи-Мурат провёл ночь перед выходом своим к русским. <...> Вернувшись в свой аул, Садо нашёл свою саклю разрушенной: крыша была провалена, и дверь и столбы галерейки сожжены, и внутренность огажена. Сын же его, тот красивый, с блестящими глазами мальчик, который восторженно смотрел на Хаджи-Мурата, был привезён мёртвым к мечети на покрытой буркой лошади. <...> Вой женщин слышался во всех домах и на площади, куда были привезены ещё два тела. Малые дети ревели вместе с матерями. <...> Фонтан был загажен, очевидно, нарочно, так что воды нельзя было брать из него. Так же была загажена и мечеть, и мулла с муталимами очищал её» [17, 35; 76, 80].

События того похода легли в основу произведения Н.Н. Толстого, о котором известно только из дневниковых записей Л.Н. Толстого 13 и 14 июня 1856 г.: «Читал прелестнейший рассказ Чеченка Николеньки. Вот эпический талант громадный»; «Читал Николенькин рассказ, опять заплакал» [17, 47; 81-82]**.** Ни рукописи, ни публикации этого рассказа не существует. Скорее всего, Николая потрясла сцена убийства солдатом молодой чеченки, убегавшей с младенцем на руках, свидетелями которой могли быть братья. Рассказ об этом сохранился в рукописных редакциях «Набега»: «Генерал въехал в аул <…>. – “Ну что-ж, полковник, – сказал он, – пускай их жгут и грабят; я вижу, что им ужасно хочется”, – сказал он, улыбаясь. <…> Карабинер, ***зачем*** ты это сделал? <…> Ты говоришь: “бусурмане”. – Пускай бусурмане; но поверь мне, придёт время, когда ты будешь дряхлый, убогий, отставной солдат, и конец твой уж будет близко. Анисья побежит за батюшкой. Батюшка придёт, а тебе уж под горло подступит, спросит, грешен ли против 6-й заповеди[1]? “Грешен, батюшка”, скажешь ты с глубоким вздохом, в душе твоей вдруг проснётся воспоминание о бусурманке, и в воображении ясно нарисуется ужасная картинка: потухшие глаза, тон-

[1] *Шестая заповедь Закона Божия: Не убивай (Исх. 20, 13. Втор. 5, 17).*

кая струйка алой крови и глубокая рана в спине под синей рубахой, мутные глаза с невыразимым отчаянием вперятся в твои, гололобый детёныш с ужасом будет указывать на тебя, и голос совести неслышно, но внятно скажет тебе страшное слово. – Что-то больно, больно ущемит тебя в сердце, последние и первые слёзы потекут по твоему кирпичному израненному лицу. Но уж поздно: не помогут и слёзы раскаяния, холод смерти обнимет тебя. – Мне жалко тебя, карабинер» [17, 3; 222-223].

В «Свидетельстве об увольнении от военной службы» Н.Н. Толстого и в повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат» описана одна из наиболее трагических страниц истории Кавказа 1852 г., которая историками названа «погромом Чечни»: так свой обширный очерк назвал участник тех событий военный историк Н.А. Волконский [3].

Эти события совершались на Кавказе под командованием князя А.И. Барятинского. М.А. Янжул писал об этом периоде: «В 1852 г. положено прочное основание решительного и бесповоротного покорения Чечни. В этом году командующий войсками левого фланга г.-м. князь Барятинский начал то, что завершил и упрочил навсегда семь лет спустя, когда блистал на высоком посту главнокомандующего и наместника Кавказа» [21, 95]. Численность русских войск на Кавказе в то время достигла 270 тысяч человек против 20-30 тысяч воинов Шамиля.

Н.Н. Толстой начал свою литературную деятельность в годы службы, в конце 1840-х гг. Его очерк «Охота на Кавказе» был опубликован в февральском номере журнала «Современник» за 1857 г., повесть «Пластун» – посмертно, в 1926 г. Художественный метод двух братьев, одновременно начавших на Кавказе свой творческий путь, был совершенно разный. Единственное, что на первых порах литературной деятельности сближало их, – это устранение от окружающей действительности: Лев начинает писать автобиографическое произведение, т.е. погружается в воспоминания, а Николай устремляет внимание на окружающую природу и записывает свои размышления о любимом занятии – охоте, в которых отразились основные черты реализма: принцип жизненной правды, верность изображения действительности, жизнеутверждающий пафос.

Так Муза, лёгкий друг мечты,
К пределам Азии летала
И для венка себе срывала

Кавказа дикие цветы [15, 3; 115], – это признание Пушкина о стране гор как источнике вдохновения применимо ко многим русским писателям, в том числе и к Н.Н. Толстому, для которого природа Кавказа, его птицы, животные, сады, леса и горы стала художественным материалом, сотканным его талантливым пером в увлекательный очерк. В общий фон реалистических картин природы и жизни искусно вплетается романтический мотив гор как вольной стихии, неподвластной человеческому произволу. По типологии реализм очерков был натуралистическим, похожим на записки охотника-натуралиста, наблюдавшего тончайшие оттенки жизни флоры и фауны. В этом отношении можно найти точки сравнений его творчества с «Записками ружейного охотника Оренбургской губернии» С.Т. Аксакова и с «Записками охотника» И.С. Тургенева. Эти произведения объединяло то, что главными действующими персонажами были не люди, а мир природы. Этот творческий метод устранения от военной действительности и погружение в иной мир был выбран Николаем для того, чтобы остаться *человеком*, не опуститься нравственно, не ожесточиться, не дать себя обезличить в условиях противозаконной войны, которая длилась уже более тридцати лет, воспринималась как тяжёлая неизбежность и опустошала души людей. «Странно, как он со своими рыцарскими правилами чести, которым он всегда верен, может уживаться и даже находить удовольствие с здешними офицерами» [17, 46; 98], – записал Лев на страницах дневника 21 марта 1852 г., отметив нравственное превосходство Николая над окружающими сослуживцами.

Как и Грибоедов, Н. Толстой был «скитальцем в восточных краях» [6, 557]; так же, как и поэт, среди скитаний он находил оазисы мира, покоя и красоты, отдыхал душой среди природы. Его описание сбора винограда в садах Кизляра перекликается с подобными сценами, увиденными Грибоедовым в Цинандали. «Очарованный странник» из России наблюдал, как «*в садах сбирают дань / Пурпурного винограда*»: «Кругом вас, справа,

слева, спереди, целое море винограда, – и ничего больше, кроме винограда. Зелени не видать. Редко где-нибудь по высокой торкалине вьётся лоза, на которой осталось несколько листов яркого кровавого цвета; остальные листы, запылённые, съёжившиеся от солнца, прячутся между чёрными и тёмно-синими гроздьями, только кое-где прозрачными. Янтарные кисти белого и розового винограда нарушают это однообразие. <...> Воздух прозрачен до такой степени, что вы, кажется, видите, как разливаются по нём волнообразные лучи света» [18, 29]. Мажорным аккордом звучит идея прославления жизни и приобщения к её дарам. При чтении этих живописных строк представляются полотна Нико Пиросмани «Сбор винограда». И у художника Николоза, и у его русского тёзки Николая человек – непосредственный участник на этом пире природы: «То скрип арбы, нагруженной виноградом и тихо подвигающейся по дорожке; то однообразная песнь ногайца, который <...> лениво топчет мешки с виноградом голыми ногами, по колено выпачканными в красную как кровь, чепру; то повелительный голос тамады, который по-армянски или по-татарски отдаёт приказания своим разноплеменным работникам; то весёлый женский смех или звонкое, несколько визгливое пение казачек, которые режут виноград в ближайшем саду» [18, 29].

Красоты природы привлекали русских писателей на Кавказской войне не только своей экзотикой, но и как важный композиционный элемент. Царственно спокойная природа подчёркивала беззаконие совершающегося, создавала эмоциональный фон, взывала к совести человека. Этот мотив хорошо известен по кавказским произведениям Л.Н. Толстого. В рассказе «Набег» величественная природа играет роль композиционного акцента, указывающего на конфликт между добром и злом: «Природа дышала примирительной красотой и силой. ***Неужели тесно жить людям на этом прекрасном свете, под этим неизмеримым звёздным небом***? Неужели может среди этой обаятельной природы удержаться в душе человека чувство злобы, мщения или страсти истребления себе подобных? Всё недоброе в сердце человека должно бы, кажется, исчезнуть в прикоснове-

нии с природой – этим непосредственнейшим выражением красоты и добра» [17, 3; 29].

В произведениях Н.Н. Толстого «Охота на Кавказе» и «Пластун» острота конфликта также показана с участием пейзажа, своей царственной гармонией бросающего упрёк совершающемуся кровопролитию. Автор солидарен с природой и горцами, вместе с ними недоумевает о причинах прихода к ним русских. А.С. Грибоедов в стихотворении «Хищники на Чегеме» недоумевал: *Русь!* ***Зачем*** *воюешь ты / Вековые высоты?* [6, 344]. Герой повести Н.Н. Толстого «Пластун» размышляет: «Я видел, что русские воюют с горцами <...>. Я не думал тогда, ***зачем*** эти люди воюют между собою, зачем они убивают друг друга. ***Зачем?*** <...> ***Зачем***, думал я, русские приходят воевать сюда с горцами, ***зачем?*** Видно, люди нигде не могут жить спокойно» [18, 136-137]. Приём амплификации, т.е. частого повтора в небольшом абзаце одного слова, создаёт образ большой силы и глубины.

Ответ на этот вопрос существовал лишь в военных донесениях и отчётах о блестящих «победах» русского оружия, которые периодически составлялись генералами А.П. Ермоловым, И.Ф. Паскевичем, А.А. Вельяминовым, М.С. Воронцовым, А.И. Барятинским. Во всех остальных случаях этот риторический вопрос-восклицание уже содержал в себе ответ-обличение:

Я думал: Жалкий человек.
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он – ***зачем****?* [13, 1; 503-504].

Горцы тоже пытались понять это и находили наивное оправдание: «Странно, ***зачем*** же русским нуждаться в наших горах, в нашей маленькой земле? Им, верно, негде жить», – записал военный историк генерал Н.Ф. Дубровин раздумья кавказцев [8, 182].

«В разгар войны под небом Кавказа родился первый великий вопрос русской литературы – “***зачем?***”. Потом появятся и “***что делать?***” и “***кто виноват?***”» [19, 361]. В зависимости от того,

кто будет задавать эти вопросы и кому они будут адресованы, ответы на них будут самые полярные.

«Маленькая земля» – надёжный соратник в бою; эту особенность Кавказа отмечал Грибоедов:

Двиньтесь узкою тропою!
Не в краю вы сёл и нив.
Здесь стремнина, там обрыв,
Тут утёс: – берите с бою.
Камень, сорванный стопою,
В глубь летит, разбитый в прах;
Риньтесь с ним, откиньте страх! [6, 345], – так обрисовал он в «Хищниках на Чегеме» одну из часто случавшихся сцен. Подобные трагические эпизоды наблюдал и Н.Н. Толстой: «Я вздрагивал, воображая, как этот враг падал в пропасть, где шумит чуть видная река, и как орлы спускаются со скал, таких высоких, что ниже их ходят облака, как эти орлы ныряют в облака, чтобы спуститься на дно пропасти и там клевать глаза несчастного, который умер в бою и останется без погребения в этой страшной расселине» [18, 82].

«Мы и наши горы», – это название повести Гранта Матевосяна звучит как символ неразрывного единства гор с людьми, живущими в них. Н.Н. Толстой во время охотничьих поездок убеждался в непобедимости их жителей, постоянно слышал слова, в которых сквозило нескрываемое озлобление: «За то и мстят вольные люди; за то в наших аулах чаще слышны ружейные выстрелы, чем крики баб, <...> за то каждый горец с пяти – десяти лет уже умеет стрелять и готов отомстить за свою обиду или убить гяура; зато русские боятся ходить в наши горы» [18, 91].

Случаи кражи детей, один из которых был описан М.Ю. Лермонтовым в поэме «Мцыри», а другой – А.С. Грибоедовым в отрывке «Кальянчи», были типичны на Кавказе. Н.Н. Толстому встретился человек с подобной судьбой, и его рассказ был положен в основу неоконченной повести «Пластун». Её герой – пленник по кличке Зайчик, для которого родная среда обитания – лес и степь; в восемь лет он начинает охотиться и понимать язык зверей и птиц. В соловье он видит своего брата и слушает его рассказ: «Мне казалось, что я понимаю, что он поёт; мне казалось, что он рассказывал мне, где он был, что он зовёт меня туда, куда птицы улетают

зимой, где нет зимы, где вечное лето, вечный день и вечное солнце светит на вечно зелёную степь» [18, 74]. Душа героя повести настроена на возвышенные откровения о Рае, о котором ему поёт соловей. С детства он имеет правильное понятие о Боге-Творце: «Он даёт всякому, что ему нужно: зайцу, сайгаку Он дал крепкие ноги, мне он дал ум, волку, каргам – чутьё <…>. Всё это Бог сделал, и оттого все люди знают Его и молятся Ему; даже звери и птицы молятся Ему» [18, 79].

Субъективно-авторская концепция повести построена на едином идейном центре – на характере Зайчика в развитии его психологических свойств. Н.Н. Толстой проводит его через многочисленные испытания. Композиционное сцепление сюжетов повести таково, что читатель вместе с главным героем то любуется природой и ощущает себя её частью, то видит во сне райские цветы и золотых птиц, то внимает словам наставника Аталыка[1], то рассказывает истории о сложных взаимоотношениях между кабардинцами, шапсугами, казаками, ногайцами, бжедухами, контрабандистами.

Центральное место в жизни Зайчика занимает старый черкес Аталык, которого он «любил как отца» [18, 71]. В повествовании Зайчика о людях, приезжавших к его наставнику, есть такой исторический сюжет: «Очень много гаджиретов приезжало к Аталыку; большая часть из них была кабардинцы. Я хорошо знал язык Адигэ (черкесский), на нём мы обыкновенно говорили с Аталыком, и немного понимал кабардинский. Я помню, что они много жаловались на русских, особенно на генерала Ермолова (они звали его «Ермолай»), они рассказывали, какой он злой и жестокий человек, как он покорил Кабарду, как он приказал перебить даже жеребцов княжеских, и много другого, и слово «газават» («священная война») не замолкало в их разговоре. Это было, должно быть, лет 20 тому назад» [18, 83-84].

Н. Толстой писал «Пластуна» в середине 1840-х гг., упоминание о двадцатилетней давности события указывает на поход Ермолова на кабардинцев 1822 г. Мюридизм – религиозное движение,

---

[1] Слово тюркского происхождения «аталык» буквально означает: отцовствующий, выполняющий роль отца. Аталыком среди народностей Северного Кавказа именовалось лицо, взявшее на себя ответственность воспитать чужого ребёнка.

одним из направлений которого был газават, т.е. борьба с «неверными», возник среди северокавказских народов в 1824 г. Рассказ хронологически и топонимически соотносится с «Хищниками на Чегеме». Нападение кабардинцев на казачью станицу осенью 1825 г., описанное Грибоедовым в стихотворении, было одним из проявлений газавата. Гаджиреты могли рассказывать Аталыку и о восстании горцев Чечни и Кабарды в 1825 г., жестоко подавленное по приказу главнокомандующего А.А. Вельяминовым, одной из жертв которого стали отец и сын Джанхотовы, о чём А.С. Грибоедов сообщил в письме В.К. Кюхельбекеру 27 ноября 1825 г. [6, 542-543].

В своих «Записках» А.П. Ермолов писал о кабардинцах: «Жители, почитаемые храбрейшими между горцами, нередко по многолюдству своему отчаянно противостояли русским в кровопролитных сражениях. <...> Молодые люди знатнейшего происхождения вдались в грабежи и разбои, и между ними отличался тот, кто более мог наносить вреда русским, нападая на безоружных поселян Кавказской Линии и отгоняя стада и табуны» [10, 18].

Ермоловская диктатура ломает судьбы: восторженный певец природы Зайчик превращается в абрека-убийцу. Его называют Пластуном[1], и вся его жизнь превращается в «охоту» иного рода: повествование наполняется сценами разбоя, в которых участвуют гаджиреты, т.е. горцы-хищники, убивающие всех, встречавшихся им; горские князья, мало отличающиеся своими нравами от абреков и гаджиретов; пластуны, в партию которых попадает главный герой. «В то время пластуны были большей частью <…> люди, у которых не было ни кола, ни двора, которым нечего было терять, кроме жизни и воли; зато они и дорого продавали свою жизнь и дорого ценили свою волю. Они не признавали над собой никакого начальства; редкие из них жили в станице, большею частью жили на берегу Кубани в землянках среди камышей и лесов» [18, 122].

Через двадцать лет после письма А.С. Грибоедова о кабардинцах Джанхотовых Н.Н. Толстой в «Пластуне» рассказал о трагедии

---

[1] Основное значение слова «пластун» (образовано от выражения «лежать пластом») – пеший казак из особых подразделений, несших разведывательную службу на Кубани в XIX- начале XX вв. В пластуны выбирались лучшие стрелки, самые выносливые люди, способные целые дни проводить в тяжёлых условиях.

их соплеменников: «А гаджиретов всегда было много, они постоянно скрывались в лесах и камышах. Хоть, например, Арбаш <...>. Три раза он водил партию к калмыкам и в Кабарду. Сам он был первый кабардинец. Когда в первый раз он пришёл в Кабарду с Закубани, то князь аула, в котором он родился, не принял его и назвал беглым холопом; на другой год он опять пришёл с Закубани и сжёг свой родной аул, своей рукой убил родного брата за то, что он назвал его изменщиком. <...> Его убили пластуны нашей ватаги» [18, 122].

Кавказские страницы творчества А.С. Грибоедова и Н.Н. Толстого – это небольшой фрагмент истории русской литературы на фоне грандиозных картин Кавказа А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.А. Бестужева-Марлинского, А.И. Полежаева. Тем не менее, их активная позиция солидарности горским народам и творческая смелость описаний нелицеприятных сторон войны сыграли немалую роль в восприятии «противного человеческому разуму и всей человеческой природе события» [17, 1; 3].

Размышления современного дагестанского учёного, академика К.К. Султанова созвучны вышеизложенной концепции: «Некоторые духовные приоритеты русской литературы в XIX в. формировались в неразрывной связи с темой Кавказской войны. Идея семьи народов, содружества, сопричастности “другому” национальному миру как “своему”, столь значимая для русской классики, прошла через длительное испытание именно Кавказской войной, которая только усилила стремление лучших писателей-мыслителей угадать направление общей исторической дороги, расшифровать противоборство национальных миров, культурных начал как этап на пути их неизбежного сближения. Познание Кавказа для русских писателей – это не только история вживания, погружения в инонациональный мир, но и форма самопознания» [19, 357].

Литература

1. *Введение в литературоведение. М., 2007.*
2. *Волконский Н.А. Лезгинская экспедиция (в Дидойское общество) в 1857 г. // Кавказский сборник. Т. II. Тифлис, 1877 : Цит. по кн.: Кавказ в сердце России. М., 2000.*

3. *Волконский Н.А. Погром Чечни в 1852 г. // Кавказский сборник. Тифлис, 1880. Т. 5.*
4. *ГМТ. ОР. Фонд Н.Н. Толстого. Кп. 6160, № 54.*
5. *Гордин Я.А. Русский человек и Кавказ. Вып. 2-3. СПб., 2006.*
6. *Грибоедов. А.С. Сочинения. М., 1953.*
7. *Джаубаева Ф.И. Языкотворчество русских писателей как миросозидающая деятельность на Северном Кавказе. Ставрополь, 2010.*
8. *Дубровин Н.Ф. История войны и владычества русских на Кавказе. СПб., 1871. Т. 1.*
9. *Ениколопов И.К. А.С. Грибоедов в Грузии и Персии. [Тифлис, 1929].*
10. *Ермолов А.П. Записки А.П. Ермолова во время управления Грузией. В 2-х частях. М., 1865-1868. Ч. 2: 1816-1827 гг.*
11. *Жуковский В.А. Сочинения в трёх томах. М., 1980.*
12. *Кавказ в сердце России. М., 2000.*
13. *Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 4 т. М.-Л-д, 1958-1959.*
14. *Олейников Д. Большая Кавказская война // Родина. Российский исторический иллюстрированный журнал : Специальный выпуск. Россия на Кавказе. М., 2000. № 1-2.*
15. *Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 тт. М., 1959-1962.*
16. *Родина. Российский исторический иллюстрированный журнал : Специальный выпуск. Россия на Кавказе. М., 2000. № 1-2.*
17. *Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. М., 1928-1958.*
18. *Толстой Н.Н. Сочинения. Тула, 1987.*
19. *Шамиль. Иллюстрированная энциклопедия. М., 2005.*
20. *Шамиль. Переписка Шамиля 1830-1850-е гг. ОПИ ГИМ. Ф 437.*
21. *Янжул М.А. Восемьдесят лет боевой и мирной жизни 20-й артиллерийской бригады. 1806-1886. Исторический очерк войны и владычества русских на Кавказе. В двух томах. Тифлис, 1886.*

РЕФЛЕКСЫ «ГОРЯ ОТ УМА» В ДРАМАТУРГИИ М. БУЛГАКОВА («БАГРОВЫЙ ОСТРОВ»)

Ю.Н. Борисов
Кандидат филологических наук, доцент
Национальный исследовательский
Саратовский государственный университет
имени Н. Г. Чернышевского

Присутствие «Горя от ума» в творческом сознании М. А. Булгакова текстуально обнаруживается уже в газетных публикациях начала 1920-х годов. Эпиграф, взятый начинающим московским журналистом из интермедии Репетилова (*«…Зови меня вандалом, / Я это имя заслужил»*), предваряет фельетонную зарисовку авангардистского спектакля Вс. Мейерхольда «Великодушный рогоносец» по пьесе Ф. Кроммелинка («Биомеханическая глава» из цикла «Столица в блокноте», декабрь 1922 г.). Эпиграф из фамусовской «оды» Москве «*Решительно скажу: едва / Другая сыщется столица как Москва*» предшествует очерку «Сорок сороков» (берлинская газета «Накануне», 15 апреля 1923 г.), в котором автор с надеждой наблюдает за тем, как в разоренную революцией и гражданской войной столицу возвращается жизнь [1: т. 2, с. 258, 278]**.** С этих беглых, казалось бы, обращений к пьесе предшественника в творчестве Булгакова начинает формироваться своего рода «грибоедовский текст» как совокупность восходящих к «Горю от ума» цитат, аллюзий, реминисценций, спонтанно и органично возникшая и, охватывая ряд значительных произведений писателя, обладающая художественно-смысловой целостностью [см. подробнее: 2].

Для «грибоедовского текста» Булгакова важно осуществленное в «Жизни господина де Мольера» (1933) сближение имен русского и французского комедиографов, созданных ими произведений и их героев. Причем цитируемые [1: т. 4, с. 229-230] фрагменты монологов Чацкого и Альцеста вбирают в себя автопсихологические ассоциации: опальный писатель стремился вырваться из тисков тоталитарной власти и из той литераторской среды, чей сатирический портрет будет запечатлен на страницах

«Мастера и Маргариты». «Вон из Москвы!» – лейтмотив его обращений к правительству и лично к Сталину с просьбой отпустить его за границу. Важно и то, что Грибоедов поставлен в один ряд с самыми дорогими Булгакову предшественниками – Пушкиным и Гоголем. Пересечение с мольеровским сюжетом высвечивает в «грибоедовском тексте» Булгакова, актуализируя его (текста) биографический аспект, глубоко личностные для писателя смыслы, связанные с самоопределением художника в условиях неизбывного противостояния общественной несвободе и идеологическому диктату государства.

Завершается формирование «грибоедовского текста» Булгакова в его «закатном» романе «Мастер и Маргарита». Имя Грибоедова возникает уже в первоначальной редакции, над которой писатель работал в 1928 году. Булгаковский роман рождался словно под сенью имени Грибоедова. Преображая реальный «Дом Герцена на Тверском бульваре, где помещался Всероссийский Союз писателей и ряд профессиональных литературных организаций», в Дом Грибоедова [3: с. 396; см. также 4: с. 298-308], виртуозно выписывая сатирический портрет его современных обитателей, Булгаков побуждает читателя к соотнесению образа нынешней литературно-обывательской среды с «народом действующих лиц» «Горя от ума». Принцип ассоциативного соотнесения картины нравов МАССОЛИТа с коллективным портретом грибоедовских комедийных персонажей здесь, думается, не факультативен, но составляет одну из основ поэтики главы «Было дело в Грибоедове». Булгакову не нужны прямые аналогии и конкретные переклички с произведением предшественника, не нужна и основательная «пересадка» чужого персонажа на современную почву, как это было в «Похождениях Чичикова» (хотя все же Софья Павловна объявится у входа в Дом Грибоедова – в главе 28, – но мимолетно). Многократно повторяя и стилистически обыгрывая имя Грибоедова, автор стимулирует работу читательского воображения таким образом, что «Горе от ума» становится подразумеваемым фоном, на котором развертывается блистательный трагифарс пятой главы. Быть может, даже не только «Горе от ума», но и рожденное пьесой и прочно

вошедшее в культурный обиход понятие «грибоедовская Москва» [см.: 5].

Для воплощений «грибоедовского текста» в драматургических сочинениях Булгакова весьма существенно то обстоятельство, что пьеса «Дни Турбиных» рождалась в стенах МХТ в непосредственной близости к грибоедовскому спектаклю, возобновлённому после постановок 1906 и 1914 годов в 1925. Причем, новый состав исполнителей «Горя от ума» – принятые в труппу студийцы, которые вскоре заявят о себе как о новом поколении Художественного театра в «Днях Турбиных». О том, насколько значительным событием оказывалось для начинающего драматурга репертуарное соседство его пьесы с признанными шедеврами театральной словесности в афише и на сцене, можно судить по выразительной автопсихологической зарисовке в «Записках покойника» («Театральном романе»). Здесь запечатлён автор «Чёрного снега» (романный псевдоним «Белой гвардии» – «Дней Турбиных») у афиши Независимого театра, на которой его, Максудова, имя и пьеса перечислены в одном ряду с именами и творениями Эсхила, Софокла, Лопе де Вега, Шекспира, Шиллера, Островского: «Открывши рот, я стоял на тротуаре, – и удивляюсь, почему у меня не вытащили бумажник в это время. Меня толкали, говорили что-то неприятное, а я все стоял, созерцая афишу <…> Афиша все перевернула у меня в голове, и я чувствовал только одно, что пьеса моя, по существу дела, чрезвычайно, между нами говоря, плоха и что что-то надо бы предпринять, но что – неизвестно» (1: т. 4, с. 452, 454). Для Булгакова во время создания пьесы и спектакля «Дни Турбиных» наиболее значимой была сопряжённость репетиций и представлений его детища с возрождённым «Горе от ума». Постоянное перетекание «человеческого материала» (актёров нового поколения МХТ) из булгаковского драматургического пространства в грибоедовское и обратно, превращало эти работы театра в подобие сообщающихся сосудов. Не случайно развёрнутая отсылка к грибоедовскому спектаклю «запрятана» в ремарке и диалогах первой картины «Дней Турбиных». На поверхность текста выведена лишь одна трансформированная цитата из «Горя от ума» в речи Николки: «Вот комиссия, созда-

тель, быть замужней сестры братом» (1: т. 3, с. 9), – вокруг которой образуется довольно плотный ассоциативный «грибоедовский контекст»: 1) Часы с музыкой, активно включенные в сценическую жизнь («При открытии занавеса часы бьют девять раз и нежно играют менуэт Боккерини» у Булгакова – «Гостиная, в ней большие часы <…> часы бьют и играют» у Грибоедова); 2) голос Елены, доносящийся из-за сцены, из «другой комнаты», как и голос Софии, вопрошающий о том же самом: «Который час в столовой?» – «Который час?» (реплика Софии звучит дважды); 3) нарочито неуверенный ответ, призванный скрыть точное указание времени («Э… девять. Наши часы впереди, Леночка» – «Седьмый, осьмый, девятый»), при этом Лиза «торопит» время, а Николка пытается замедлить его бег (разные ситуационно-психологические мотивировки); 4) оба ответа вызывают недоверие («Не сочиняй, пожалуйста» – «Неправда»); 5) и в той, и в другой сцене существенную роль играет музыкальная составляющая: «Николка (играет на гитаре и поет)» – «слышно фортепияно с флейтою, которые потом умолкают». Есть все основания полагать, что это не обобщенная отсылка к грибоедовской пьесе, но, как и в случае с чеховскими реминисценциями [6: с. 84-85], найденный автором способ включения «Дней Турбиных» в ближайший «репертуарно-сценический» контекст, отсылка именно к мхатовскому спектаклю «Горе от ума». «Закольцованность» пьесы цитатами из Грибоедова и Чехова («Мы отдохнём» в финальном монологе Лариосика [1: т. 3, с. 76]) порождает внефабульное смысловое поле, в котором заключена вся память о прежней России, о нашем национальном бытии, отразившемся в зеркале сцены за целое столетие: от Грибоедова до Чехова. Это и знак отношения драматурга Булгакова к традиции, наследником которой он себя ощущает (своего рода подтекстовая эстетическая декларация), и осознание положения собственной пьесы по отношению к этой классической традиции – за пределами кольца, как послесловие. Шире: не только послесловие к русской классической драме, но и к самой жизни прежней России, утраченной навсегда, но живущей в памяти и системе духовно-нравственных ценностей самого драма-

турга, его любимых героев, в памяти нетленного слова классической русской литературы.

В насыщенном грибоедовскими ассоциациями контексте первой картины функционально особое положение занимает отсылка к «Горю от ума», выглядывающая из импровизационной песенки-реплики Турбина младшего:

Хошь ты пой, хошь не пой,
В тебе голос не такой!
Есть такие голоса…
Дыбом встанут **волоса**… (1: т. 3, с. 8).

Если приведенные выше реминисценции включены в процесс формирования внутреннего смыслового пространства пьесы, то эта, органично вплетаясь в ткань драматического диалога, в то же время на мгновение размыкает границы художественного мира и выводит в затекстовую реальность – реальность автора и театральной судьбы пьесы, порождая своего рода метатекст, обозначающий некий важный эпизод из предыстории спектакля. Можно предположить, что зашифрованный здесь микросюжет, протекающий параллельно собственно сценическому действию, был обращен не к читателю-зрителю и разыгрывался на виртуальной сцене авторской фантазии. Своего рода воображаемый театр для себя. Строка николкиной песенки «Дыбом встанут волоса» напоминает о кульминационном моменте сна грибоедовской Софьи – об исполненном балладного ужаса явлении Фамусова как несущего угрозу выходца из иного мира:

Раскрылся пол – и вы оттуда,
Бледны как смерть и **дыбом волоса**! (д. 1, явл. 4).

Если признать, что вся система грибоедовских ассоциаций в первой картине «Дней Турбиных» есть способ подключения к мхатовскому спектаклю «Горе от ума», а роль Фамусова в этом спектакле играл Станиславский, то получается, что в зачине первой своей пьесы, рождавшейся в стенах Художественного

театра, Булгаков устроил для себя воображаемое представление – фантастический выход на сцену того, кто был главным человеком в обретаемом начинающим драматургом Доме, и вступил с ним в воображаемый диалог, защищая своё авторское достоинство [подробнее см. 2: с. 45-46].

Говоря в целом об образно-смысловых мерцаниях «Горя от ума» в экспозиции первой булгаковской пьесы, можно предположить, что в основе описанного эффекта – ощущение таинственного пространства сцены как живого, наполненного энергией прошедших спектаклей, которая в особых случаях может быть уловлена чутким приёмником зрительского воображения. И тогда сквозь яркую картину жизни, заполняющей сцену сегодня, проступают лики и голоса тех, чья жизнь отшумела здесь вчера или давным-давно. Для человека театра, органично слитого с этим волшебным пространством, живая память сцены – мощная смыслопорождающая стихия.

Репертуарное «соседство» пьес в пространстве театра, имплицитно семантизированное в «Днях Турбиных», становится открытым приемом, фактором художественного смыслообразования в драматическом памфлете «Багровый остров», в котором, по словам А. М. Смелянского, «на первых ролях основного действия оказываются люди театра, театральная труппа и ее директор в отношениях с драматургом и цензором, – короче говоря, сам театр как целое, как современный общественный институт» (1: т. 3, с. 632). Отечественный театр в драматической ситуации выбора цели: служить свободному искусству или пойти в услужение господствующей идеологии, – такова тема пьесы-памфлета. Эта тема, в частности, выражена последовательно проведенным в тексте контрастным соположением репетируемых в театре Геннадия Панфиловича сочинений – скороспелой «идеологической» поделки и бессмертного «Горе от ума».

Уже в начальной ремарке пролога помечено: «Где-то слышна приятная ритмическая музыка и глухие ненатуральные голоса (идет репетиция бала)» (1: т. 3, с. 150). В последующих репликах выясняется, что в фойе репетируют третий акт комедии Грибоедова:

«М е т е л к и н. Велите вы кадристам, Геннадий Панфилыч, ведь это безобразие! Они жабáми лица вытирают!

Г е н н а д и й. Ничего не понимаю.

М е т е л к и н. Выдал я им жабы́ на «Горе от ума», а они ими вместо тряпок грим стирают.

Г е н н а д и й. Ах, бандиты! Ладно, я им скажу» (1: т. 3, с. 151).

И далее все исполнители грибоедовской пьесы срочно отзываются для спешной (и сразу генеральной!) репетиции «Багрового острова»:

«Г е н н а д и й. Вот что: чего они там шумят?

М е т е л к и н. Бал репетируют.

Г е н н а д и й. К черту бал! Вели прекратить и чтобы ни один человек из театра не уходил.

М е т е л к и н. Разгримироваться?

Г е н н а д и й. Некогда. Все нужны. Как есть» (1: т. 3, с. 153).

Если идти вслед за авторскими указаниями, рассыпанными не только в ремарках, но и в речевых партиях действующих лиц, то обнаружится, что «Горе от ума» как художественно-смысловое поле живёт и дышит внутри булгаковкой пьесы и излучает свою энергию в драматургическое целое. Отголоски репетиции комедии Грибоедова открывают сценическое действо, затем репетиция резко прерывается, причём реплика режиссёра-директора «*К чёрту бал! Вели прекратить*…» вбирает в себя дополнительный смысл: полное жизни творение классика вытесняется, выдавливается из театрального пространства ради новой пьесы, все достоинства которой сводятся к угодливому следованию «вкусам» Реперткома. Однако живое присутствие «Горе от ума» в стенах театра сохраняется не только в духовно-содержательной своей сути, но и материальной выраженности, поскольку актёрам некогда разгримировываться и менять костюмы. Таким образом, на всём протяжении импровизированной «генеральной репетиции» творения Жюль Верна- Дымогацкого под одеждами «красных туземцев» и «белых арапов» скрываются недавние персонажи грибоедовской комедии: «Г е н н а д и й. Ликки-Тикки, полководец, впоследствии раскаялся в этом,

Александр Павлович Ринский, прошу... Л и к к и. Фрак снимать, Геннадий? Г е н н а д и й. Некогда, Саша. Сверху костюм…» (1: т. 3, с. 157).

Не удивительно, что самый текст «Горе от ума» в моменты драматического напряжения вдруг вырывается на поверхность подобно извержениям расположенного на сцене багровоостровского декоративного вулкана. Причём, вырывающиеся из тайных глубин реплики грибоедовских героев звучат не в пример достовернее, свежее текста новорождённой пьесы Дымогацкого, да ещё и в точном соответствии с сюжетной ситуацией пьесы булгаковской. Возникает удивительная словесная вязь, в которой, вполне в духе волшебно-игрового пространства театра, выражает себя сплетение, взаимоналожение и взаимопроникновение трёх «реальностей» или трёх измерений: бытового, в котором существуют участники театрального дела, условного мира пьесы о революционных туземцах Багрового острова и вдвойне условного, подспудно присутствующего здесь мира «Горя от ума». Вспомним сцену, в которой репетирующий роль лорда Гленарвана режиссёр-директор по получении известия о приезде в театр цензора мгновенно превращается в Фамусова:

«П а с п а р т у (*вбегает, растерян*). Лорд! Лорд! Лорд!

Л о р д. Какая еще пакость случилась в моем замке?

П а с п а р т у. Савва Лукич приехали!

В оркестре немедленно поднимаются любопытные головы музыкантов.

С у ф л ё р (*из будки*). Геннадий Панфилыч, Савва Лукич!

М а т р о с ы *(с корабля*). Савва Лукич в вестибюле снимает калоши!

Л о р д. Слышу! Слышу! Ну что же, **принять, позвать, просить, сказать, что очень рад..**. Батюшки, сцена голая! Сесть не на чем. Вернуть что-нибудь из мебели!

Паганель бросается в окно и втаскивает попугая на сцену.

Л о р д. Батюшки! Наконец-то! **Уж мы вас ждали, ждали, ждали**! Здравствуйте, драгоценнейший Савва Лукич!» (1: т. 3, с. 197).

Самый мощный выплеск текстуальной энергии «Горя от ума» у Булгакова – страстный монолог Дымогацкого в ответ на смертный приговор, вынесенный цензором его пьесе. Это самое искреннее, безоглядно смелое, вырвавшееся из сердца высказывание героя, быть может, единственное в пьесе. И этот крик души выражен чужими словами, придуманными давным-давно другим драматургом для своего героя, но, как оказалось, нисколько не устаревшими и не утратившими своей пронзительной силы. И две буковки (*к* и *л*), добавленные горе-драматургом к слову-свидетелю исторических событий прошлого (отнюдь не ради шутки: ему сейчас совсем не до шуток!), мгновенно актуализировали и наполнили живым дыханием сегодняшнего дня классический монолог, уже сто лет звучащий с подмостков русского театра. Замечательно, что и партнёр Дымогацкого по сцене (автор пьесы играет роль Кири-Куки – проходимца при дворе), видимо, следуя актёрскому условному рефлексу, мгновенно подхватывает нить диалога, отвечая на монолог Чацкого репликой Фамусова:

«К и р и *(вырываясь)*. **А судьи кто? За древностию лет к свободной жизни их вражда непримирима, сужденья черпают из забытых газет времен колчаковских и покоренья Крыма!**

Л о р д. **Уж втянет он меня в беду! Сергей Сергеич, я пойду**... Братцы, берите его!» (1: т. 3, с. 210).

Плотный грибоедовский контекст, намеченный в «Багровом острове», и фантастическое превращение (в приведённом эпизоде и лишь на мгновение) Жюля Верна – Кири-Куки в Чацкого позволяет высказать предположение об игровом происхождении фамилии героя: Дымогацкий – от Чадский (авторское именование Александра Андреевича в первой редакции пьесы). Игра с именем героя очевидна: начальные компоненты синонимичны (*Дым* - *Чад*), а продолжение игры, вполне возможно, строится на созвучии (*Чацкий – Гацкий*) и на возможном уподоблении начальных букв *Ч* и *Г* в скорописи. А если вернуться к первому варианту имени *Чадский*, то в булгаковском изобретении про-

глянет *Гадский*. Впрочем, может, это и домыслы. Во всяком случае, повод для игры в имени *Дымогацкий* есть.

Подведём итог. Булгаков так расставляет смысловые акценты в развёртывании сюжета «Багрового острова», что «Горе от ума» самим своим присутствием в творческом опыте труппы Геннадия Панфиловича постоянно напоминает о подлинных ценностях искусства, служит незыблемым, хотя и заметно потеснённым суетными заботами ориентиром в выборе приоритетов деятельности людей театра, если они не забывают окончательно, что он, Театр – всё-таки храм и только потом производственное предприятие и коммерческое учреждение. Показательно, что высказывания лидера выведенного на сцену творческого сообщества о высоком предназначении театра даны, как правило, в сниженной интонации, произносятся автоматически, как привычная и во многом десемантизированная ритуальная формула. По поводу неутолимых претензий супруги-примадонны на новые роли Геннадий замечает «рассеянно» (авторская ремарка): «Театр, матушка, это храм». То же – недовольному объёмом порученной роли актёру: «Вообще театр – это храм». Наконец, проведение сего словесного лейтмотива завершается таким компрометирующим расхожую патетическую формулу пассажем в диалоге с актрисой, получившей роль горничной Бетси: «Я, Геннадий Панфилыч, десять лет уже на сцене, и выносить подносы мне уже поздно <…> Г е н н а д и й. Аделаида Карповна, я протестую против такого тона! Театр – это… Б е т с и. Место интриг!!» (1: т. 3, с. 156-157).

Булгаков прекрасно знал и чувствовал «амбивалентную» природу жизни театра («Записки покойника» – «Театральный роман» тому свидетельство) и, видимо, готов был принять неизбежную взаимодополнительность возвышенного и земного в неделимой полноте театрального бытия, но лишь до того предела, за которым театр переставал быть искусством. И в этом плане опасности, таящиеся в бытовом закулисье, не шли ни в какое сравнение с губительной зависимостью от вмешательства цензуры как выразителя идеологического диктата государства. В этом ключе переживалась Булгаковым и собственная судьба драматурга как человека, пишущего для театра и потому вы-

нужденного учитывать привходящие факторы и обстоятельства, которые отдаляли самый институт театра от идеала верного служения высшей истине и подлинному искусству, от идеала духовной и творческой свободы художника. Недаром, как заметил А. М. Смелянский, «в памфлете Булгакова отчётливо звучат мотивы его собственной драматургии, пародийно вывернутые. Автор “Дней Турбиных”, “Бега” и “Зойкиной квартиры” предлагал критикам пьесу, сделанную по всем рецептам новой театральной кулинарии. Более того, в образе халтурщика Дымогацкого <…> он остраняет свой личный владикавказский опыт с <…> пьесой о восстании ингушей против муллы Хосбата. Памфлет питался из личных источников. Возможный поворот судьбы – превращение в халтурщика, пишущего “революционные пьесы”, был реальным для Булгакова, так же как и для многих его театральных современников <…> Эту возможность писатель отверг» (1: т. 3, с. 591).

Сама жизнь словно подсказала писателю композиционный ход в пьесе о современном русском (становящемся советским) театре: новая, «актуальная» драма сталкивалась в афише, на сцене, в практике режиссёра и актёров, в восприятии публики с шедеврами мастеров далёкого и близкого прошлого, сохранившими достоинство свободного художнического высказывания. Для дебютной пьесы самого Булгакова таким классическим «визави» стала комедия Грибоедова. И, конечно, именно эта пьеса как нельзя лучше подошла на роль символа творческой свободы драматурга в пьесе-памфлете, где узловым моментом интриги оказывается решение цензора: разрешит или запретит представление. «Горе от ума» – одно из самых прославленных драматических сочинений, презревших цензурный запрет. Автор не увидел своего детища ни напечатанным, ни сыгранным на профессиональной сцене. Но пьеса победила все преграды, победила время и доказала, что свободная художественная мысль и свободное поэтическое слово сильнее Саввы Лукича всех времён и народов, сильнее его хозяев и самой грозной репрессивной машины государства. Можно сказать, что в драматическом памфлете Булгакова «Багровый остров» есть положительный герой – это бессмертная, как определили ещё современники, ко-

медия А. С. Грибоедова «Горе от ума», автор которой с полным основанием говорил о себе: «Я как живу, так и пишу свободно и свободно» (7: т. 3, с. 90. Письмо П. А. Катенину, 1825).

Литература

1. *Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5 т. М., 1992.*
2. *Борисов Ю. Н. «Грибоедовский текст» М. А. Булгакова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2011. Т. 11. Вып. 1. С. 40-49.*
3. *Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.*
4. *Соколов Б. В. Булгаков. Энциклопедия. М., 2005.*
5. *Борисов Ю. Н. Грибоедов в ассоциативном контексте романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Проблемы творчества А.С. Грибоедова / РАН. Отд-е лит. и яз.; Пушкинская комиссия. Отв. ред. С.А. Фомичёв. Смоленск, 1994. С. 221-230.*
6. *Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986.*
7. *Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: в 3 т. СПб., 1995–2006.*

БИБЛЕЙСКИЕ ОБРАЗЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.С. ГРИБОЕДОВА

С.А. Васильев
Доктор филологических наук, профессор
МГПУ

А.С. Грибоедов, при том, что в массовом сознании он остается едва ли не автором одного произведения – знаменитой комедии в стихах «Горя от ума» – отличается разнообразием литературных поисков и открытий, далеко не все из которых были реализованы в сколько-нибудь развернутых художественных формах. Общественная сатира и реалистическая типология героев отнюдь не исчерпывают творческой индивидуальности писателя, обращавшегося – и в своем главном произведении, в частности, – к вечным библейским темам и образам.

Роль Библии и церковнославянского языка в стиле Грибоедова отмечал В.Н. Орлов: «<…> высокие лирические и эпические жанры в русской поэзии были исторически прикреплены к торжественной патетике церковнославянского языка. Отсюда <…> тяготение к Библии, к разработке библейских тем и сюжетов, к освоению монументального и патетического библейского стиля, разделявшееся всеми поэтами грибоедовского направления» [Орлов, 64]. Свое наблюдение ученый основывал, в частности, и на свидетельстве Е.П. Соковниной, племянницы Дмитрия Никитича Бегича, брата Степана Никитича Бегича, ближайшего друга А.С. Грибоедова. Она писала: «Я обязана <…> Грибоедову тем, что научил меня понимать высокопоэтические достоинства псалмов Давида, заставляя переводить некоторые из них» [Соковнина, 19].

Биограф писателя Е. Цимбаева писала о его увлечении церковнославянской Библией в начале 1820-х гг.: «В Тавризе он отчаянно скучал по России, не видя ни одного родного лица, не имея ни одной русской книги, кроме Библии. Он начал было ее с горя читать, чего прежде никогда не делал, - и восхитился необычному строю церковнославянского языка. Ему показалось, что библейский язык сильнее и ярче современного <…>. Библия не знала полутонов. Он особенно полюбил первые главы книги пророка Исайи и псалмы

Давида, единые в ненависти к беззаконию, угнетению, сребролюбию» [Цимбаева, 270].

Ярким и значимым для русской литературы в целом, напрямую связанным с библейским первоисточником, стало стихотворение Грибоедова «Давид», образно варьирующее 151-й церковнославянский псалом. Рукопись этого произведения впервые опубликовал Ю.Н. Тынянов, давший его датировку [Тынянов, 124–127]. Грибоедов, в традициях переложений Псалтири XVII–XVIII веков, художественно развернул библейский текст, состоящий из 7 стихов. Компактность и емкость исходного образа находят свою художественную развертку в лирических восклицаниях, как бы передающих ликование в самих действиях и движениях Давида, подобно тому, как он радовался («скакал»), сопровождая ковчег Завета (2 Царств 6, 12–17). Сложный эпитет, создающий зрительный образ («светлозрачный»), характерные эмоциональные повторы-перифразы и подхваты («дух божий, бога сил, / Господень дух») соотносят произведение с литературной традицией, связанной прежде всего с именем Г.Р. Державина.

Ассоциации с библейским словом в «Горе от ума» возникают на основе устойчивых оборотов речи. Символический смысл такого рода стёртых метафор на первый взгляд незаметен, однако в художественном тексте слово ведет себя принципиально по-особому. Приведем конкретные примеры. Хлестова пользуется средствами повышения экспрессии речи: «Час битый ехала с *Покровки*, силы нет; / Ночь – *светапреставленье*!» (Здесь и далее выделено нами. – *С.В.*) [Грибоедов, 87]. По объяснению В.И. Даля, «*Преставленье света*, страшный суд и конец миру» [Даль, 88]. Очень экспрессивная метафора Хлёстовой весьма содержательна – с учетом буквального значения слова и фразы - и отсылает к образам второго пришествия Спасителя, данным в Евангелии (Мф. 24, 3-51) и Откровении Иоанна Богослова. Упоминание, пусть и скрытое в топониме, о Покрове Божией Матери (Покровка) и милости Божией, явленной человечеству в Богородице, соседствует с фактически противоположным – апокалиптическим планом, гиперболизированным сравнением частного события с концом света («*светапреставленье*!»). Возникает символическая картина: Хлестова с Покровки, как бы из-под Покрова Божией Матери, изо всех сил («си-

лы нет») стремится в ночь и, фактически, по ее же слову, к концу света – светопреставленью, приближающемуся по грехам человеческим.

Апокалиптический план возникает в речи Хлестовой и в другом случае. На упоминание Фамусовым имени Скалозуба, возможно, произнесенного слишком громко, она восклицает: «Творец мой! оглушил, *звончее всяких труб*!» [Грибоедов, 89]. И здесь экспрессия речи сопутствует формированию важного содержательного плана художественно-речевой образности: через именование архангельской трубы, возвещающей начало Страшного суда («<…> и пошлет Ангелов Своих *с трубою громогласною*», Мф. 24, 31). В данном контексте Фамусов комически (объективно, безотносительно к речевым намерениям Хлестовой) сопоставляется с архангелом, а его сильный возглас возвещает не второе пришествие Спасителя, примерещившееся Хлестовой, а имя так дорогого ему Скалозуба, вероятного мужа Софии. Восклицание «Творец мой!», при всей его разговорной экспрессивной «естественности» тоже несет не только эмоциональную, но и содержательную функцию – косвенное указание на нарушение 3-й заповеди («Не произноси имени Господа, Бога Твоего, напрасно, ибо Господь не оставит без наказания того, кто произносит имя Его напрасно», Исход 20, 7). С такой же лёгкостью в следующих словах Хлестова, по сути, предлагает позвать нечистого духа: «Какая у меня арапка для услуг, / Курчавая! горбом лопатки! / Сердитая! <…> / Да как черна! да как страшна! <…> / *Чорт сущий*; в девичьей она; *Позвать ли*?» [Грибоедов, 87]

С библейским словом, раскрывающим сложную символику огня, связаны слова Чацкого, обращенные к Софии: «Я в чудаках иному чуду, / Раз посмеюсь, потом забуду: / Велите ж мне *в огонь*: пойду как на обед». Согласно «Библейской энциклопедии», «Слово *огонь* нередко употребляется как метафора для означения тяжкого испытания или великой потери. Последним делом огня будет кончина мира. <…> горением в неугасимом огне изображается ужасное состояние грешников в аду <…>. С огнем сравнивается пламенная любовь в сердце <…>, необузданный язык человека <…>» [Библейская энциклопедия, 476]. Эта многообразная символика (любовь, ревность, злоязычие, раскаяние, тяжелое испытание

ради любви) пронизывает весь монолог Чацкого с приведенными выше словами: «*Вот полчаса холодности терплю!* <…> И всё-таки *я вас без памяти люблю*» (Ср.: «<…> крепка, как смерть, *любовь*; люта, как преисподняя, *ревность*; стрелы ее – *стрелы огенные*; *она пламень весьма сильный*», Песнь песней. 8, 6); «Послушайте, *ужли слова мои все колки*? / *И клонятся к чьему-нибудь вреду*?» (Ср.: «Человек лукавый замышляет зло, и *на устах его как бы огонь палящий*», Притчи 16, 27); «Велите ж мне *в огонь*: пойду как на обед» [Грибоедов, 27, 28] (Ср.: «<…> *огонь испытает дело каждого*, каково оно есть. У кого дело, которое он строил, устоит, тот получит награду. А *у кого дело сгорит*, тот потерпит урон; впрочем сам *спасется, но так, как бы из огня*», I Кор. 3, 13-15). Последние приведенные апостольские слова помогают раскрыть и некоторые символические планы «открытого» финала комедии.

Обличительный пафос речей Чацкого в ряде случаев прямо строится на евангельском слове. Так, он горячо «воссылал желанья», «*Чтоб истребил господь нечистый* этот *дух* / Пустого, рабского, слепого подражанья» [Грибоедов, 105]. В христианском контексте такое «желанье», по сути, молитва, прочитывается предельно конкретно и буквально: «*избавь нас от лукавого*» (Ср.: евангельская молитва Господня, Мф. 6, 13).

В «Горе от ума» есть не только мотивы, связанные с концом света, но и любопытный художественно-речевой образ творения мира и человека. Данный в соответствии с жанровой задачей в комическом контексте, он вовсе не лишается тем самым своей символики. Скалозуб говорит о княгине Ласовой, которой «Теперь *ребра недостает*,/ Так для поддержки ищет *мужа*» [Грибоедов, 55]. Бравый офицер решил пошутить, не даром ему дана фамилия Скалозуб (ср.: зубоскал, шутник). Сломанное, «потерянное», при падении с лошади (ироническое «жоке́ не поддержал») ребро женщины напоминает о другом ребре, которого «недостает» – ребре первого человека Адама. Из этого ребра, по Библии, была создана жена Адама Ева: «И навел Господь Бог на человека крепкий сон; и, когда он уснул, взял одно из ребр его, и закрыл то место плотию. И создал Господь Бог из ребра, взятого у человека, жену, и привел ее к человеку» (Быт. 2, 21-22). Ситуация с княгиней Ласовой комически «обратная» – *она* «лишилась» ребра, каковую поте-

рю и хочет «восполнить» замужеством, добиваясь его слишком деятельно (занятиями верховой ездой наряду с мужчинами).

Есть упоминание и о наиболее сильном библейском примере посрамления Богом человеческой гордыни – крушении беззаконно устремленной в небо Вавилонской башни, сопровождавшемся знаменитым смешением языков: «И сказал Господь: вот, один народ, и один у всех язык; и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать; сойдем же и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого» (Быт. 11, 6-7). Не случайно соответствующий выпад Чацкого требует уточнения, Софья переспрашивает:

Ч а ц к и й
Здесь нынче тон каков
На съездах, на больших, по праздникам приходским?
Господствует еще *смешенье языков*:
Французского с нижегородским? –
С о ф и я
Смесь языков?
Ч а ц к и й
Да, двух, *без этого нельзя ж*.
[Грибоедов, 26–27]

Ирония Чацкого в данном случае опирается на библейское слово, и жало её становится от этого особенно острым. Тень ветхозаветного проклятия ложится на образованное светское общество, прельщённое иностранной культурой и забывшее родную.

Из уст Фамусова, хоть и вскользь, звучит упоминание об одном из наиболее страшных ветхозаветных примеров грехопадения человека: «А? бунт? ну так и жду *содома*» [Грибоедов, 23]. Стёртая метафора (Содом - «шум, крик, гам или спор, брань» [Даль, 359]) актуализируется. Видимо, Фамусов все же чувствует творящийся со***дом*** в собственном ***дом***е и неотвратимое возмездие за него (Ср.: Быт. 19, 24-25).

В «Горе от ума» намечены и основополагающие события Нового завета – через календарный план церковного года. Характеризуя Татьяну Юрьевну, Молчалин говорит, что она «Балы дает нельзя

богаче, / От *рождества и до поста*» [Грибоедов, 73]. Он, по сути, указывает на два ключевых религиозных праздника – Рождество и (после Великого *поста*) Пасху. Однако в данном случае это лишь формальные вехи. Главное здесь – веселье *между* постами, Рождественским и Великим.

Мотив веры один из ключевых в произведении. Достаточно вспомнить мечтательное восклицание Чацкого, своеобразную его тоску по вере любимой девушке: «*Блажен кто верует*, тепло ему на свете!» [Грибоедов, 23]. Фактически это парафразирование начала первого псалма: «*Блажен муж*, который не ходит на совет нечестивых <…>» Пс. 1, 1–3). Впрочем, от Софьи Чацкий прямо требует *доказательств* любви, упрекает ее в холодности. Непосредственно слово *вера* встречается в монологе – своеобразной исповеди, гипертрофированном «странном уничиженье» Репетилова, как обычно «передернувшем», но все же отразившем важные стороны жизни: «<…> Пил мертвую! не спал ночей по девяти! / Все *отвергал*: законы! *совесть*! *веру*!» [Грибоедов, 112]. Мотив вероотступничества явно кульминационный и завершает ряд «грехов» персонажа. Как и в случае с намеками на тайные общества («Горячих дюжина голов!» и т.п.), мотив отпадения от веры в устах Репетилова, «слышавшего звон», весьма симптоматичен.

Итак, библейское слово ярко проявляется в стихотворении «Давид» – прямом «парафразировании» 151-го псалма, а также в монологах и репликах персонажей «Горя от ума» – через «восстановление» внутренней формы стёртых речевых метафор. Это позволяет создать в произведении особые содержательные планы, в частности, весьма детальный образ Священной истории: сотворение человека и его грехопадение, ветхозаветные заповеди, грехи строителей Вавилонской башни и жителей Содома, проповедь Иоанна Предтечи, осуждение Спасителем фарисеев и Его Воскресение, грядущий Страшный суд и воздаяние за содеянное. Именно библейское слово позволяет подчеркнуть одну из важнейших составляющих содержания произведения – проблему *оскудения веры* и связанное с ней засилье *лицемерия*, *фарисейства*, подменяющих веру. Отсюда и подспудное ожидание мировых катастроф – *содома* (наказания огнем за смертный грех) и *апокалипсиса* (светопреставленья). Однако есть и другой, характерный, пронизывающий

комедию содержательный план – живое ожидание *воскресения* человеческой души и своей страны. Всё это в значительной степени создаётся авторским системным переосмыслением библейского слова.

Литература

1. *Библейская энциклопедия. – М.: Локид-Пресс, 2005.*
2. *Грибоедов А.С. Горе от ума. Подготовка текста и комментарии Н.К. Пиксанова. – М.: Наука, 1987.*
3. *Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – Т. 4. – М.: «Прогресс», «Универс», 1994.*
4. *Джанумов С.А. «Ум и дела твои бессмертны в памяти русской…» Жизнь и творчество А.С. Грибоедова. – М.: МГПУ, 2014.*
5. *Орлов ВН. Грибоедов. Жизнь и творчество. – М.: Художественная литература, 1954.*
6. *Соковнина Е.П. Воспоминания о Д.Н. Бегичеве //*
7. *А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников. – М.: Федерация, 1929.*
8. *Тынянов Ю.Н. Заметки о Грибоедове // Тынянов Ю.Н. Звезда. – 1941. – № 1. – С. 124–129.*
9. *Цимбаева Е.Н. Грибоедов (ЖЗЛ). – М.: Молодая гвардия, 2003.*

РУССКИЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЫ В ЭПОХУ А.С. ГРИБОЕДОВА

Е. Э. Вишневская
Кандидат исторических наук
РГБ Москва

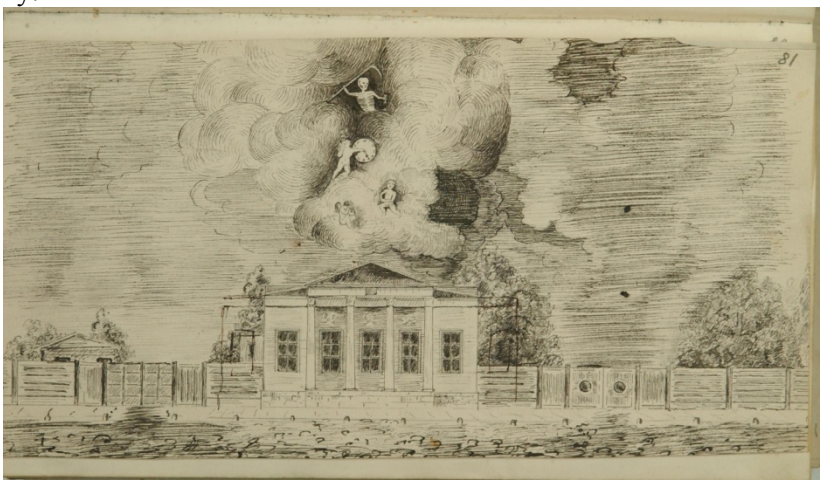
А.С. Грибоедов (1795-1829) – великий гуманист, писатель и выдающийся дипломат, оставивший яркий след не только в истории литературы, но и в истории международных отношений России со странами Закавказья и Ближнего Востока, где он провел с двумя перерывами без малого десять лет. Не случайно интерес к его наследию не ослабевает до сих пор. Об этом свидетельствуют многочисленные издания, выпущенные в последние годы, включая Полное собрание его сочинений [9], отдельные работы, рассматривающие различные стороны его жизни и творчества [11], а также научные конференции, посвященные его наследию [3]. Архивные документы А.С. Грибоедова хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства, в Институте Русской литературы РАН, Российской национальной библиотеке, Государственном центральном театральном музее им А.А. Бахрушина, Государственном музее А.С. Пушкина, уникальный фонд хранится в Научно-исследовательском отделе рукописей РГБ.

А.С. Грибоедов происходил из старинного дворянского рода. Он родился в Москве, которая, по сравнению с европейским Петербургом, была средоточием русской жизни, хранительницей подлинного русского языка. Этот город будет им воспет в «Горе от ума», где перед читателем предстанет образ «Грибоедовской Москвы», Москвы 1813 - 1825 гг.

Александр Сергеевич получил прекрасное домашнее образование, которое продолжил, поступив в Московский университетский благородный пансион, принадлежавший к образовательным учреждениям нового типа, основная задача которых - «воспитание ума и сердца» молодого поколения, становление нового типа личности.

Московский университетский благородный пансион при Московском государственном университете, созданный в 1779

г. и просуществовавший до 1830 г. взращивал национальную элиту.



Университетский благородный пансион. Рисунок. НИОР РГБ. Ф. 269/I. К. 5. Ед. 3.Л.81

В Пансионе учились В.А. Жуковский, В.В. Вяземский, А.С. Грибоедов, В.Ф. Одоевский, И.П. Пнин, М.Ю. Лермонтов, П.М. Строев, С.П. Шевырев, декабристы Н.И. Тургенев, Вл.Ф. Раевский и др. Учащиеся Благородного пансиона с прилежанием занимались изучением иностранных языков. Так А.С. Грибоедов в юности в совершенстве знал английский, французский, немецкий и итальянский, хорошо владел латынью и древнегреческим, позднее освоил персидский, арабский и турецкий. Однако главное внимание в Пансионе уделялось изучению русского языка и словесности. По мнению исследователей, «русский язык был главным, любимым предметом в Пансионе, и русская литература была главною сокровищницею, откуда молодые люди почерпали свои познания, образовывались» [19. С. 47.]. По окончании Пансиона А.С. Грибоедов продолжил образование в Московском университете, получив степени кандидата словесных и юридических наук.

Новое поколение молодых людей, к которому принадлежал А.С. Грибоедов, чувствовали себя активными участниками великих событий, преобразователями истории. «Это были большею

частью добрые, умные образованные молодые люди, принимавшие горячо к сердцу всякую несправедливость, к которой оставались равнодушны их отцы. Отцы их не знали русской действительности и игнорировали ее; дети продолжали не знать ее, но перестали игнорировать, - отмечал В.О. Ключевский. - Отцы были русские, которых воспитание сделало французами; дети по воспитанию были также французы, но такие, которым страстно хотелось сделаться русскими…» [14. С. 214-215.].

Первая треть XIX в. – судьбоносный период в истории России, когда важнейшие исторические процессы, активно влиявшие на общественное сознание: небывалый патриотический подъем, связанный с событиями Отечественной войны 1812 г., последовавшее за этим декабристское движение, восстание на Сенатской площади, аресты и репрессии определили направление развития русской культуры, русской словесности.

В начале XIX в. воспитывалось новое поколение людей, интеллектуальная элита - «ядро» интеллигенции как особой группы, характеризующейся высокой степенью гражданственности и прекрасным образованием. Постепенно в российском обществе выделился особый слой молодых интеллектуалов, стремящихся стать связующим звеном между обществом и властью. Активное и полное творческих замыслов молодое поколение считало, что будущее принадлежит именно «русским молодым людям, получившим европейскую образованность, опередившим, так сказать, свой народ и, по-видимому, стоящим мыслями наравне с веком и просвещенным миром» [20. С. 610.] и поставившим перед собой грандиозную цель – создать национальную культуру, равновеликую европейской.

Москва первой трети XIX в. жила насыщенной культурной жизнью: широко известны были имена московских собирателей: Д.П. Бутурлина (1763-1829), А.К. Разумовского (1752-1836), М.П. Голицына (1764-после 1836), графов Шереметьевых, Н.Б. Юсупова (1750-1831), А.И. Мусина-Пушкина (1744-1817), обладавших ценнейшими книжными собраниями. Этими библиотеками пользовались историки и литераторы: И.И. Дмитриев, Н.М. Карамзин, П.А. Вяземский, братья Василий и Сергей Львович Пушкины и др.

В литературоведении этот период назван «Золотым веком», когда огромное значение в общественном сознании приобрела любовь к русскому языку, когда создавалась национальная русская литература, которая была тесно связана с общественным движением. Важнейшая роль в обсуждении актуальных проблем, выражении воли и чаяний народа отводилась прогрессивно мыслившими людьми периодической печати. Участием в периодических изданиях и изданием журналов, сборников, альманахов занимались многие прогрессивные литераторы первой трети XIX в.

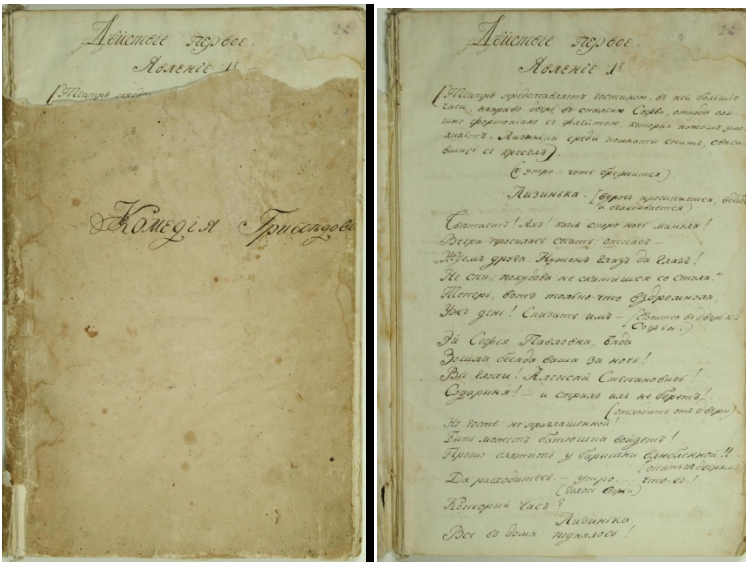
В период между 1800 и 1812 гг. в Москве возникло более двадцати новых журналов. Одним из самых долговечных журналов первой четверти XIX в., служивших тогда в Москве, по мнению А.П. Пятковского «единственным пристанищем для новобранцев словесности» [18. С. 30.], стал основанный в 1802 г. Н.М. Карамзиным «Вестник Европы», в котором в 1814 г. опубликовал свое первое стихотворение «К другу стихотворцу» А.С. Пушкин. В разные годы здесь печатались Н.И. Надеждин, М.П. Погодин, С.П. Шевырев, Д.В. Давыдов, В.П. Андросов, А.И. Кошелев, А.С. Норов. Именно сюда в 1814 году А.С. Грибоедов, служивший тогда в Московском гусарском полку, отправил свои статьи «О кавалерийских резервах» [1. С. 116 - 124] и «Письмо из Брест-Литовского к издателю» [2. С. 228 -238], ставшие его дебютом в периодической печати. В 1815 году он приехал в Петербург, где познакомился с Н.И. Гречем, издателем журнала «Сын Отечества», в котором он опубликовал в 1816 г. статью «О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады Ленора» [10. С. 357 - 367].

Занятия литературой, театром, музыкой становились образом жизни прогрессивно мыслящей, видевшей будущее России в просвещении молодежи Москвы и Санкт-Петербурга. Особую роль в этом процессе играли литературные кружки и общества: так с 1811 г. в Москве возникло «Общество любителей российской словесности», члены которого изучали наследие русской литературы, занимались проблемами русского языка, собирали и готовили к публикации материалы для различных словарей. После московского пожара центр литературного движения переместился в Санкт-Петербург. Здесь возник знаменитый «Арзамас», в состав которого входили такие виднейшие писатели,

как К.Н. Батюшков, В.А. Жуковский, А.С. Пушкин; дружеское общество «Зеленая лампа» членами которого стали Н.В. Всеволжский, Ф.Н. Глинка, Н.И. Гнедич, А.С. Пушкин, было создано «Вольное общество любителей российской словесности», ставшее литературным центром декабристского направления. В состав общества входили виднейшие декабристы-литераторы: К.Ф. Рылеев, В.К. Кюхельбекер, Николай и Александр Бестужевы, Н.И. Тургенев, Ф.Н. Глинка. В нем участвовали также П.А. Вяземский, Н.И. Гнедич. К этому обществу примкнул и А.С. Грибоедов, вышедший в отставку и переселившийся в Санкт-Петербург в конце 1815 г.

В первой четверти XIX в. активно развивался драматический театр. Широко обсуждались спектакли Императорского московского театра и петербургского Александринского. В периодических изданиях печатались театральные новости, а в «Вестнике Европы» с 1802 г. существовал отдельный театральный раздел. С 1808 г. стал издаваться первый театральный журнал в России – «Драматический вестник» князя А.Л. Шаховского. Именно в этот период А.С. Грибоедовым, в сотрудничестве с другими писателями, были созданы комедии и водевили: «Молодые супруги», «Студент», «Своя семья, или Замужняя невеста», «Притворная неверность», «Проба интермедии», позднее «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом». Пьесы А.С. Грибоедова неоднократно ставились на сцене и печатались в журналах.

Предположительно с 1816 г. у А.С. Грибоедова возникла идея создания комедии «Горя от ума» и к 1822 г. им было написано уже 2 акта.



Грибоедов А.С. Горе от ума. Писарской список. НИОР РГБ. Ф. 743. К. 37. Ед.5. Л.1 -2.

В том же году в «Вестнике Европы» опубликовал свой прозаический цикл «Письма к Лужницкому старцу» т.е. издателю «Вестника Европы» М.Т. Каченовскому [15] В.Ф. Одоевский. Публикация цикла была продолжена в последующих номерах «Вестника Европы» произведениями «Странный человек», «Похвальное слово невежеству», «Дни досад» [8. № 123. – С. 232-235.; № 124. – С. 141, 302. Подп. N.N.; Странный человек. Там же. № 125. – С. 140-146. Подп. Одвский.; Похвальное слово невежеству. Там же. № 126. – С. 280; К Лужницкому старцу. Там же. № 129. – С. 11, 51. Подп. М.П.; Дни досад. Там же. № 130. – С. 34 и 206; Там же. М, Июль-август, 1823 (№ 131). – 219, 299; Там же. Сентябрь-октябрь 1823, (№ 132). – С. 24, 104. Подп. Одвск.]. Главная тема в них – идейный раскол 1820-х годов: конфликт «любомудров» т.е. прогрессивно настроенных интеллектуалов, к которым принадлежали друзья А.С. Грибоедова Д.В. Веневитинов и В.Ф. Одоевский [6] и представителей предыдущего поколения. В острой сатирической форме Владимир Одоевский высмеивал нравы провинциального

дворянства и высшего света. А.С. Грибоедова поразило сходство по духу Ариста и собственного героя – Чацкого и он попытался узнать имя сочинителя. Писатели познакомились в 1823 г. в Москве, куда Александр Сергеевич приехал в конце марта. Они стали очень дружны.

С 1816 г. развивалось декабристское движение, создавались тайные политические общества, которые распространяли свои идеи, используя многие легальные журналы того времени: «Сын отечества» (1816–1825), «Соревнователь просвещения и благотворения» (1818–1825), «Невский зритель» (1820–1821) и альманахи: «Полярная звезда» (1823–1825),. «Северные цветы» (1824-1830), «Мнемозина» (1824-1825). Участвовал в этих изданиях и А.С. Грибоедов.

Когда В.Ф. Одоевский и В.К. Кюхельбекер решили издавать альманах «Мнемозина» [16], то произошло это, по-видимому, с подачи А.С. Грибоедова, которого роднила с В.Ф. Одоевским любовь к литературе, науке и музыке. Он помогал материально издателям «Мнемозины» и обсуждал с ними содержание, идейное направление альманаха.

В.К. Кюхельбекер, с которым А.С. Грибоедов познакомился в 1821-1822 гг. в Тифлисе, осенью 1823 г. приехал в Москву, и целью его стало создание нового журнала. На этой почве он сблизился с В.Ф. Одоевским, с которым познакомился немного раньше. Они объединили свои силы и объявили о новом издании.



Мнемозина. Фронтиспис. 1824 г.

«Мнемозина» выпускалась в четырех книгах в течение 1824-1825 гг. В альманахе приняли участие А.С. Пушкин, Д.В. Давыдов, А.С. Грибоедов, П.А. Вяземский. Открывалась первая часть стихотворением А.С. Грибоедова «Давид» (перевод 151 псалма). А.С. Пушкин дал в альманах три стихотворения: «Вечер», «Мой демон», «К морю», опубликованные в разных частях издания. От «Мнемозины» ожидали многого, и, действительно, альманах стал подлинным явлением в литературе 1820-х г., одним из самых бурно обсуждаемых литературных событий. Издание удивило современников «смелостью удара» по общепризнанным литературным кумирам [Подробнее о сути полемики в «Мнемозине» см. 21]. Современники считали, что «Мнемозина» – «первый в России опыт учено-литературного Сборника, подавший впоследствии, Александру Сергеевичу Пушкину мысль к основанию «Современника» [13].

В 1817 г. А.С. Грибоедов поступил на службу в Коллегию иностранных дел, где уже служили А.С. Пушкин и В.К. Кюхельбекер. Александр Сергеевич был определен в русскую миссию в Иране. Понимая необходимость изучения нравов, обычаев, менталитета страны, где ему предстояло трудиться, он активно занимался изучением арабского и персидского языков под руководством профессора Деманжа, а затем самостоятельно, штудировал научную литературу о Востоке. Служил он в Тавризе, где располагалась русская резиденция в Иране. В 1821 г. в результате поездки в Грузию к генералу А.П. Ермолову, молодой дипломат был определен на службу в качестве дипломатического секретаря при «проконсуле Кавказа». Здесь он познакомился с Н.Н. Муравьевым, В.К. Кюхельбекером, лучшие дома Тифлиса считали его желанным гостем. В 1823 г. при содействии А.П. Ермолова А.С. Грибоедов получил отпуск в Москву и Санкт-Петербург, где окунулся в насыщенную культурную и социально-политическую жизнь столиц.

Влиятельным фактором в жизни российского общества первой четверти XIX стали литературно-музыкальные салоны. По мнению исследователей, салоны были в свое время посредниками между писателями и читателями, через них «…распространялись в обществе литературные идеи» [5. С.96.]. Такие вечера

устраивались в доме Грибоедовых (под Новинским) на одном из которых познакомились В.Ф. Одоевский с Д.В. Веневитиновым, ставшими друзьями и создавшими в 1823 г. «Общество любомудрия», [7. С. 363] объединившее в своих рядах представителей передовой дворянской молодежи Москвы. В доме С.Н. Бегичева, близкого друга А.С. Грибоедова, проходили музыкальные вечера, на которых присутствовала вся «грибоедовская Москва». Племянница С.Н. Бегичева Е.П. Соковнина отмечала: «Почти ежедневными посетителями дяди были, между другими, князь В.Ф. Одоевский, очень еще тогда молодой, почти юноша, и товарищ его по изданию сборника «Мнемозина» Кюхельбекер, который давал мне уроки русского и немецкого языков. Часто оживлял общество весельчак Верстовский, который тогда написал знаменитый свой романс «Черная шаль» и певал его с особенным выражением, своим небольшим баритоном, аккомпанируемый Грибоедовым. Остроумный и словоохотливый Денис Васильевич Давыдов сыпал острыми шутками и рассказами о былом. Понятно, что такое приятное общество, и притом с приправой лучших вин и изысканного обеда, приманивало многих посетителей» [4. С. 95]. Сам А.С. Грибоедов страстно любил музыку, отлично играл на фортепьяно, импровизировал, сочинял. К сожалению, большинство его произведений не были им записаны и, следовательно, не сохранились. До нас дошли лишь два чудесных вальса А.С. Грибоедова: ми минор и ля-бемоль мажор. Первый из них написан в течение зимы 1823/24 года. Е.П. Соковнина вспоминала по этому поводу: «В эту зиму Грибоедов продолжал отделывать свою комедию «Горе от ума» и, чтобы вернее схватить все оттенки московского общества, ездил на обеды и балы, до которых никогда не был охотник, а затем уединялся по целым дням в своем кабинете. Тогда по вечерам раздавались его чудные импровизации на рояли, и я, имея свободный доступ в его кабинет, заслушивалась их до поздней ночи. У меня сохранился сочиненный и написанный самим Грибоедовым вальс, который он передал мне в руки» [4. С. 95]. Это была первая редакция вальса e-moll. Мелодия этого вальса была использована М.М. Ивановым в его опере «Горе от ума» [12.]. Другой вальс, As-dur, был написан, по-видимому, тогда же. В период написания «Горя от ума» А.С. Грибоедов делился своими мыслями с друзьями, в

частности с Владимиром Одоевским, который искренне восхищался комедией. «У Грибоедова была такая же метода сочинения: он принимался за перо лишь тогда, когда уже решался больше не переменять. Он мне читал почти все «Горе от ума», когда еще ни одного стиха не было записано на бумаге, — писал В.Ф. Одоевский, - ибо некоторыми сценами он был еще недоволен. Так погибла безвозвратно его целая поэма «Грузинские ночи», где огромный талант Грибоедова являлся в совершенно новом виде» [17. С. 373-374.].

В тот период у А.С. Грибоедова проявился интерес к теории музыки, которой он занимался совместно с князем В.Ф. Одоевским. Эти занятия сближали друзей, их общие приятели, подсмеиваясь над учеными, приговаривали: «Уж как Грибоедов с Одоевским заговорят о музыке, то пиши пропало; ничего не поймешь» [9. Т. 3. С. 320.]. Также увлеченно они интересовались древнерусской историей. В 1860-е гг. к одной из записок А.С. Грибоедова к В.Ф. Одоевскому князь сделал примечание: «Грибоедов был большой знаток нашей старины и едва ли не один из тогдашних литераторов (в собственном смысле этого слова) прилежно занимался русскими древностями, - отмечал В.Ф. Одоевский. - Летопись Нестора была его настольною книгою. Этим постоянным чтением Грибоедов приобрел необыкновенную в то время чистоту языка…» [22. С. 268].

Декабрьское 1825 г. восстание разделило русское дворянское общество на два лагеря: людей, тайно сочувствовавших восставшим, и явных сторонников старых порядков. А.С. Грибоедов, вернувшийся к этому времени к месту службы на Кавказ, в январе 1826 г. был арестован по делу декабристов и отправлен в Санкт-Петербург, но вскоре отпущен [23. С. 143 - 152.]. Он был заранее предупрежден генералом А.П. Ермоловым и успел уничтожить компрометирующие его бумаги. Однако многие его друзья пострадали. Один из них - Александр Одоевский - член «Северного общества» и участник восстания после приговора был отправлен на каторгу на 8 лет. Когда ему был вынесен приговор, это событие нашло отклик в стихотворении А.С. Грибоедова:

[А. ОДОЕВСКОМУ]
Я дружбу пел... Когда струнам касался,
Твой гений над главой моей парил,
В стихах моих, в душе тебя любил
И призывал, и о тебе терзался!...
О, мой творец! Едва расцветший век
Ужели ты безжалостно пресек?
Допустишь ли, чтобы его могила
Живого от любви моей сокрыла?...» [9. Т.2. С. 234.]

После освобождения из-под ареста с «очистительным аттестатом» А.С. Грибоедов вернулся на дипломатическую службу.



А.С. Грибоедов. Гравюра с портрета Уткина. 1829 г.

В процессе подготовки и подписания Туркманчайского трактата, он принимал непосредственное участие в переговорах, а также в работе по редактированию материалов конференции. К числу статей, в которых это было наиболее заметно, относилась статья XV Трактата «о всепрощении жителям Азербайджана и о сроке для переселения желающих из них в Россию». А.С. Грибоедов проявил себя как деятельный проводник русского влияния на Востоке, подлинный гуманист, искренний друг народов Закавказья. Именно ему было поручено доставить государю в

Санкт-Петербург Туркманчайский договор. Летом 1828 г. А.С. Грибоедов обвенчался с княжной Н.А. Чавчавадзе, а 30 января 1829 года русский посланник в Тегеране трагически погиб.



Могила А.С. Грибоедова в Тифлисе (Тбилиси) в монастыре Давида, на склоне горы Мтацминда.
Фото. 1900-е. НИОР РГБ. Ф. 416.

В первой половине XIX в. усилиями молодых и талантливых, прекрасно образованных и полных желания служить России молодых людей – русских интеллектуалов, формировалась особая культурная среда, которая стала фундаментом развития науки, литературы, музыки, театра второй половины XIX в. Талантливая молодежь, творчески общаясь, генерировала вокруг себя особое интеллектуальное пространство, которое в свою очередь давало возможность творческого роста и проявления всех возможностей тех, кто его создавал. Их побудительным мотивом служила не личная выгода, а сознание необходимости служения России, активная гражданская позиция, гуманизм, желание быть полезными своей стране. А.С. Грибоедов находился в центре процесса формирования слоя русских интеллектуалов и сам принадлежал к ним. В

этот период – «эпоху Грибоедова» - лучшими представителями молодого поколения, русскими интеллектуалами, были заложены основы будущего расцвета российской науки, культуры, просвещения.

Литература

1. *[Грибоедов А.С.] О кавалерийских резервах // Вестник Европы. 1814. Ч. 78. № 22. подпись: «А. Грибоедов».*
2. *[Грибоедов А.С.] Письмо из Брест-Литовского к издателю // Вестник Европы. 1814. Ч. 76. № 15. подпись: «Грибоедов».*
3. *«Грибоедовские чтения»: научная конференция. Ереван, 2008, 2009, «А.С. Грибоедов и современность»: Алушта, Крым 2012, «Грибоедовские чтения» : научная конференция в усадьбе Хмелита Смоленской обл. 2013 и др.*
4. *А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников. – М., 1980.*
5. *Аронсон М.И., Рейсер С.А. Литературные кружки и салоны. – М., 2001.*
6. *В 1823 году Владимир Одоевский и его друг, поэт Дмитрий Веневитинов создали знаменитое «Общество любомудрия», которое работало до 1825 г. После восстания декабристов В.Ф. Одоевский сжег устав и материалы «общества любомудров» и оно прекратило свое существование.*
7. *Веневитинов Д.В. Полное собрание сочинений. - М.; Л., 1934.*
8. *Вестник Европы (1802-1830).*
9. *Грибоедов А.С. Полное собрание сочинений : : В 3 т. / А.С. Грибоедов; [Редкол.: С.А. Фомичев (гл. ред.) и др.]; Грибоедов А.С. О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады "Ленора" // Грибоедов А.С. Сочинения. — М.: Худож. лит.,1988.*
10. *Дмитриев С.Н. Грибоедов. Тайны смерти Вазир-Мухтара Москва : Вече , печ. 2014 - 254, [1] с.ил., портр.;21 см. - (Человек-загадка). ; Богданова О.В."Сценическая поэма" А. Грибоедова "Горе от ума" . - Санкт-Петербургский гос. ун-т, Филологический фак. .-Санкт-Петербург : Филологический фак. СПбГУ , 2013 - 57 с.;21 см. - (Литературные направления и течения. Анализ литературного произведения*

вып. 62).; Волкова М.А. Грибоедовская Москва : в письмах М. А. Волковой к В. И. Ланской, 1812-1818 гг. / [пер. с фр. М. Свистуновой ; предисл. коммент., указ. имён Е. Н. Савиновой] ; Гос. публ. ист. б-ка России .- Москва : Гос. публ. ист. б-ка России , 2013 - 460, [2] с.;22 см. - (Вглядываясь в прошлое); Орлова Л.Г. Грибоедов и эпоха: сборник материалов / Л. Г. Орлова, И. С. Катченкова .- Санкт-Петербург : [б. и.] , 2013 - 147 с., [10] л. ил., портр.табл.;22 см.; Александрова М.А. "Горе от ума" А. С. Грибоедова в литературном контексте 1810-1820-х годов : учебное пособие : для студентов высших учебных заведений - Нижний Новгород : ФГБОУ ВПО "НГЛУ" , 2012 - 216 с.;21 см.; Гулиев Г. М. Смерть дипломата, или К истокам конфликта в Карабахе историко-публицистический очерк / Гасан Гулиев. - Изд. 2-е, иллюстрированное, перераб. и доп. .- Баку : Нурлан , 2012 - 223, [1] с.ил., портр.;20 см; Минчик С.С. Грибоедов и Крым : монография / Минчик Сергей Сергеевич ; Таврический нац. ун-т им. В. И. Вернадского .- Симферополь : Бизнес-Информ , 2011 - 275 с.;22 см .; Филиппова А.А. А. С. Грибоедов и русская усадьба : [сборник.- Смоленск : [б. и.] , 2011 - 178, [1] с.ил., портр.;22 см. - (Хмелитский сборник / Гос/ музей-заповедник А. С. Грибоедова "Хмелита" вып. 13).; Цимбаева Е.Н. Грибоедов . - Изд. 2-е, испр. и доп. .- Москва : Молодая гвардия , 2011 - 549, [2] с., [24] л. ил., нот. ил., портр., факс.;21 см. - (Жизнь замечательных людей вып. 1460 (1260)).; Ариштейн Л.М. С секундантами и без… : : убийства, которые потрясли Россию : Грибоедов, Пушкин, Лермонтов / Леонид Ариштейн .- Москва : Грифон , 2010 - 189, [2] с., [12] л. ил., портр., факс.ил., портр.;22; Великая иллюзия или мнимая нелепость? : (о встрече Пушкина с телом убитого Грибоедова) : научный доклад / Сидоров И. С. .- Санкт-Петербург : Всероссийский музей А. С. Пушкина , 2010 - 50 с.;21 см. - (Беляевские чтения Вып. 4).; Мокиенко В.М. "Горе от ума" А. С. Грибоедова : цитаты, литературные образы, крылатые выражения : учебный словарь-справочник : учебное пособие для студентов высших учебных заведений.-Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ , 2009 - 463

с.;20 см; А. С. Грибоедов как явление истории и ры: [сборник] / [сост. и ред. А. С. Хачатрян (Артемис)] .- Москва : Менеджер , 2009 - 157, [2] с.ил., ноты, портр.;22 см - Личность и творческое наследие А. С. Грибоедова ; Грибоедов и Армения : русско-персидская война 1826-1828 гг. ; Ум и дела твои… : драма в пяти действиях / Артемис ; Тайна года рождения А. С. Грибоедова; Новые находки грибоедоведения. - Без тит. л. Описано по обл..; Поляков, А.Е. Словарь языка А. С. Грибоедова .- Москва : Языки славянской культуры , 2008- ;27 см - На обл. авт. не указан. и др.

11. *Иванов М.М. Горе от ума : комическая опера в 4-х действиях / текст А.С. Грибоедова ; музыка М.М. Иванова .- : П. Юргенсон ; И. Юргенсон - 391 с.*
12. *Из бумаг князя В.Ф. Одоевского // Русский Архив – СПб, 1864. – № 7 и 8. Стлб. 805. прим.3.*
13. *Ключевский В.О. Курс русской истории. Ч.V. – Пг, 1922.*
14. *Лужницким старцем называли в литературных кругах издателя «Вестника Европы» Михаила Трофимовича Каченовского, жителя Малых Лужников.*
15. *Мнемозина (греч. Μνημοσύνη) – титанида, дочь Урана и Геи, богиня, олицетворявшая память, мать Муз, рождённых ею от Зевса (Евтерпа, Клио, Талия, Мельпомена, Терпсихора, Эрато, Полигимния, Урания, Каллиопа). Обладает Всеведением. Когда поэтом овладевают музы, он пьёт из источника знания Мнемозины; т.е. он прикасается к познанию «истоков», «начал». См. Мифы народов мира. М., 1991-1992 – Т.2.*
16. *Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. – М., 1956.*
17. *Пятковский А.П. Из истории нашего литературного и общественного развития. Историко-литературные характеристики. Князь В. Одоевский и Д. Веневитинов с портретами и письмами кн. Одоевского, барона Жомини и кн. Вяземской. – СПб., [1901].*
18. *Резанов В.И. Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского. - СПб., 1901. - Вып. 1.*

19. *Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. – Т. II. – М, 1974.*
20. *Турьян М.А. Странная моя судьба : О жизни Владимира Федоровича Одоевского. – М., 1991.*
21. *Фомичев С.А. Грибоедов: энциклопедия. СПб., "Нестор-История", 2007.*
22. *Шимановский Н. В. Арест Грибоедова // А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников. — М.: Федерация, 1929.*

НУ А САМ ТЫ ЧТО ЗА ЗВЕРЬ? ЖИВОТНЫЙ МИР В КОМЕДИИ А.С.ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

Т.Ю Волошинова

Кандидат педагогических наук, доцент
Санкт-Петербургский государственный политехнический университет

Мир художественного произведения определяется несколькими основными текстовыми категориями: категорией диалогичности, реализующейся в форме образов автора, адресата текста и героев, категориями художественного пространства и времени, категорией художественного события [1, с.162, 164]. Применительно к комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума» большая часть этих категорий хорошо исследована (см., например [4; 5; 9 и др.]). Однако существуют элементы художественного мира, занимающие промежуточное положение между компонентами хронотопа и собственно субъектами действия. К таким элементам, относятся, в частности многочисленные живые существа, которых, с одной стороны, нельзя рассматривать как составную часть художественного интерьера или художественного пейзажа, с другой стороны, нельзя отнести непосредственно к действующим лицам. Таковы образы животных в комедии «Горе от ума».

Целесообразность внимательного изучения образов животных у А.С.Грибоедова обусловлена несколькими обстоятельствами.

Во-первых, сама художественная форма пьесы указывает на интертекстуальные переклички с другими авторами. Е.А.Маймин убедительно показывает сходство вольного ямба в «Горе от ума» с вольными ямбами в баснях И.А.Крылова [7, с.78]. В баснях главными действующими лицами чаще всего являются животные, олицетворяющие определенные людские пороки. Логично предположить, что, критикуя окружающее общество, герой может обратиться прежде всего к аналогиям из области зверей, как это делает герой романа И.А.Гончарова «Обыкновенная история» [2, с.164] (цитата из этого романа вынесена в качестве заголовка данной статьи). То, что «Горе от

ума» носит критический характер, не подлежит сомнению. Можно допустить, что в тексте комедии проявятся те же тенденции.

Во-вторых, известно, что понятие ума в комедии неоднозначно [3]. Каждый из героев обладает собственным «умом», органичным образом проистекающим из его картины мира. Анализ картины мира каждого из героев (в том числе и живых существ в этой картине мира) необходим для выявления особенностей мировоззрения ключевых фигур пьесы, а следовательно, специфики конфликта и проблематики пьесы.

В-третьих, комедия А.С.Грибоедова, будучи одним из первых произведений русского критического реализма, отражает при этом борьбу иных литературных направлений в этот период: в тексте явно видно влияние классицистической драматургической традиции [8], очевидной полемикой с сентиментализмом пронизан образ Софьи. Каждое из литературных направлений по-разному рассматривает фигуры живых существ, поэтому выявление особенностей описания животных в тексте «Горя от ума» даст возможность уточнить положение пьесы в литературном процессе первой трети XIX века.

Таким образом, целью настоящей статьи является выявление специфики отражения животного мира в комедии А.С.Грибоедова, что позволит показать особенности картин мира каждого из героев, тем самым уточняя проблематику пьесы.

Прежде всего остановимся на классификации животного мира комедии. Всех живых существ можно разделить на несколько групп:

1) животные в целом;
2) лошади и другие копытные;
3) собаки и кошки;
4) птицы, рыбы, пресмыкающиеся, насекомые.

К первой группе относятся «звери» из сна Софьи в 4-м явлении первого действия (*Какие-то не люди и не звери, Нас врознь – и мучили сидевшего со мной*), «звери», о которых говорит старуха Хлестова в 10-м явлении третьего действия (*Представь: их* <арапов>*, как зверей, выводят напоказ*), «царственные живот-

ные» из реплики Загорецкого в 13-м явлении третьего действия (*Насмешки вечные над львами! над орлами! Кто что ни говори: Хотя животные, а все-таки цари*). Группа достаточно разнородна. В первом случае речь идет о некоторых фантастических существах, враждебных человеку, во втором – об обитателях зверинцев, в третьем – о литературных образах, за которыми скрываются фигуры монархов.

Ко второй группе живых существ относятся лошади и один раз упомянутые в тексте комедии ослы. Прямых упоминаний о лошадях в тексте пьесы пять, есть еще несколько косвенных. Так, в 7-м явлении первого действия Чацкий говорит о лошадях как о средстве перемещения (*Мне кажется, так напоследок Людей и лошадей знобя, Я тешил только сам себя*). Отметим, что лошади призваны решить одну-единственную задачу: скорейшим образом доставить героя к Софье. Во 2-м явлении второго действия Фамусов произносит знаменитый монолог о Максиме Петровиче, при этом выясняется, что последний «*езжал-то вечно цугом*». Это лошади, вызывающие почти такое же уважение, как и их владелец; они являются показателем высокого общественного статуса [6]. Впрочем, это не мешает им выполнять сугубо утилитарную функцию – служить транспортным средством. В 7-м явлении второго действия происходит падение с лошади Молчалина, спровоцировавшее обморок Софьи. О падении мы узнаем со слов Лизы: «*Молчалин на лошадь садился, ногу в стремя, А лошадь на дыбы*». Лошадь, как и в предыдущих двух случаях, необходима для перемещения, однако это уже не столько транспортное средство, сколько средство для развлечения и, возможно, спорта. Впрочем, следует отметить, что в данном случае лошади позволено действовать по своему усмотрению, вместо того, чтобы повиноваться распоряжениям наездника, она сбрасывает героя, что дает повод Скалозубу ехидно прокомментировать умения Молчалина. Далее лошадь дважды встречается в репликах Чацкого в 6-м явлении третьего действия (*носишься на борзом жеребце; будь чаще на коне*). Обе реплики адресованы Платону Михайловичу. Лошадь здесь – это, во-первых, животное, несущее военную службу, и, во-вторых, способ поддержать себя в хорошей физической форме.

Функция лошади сугубо утилитарна, но при этом прослеживается положительное отношение к ней главного героя (о чем говорит как эпитет к слову «жеребец», так и рекомендация быть на коне «чаще»).

Таким образом, лошадь в комедии выступает как относительно самостоятельное «действующее лицо» только один раз – в эпизоде с Молчалиным. В остальных случаях она лишь послушное человеку существо, к которому, впрочем, можно относиться с уважением. Уважение к лошади зависит от системы ценностей героя: у Фамусова его заслуживают шесть лошадей, везущих карету вельможи екатерининского времени, у Чацкого – лошади, находящиеся на службе или везущие «живущего в деревне» или «путешествующего». Заметим, что в репликах Фамусова не предполагается верховая езда на лошади, для Чацкого же, напротив, карета как способ перемещения соотносится с не самыми приятными для него ситуациями (заключительное «*Карету мне, карету*!»). Молчалин пытается, подобно Чацкому и Скалозубу, быть хорошим наездником, однако ему это не удается: возможно, сказывается происхождение, возможно – черты характера.

Кроме лошадей в комедии упомянуты еще и ослы: в 3-м явлении второго действия Фамусов обращается к слугам: «*Ослы! Сто раз вам повторять?*». Очевидно, что здесь речь идет не о реальных животных, а об устойчивом общеязыковом переносном значении слова «осел», означающем тупого человека.

Третья группа животных, о которых говорится в пьесе – собаки и кошки. Прежде всего это группа комнатных собачек, служащих исключительно для развлечения хозяев (а чаще – хозяек). Так, в 7-м явлении первого действия Чацкий вспоминает тетушку Софьи: «*А тетушка? все девушкой, Минервой? Все фрейлиной Екатерины Первой? Воспитанниц и мосек полон дом?*». Особое место в комедии занимает шпиц свояченицы Фамусова старухи Хлестовой. Впервые мы сталкиваемся с ним в реплике самой Хлестовой в 10-м явлении третьего действия: «*От скуки я взяла с собой Арапку-девку да собачку*». Позже, в 12-м действии Молчалин восхищается шпицем, произнося свою знаменитую реплику: «*Ваш шпиц – прелестный шпиц, не более*

наперстка! Я гладил все его; как шелковая шерстка!», после чего рассерженная старуха сменяет гнев на милость. Чацкий – как всегда язвительно – комментирует ситуацию в 13-м действии («*Молчалин! – Кто другой так мирно все уладит! Там моську вовремя погладит! Тут в пору карточку вотрет!*».

Кроме комнатных собак, в пьесе говорится о собаках служебных. Это, во-первых, охотничьи собаки (монолог Чацкого в 5-м явлении второго действия, когда он говорит о «*Несторе негодяев знатных*», выменявшем преданных слуг на «*борзые три собаки*») и, во-вторых, сторожевые собаки (им советовал угождать отец Молчалина – «*собаке дворника, чтоб ласкова была*»).

Наконец, есть еще обобщенное обозначение кошек и собак в 10-м явлении четвертого действия: Чацкий рассуждает о причинах обморока Софьи и предполагает, что он вызван склонностью сочувствовать любому страдающему живому существу (*Она конечно бы лишилась так же сил, Когда бы кто-нибудь ступил На хвост собачки или кошки*). Кроме того, старуха Хлестова сравнивает с кошкой свою арапку (*Сердитая! все кошачьи ухватки!*).

Следует отметить, что в отличие от лошадей, собаки и кошки важны прежде всего в сопоставлении с человеком. У тетушки Софьи дом полон не только мосек, но и воспитанниц; Хлестова привозит с собой не только шпица, но и арапку; вельможа, к которому возили на поклон Чацковго, обменял людей на собак; Молчалин фактически уравнивает людей с собаками, угождая всем подряд – от хозяина и начальника до чистящего платья слуги, швейцара, дворника и его собаки; даже Софья, по мнению Чацкого, не видит большой разницы между человеком и собакой, она одинаково сочувствует упавшему с лошади человеку и домашнему любимцу, которому наступили на хвост. В этом ряду становится еще более закономерным неоднократно подмечавшийся параллелизм реплик Натальи Дмитриевны «*Мой муж – прелестный муж, вот он сейчас войдет*» и Молчалина «*Ваш шпиц – прелестный шпиц*».

С одной стороны, данная параллель нужна для того, чтобы подчеркнуть антикрепостническую позицию Чацкого: жизнь

человека приравнивается к жизни собаки, причем собака может оказаться даже ценнее крепостного слуги (крепостных, которых обменяли на трех борзых собак, было явно более, чем трое – Чацкий говорит о «толпе слуг»). С другой стороны, воспитанницы в доме тетушки вряд ли были крепостными, муж Натальи Дмитриевны – дворянин и офицер в отставке, потенциальные начальники и хозяева Молчалина тоже занимают определенное положение. Зачем же нужны эти настойчивые параллели с собаками?

Для ответа на этот вопрос рассмотрим, какую роль играют собаки в фамусовском обществе. Комнатные собачки – это прежде всего средство развлечь себя; кроме того, это определенный социальный статус владельца, позволяющий содержать бессмысленных по своей сути, но милых существ. Охотничьи собаки, как и комнатные, тоже нужны для развлечения и/или подтверждения статуса владельца. Заметим, что несмотря на различие пород комнатных собак, их обозначают или общим словом «собачка» или презрительным «моська» (у Чацкого). Единственное исключение – Молчалин, для которого шпиц – это не «моська» и не обобщенная «собачка»; отец завещал угождение любому существу, из чего проистекает своего рода уважение даже к мелкому комнатному любимцу и, следовательно, точное обозначение породы.

Сравнение человека с собакой влечет за собой неизбежный вывод о том, что любой из упоминаемых героев не обладает самостоятельной ценностью: и воспитанницы, и муж, и даже начальник нужны только для того, чтобы как-то развлечь себя и, возможно, соответствовать некоторым статусным требованиям общества. Недостаток уважения к собакам – это зеркальное отражение недостатка уважения к людям.

Последняя группа животных в комедии «Горе от ума» - это достаточно пестрое собрание птиц, рыб, пресмыкающихся и насекомых.

Птицы могут быть домашними (в 14-м явлении четвертого действия Фамусов угрожает провинившейся Лизе отправить ее «*за птицами ходить*», понятно, что речь идет о курицах, утках, гусях или индейках), певчими (в 7-м явлении первого действия

Чацкий вспоминает, что за ширмами на балу «*был спрятан человек и щелкал соловьем, Певец зимой погоды летней*»). Упоминаются также журавли («*Тот черномазенький, на ножках журавлиных»* в 7-м явлении первого действия) и тетерева («*В швейцары произвел ленивую тетерю*» – сокрушается Фамусов в 14-м явлении четвертого действия).

Функции этих птиц неодинаковы. Так, очевидны переклички между певчими (комнатными) птицами и комнатными собачками: и те, и другие нужны для развлечения, призваны произвести впечатление на окружающих. В случае с соловьем происходит не просто сравнение с человеком, а прямая замена птицы человеком, что тоже вполне закономерно в свете отмеченных выше особенностей. «*Ленивая тетеря*» играет в речи Фамусова ту же роль, что и «*ослы*» – это способ образно обозначить человеческие пороки и заодно обругать нерадивых слуг. «*Журавлиные ножки*» сопоставимы с «*кошачьими ухватками*» – это относительно редкие в комедии способы художественного описания внешности человека путем использования сравнения его с представителем животного мира. И, наконец, обобщенные «*птицы*» на скотном дворе так же функциональны, как лошади, на которых Чацкий спешил к Софье: они являются необходимым элементом деревенского быта и нужны как в помещичьем, так и в крестьянском быту как источник яиц и мяса.

Кроме птиц, в комедии также по одному разу встречаются пресмыкающиеся (в 7-м явлении первого действия Софья оценивает Чацкого как «*не человека, змею*»), рыбы (в первом явлении второго действия Фамусов «*зван на форели*») и насекомые («*Жоке не поддержал, считал он, видно, мух*» - говорит Скалозуб в 9 -м явлении второго действия). Очевидно, что «змея» столь же условна, сколь условны «львы и орлы» в реплике Загорецкого. Что касается форелей и мух, то возможность их причисления к животному миру достаточно спорна. Форели никак не проявляют своей биологической сущности, это просто разновидность еды (с тем же успехом Фамусова могли позвать на пироги или блины); мухи же – это не более, чем составная часть фразеологизма (вряд ли Скалозуб имеет в виду конкретных мух,

которых почему-то пытался пересчитать сопровождающий даму жокей).

Остановимся теперь на том, как вписывается животный мир комедии в картину мира каждого из героев комедии. В речи Чацкого животные встречаются 9 раз, в речи Фамусова – 5 раз, в речи Хлестовой – три раза, в речи Софьи и Молчалина – по 2 раза, Лиза говорит о животных только в одной из своих реплик. Кроме того, по одному упоминанию животных мы находим в речи Скалозуба и Загорецкого.

Несмотря на то, что Чацкий говорит о животных чаще других героев комедии, его взаимоотношения с животным миром достаточно просты. Животные в его речи почти не употребляются в переносном значении (единственное исключение – сравнение «на ножках журавлиных»). Трижды он говорит о лошадях, причем некоторую долю уважения у него вызывают только лошади, позволяющие своему хозяину передвигаться верхом и быть при этом относительно независимым (конь в деревне или жеребец, на котором «носился» Платон Михайлович в армии). Четыре раза герой презрительно отзывается о собаках, причем его неодобрение вызывают не только комнатные, но и охотничьи. Неодобрение, очевидно, во многом мотивировано антикрепостническим настроем Чацкого и его критическим отношением к представителям фамусовской Москвы; оно является основой для сравнения собак и людей, о котором было сказано выше. И, наконец, один раз герой говорит о соловье, что, как и в ситуации с собаками, дает возможность дать критическую оценку окружающему обществу.

Животный мир у Фамусова несколько более сложен. Это могут быть вполне реальные лошади, форели или птицы, которые появляются в репликах героя только тогда, когда они указывают на определенное социальное положение кого-либо из действующих лиц. Однако дважды Фамусов использует названия животных для того, чтобы эмоционально охарактеризовать своих слуг. Хотя образность этих выражений не выходит за рамки общеязыковых значений, нельзя не отметить, что почти в половине случаев герой пользуется не прямым (как Чацкий), а переносным значением слова. С одной стороны, это можно объяс-

нить не слишком высокой образованностью Фамусова, и, следовательно, тяготением к простонародной эмоционально-экспрессивной (и даже бранной) лексике. С другой стороны, будучи представителем «века минувшего», Фамусов может осознанно или не очень осознанно использовать один из любимых приемов русского классицизма – аллегорию. Заметим в связи с этим, что если в комедии и есть басенная традиция, то проявляется она отнюдь не в речи «положительного» Чацкого.

Похожим на Фамусова мировосприятием обладает его свояченица Хлестова. Она может говорить о конкретных животных, не удосуживаясь, правда, дифференциацией этих животных по группам («*звери*») и уж тем более по породам («*собачка*»). Однако, как и для речи Фамусова, для ее речи может быть характерна образность, построенная на сравнении человека с животным. Заметим, что, в отличие от свояка, Хлестова использует не готовые штампы, а конструирует сравнение самостоятельно («*кошачьи ухватки*»). Подобное творческое сравнение для описания внешности кроме Хлестовой использует только Чацкий.

Явно навеянными сентименталистской литературой являются представления о животном мире Софьи. Это, во-первых, таинственные «*звери*» из ее сна, а во-вторых, условно-литературная «*змея*», с которой она сравнивает Чацкого. И в первом, и во втором случае мы имеем дело скорее с устоявшимися штампами, чем с собственным взглядом на окружающий мир. Впрочем, нельзя не отметить, что именно в мировоззрении Софьи наблюдается наибольшее влияние того, что можно назвать просвещением.

У Молчалина животные упоминаются в наиболее уважительном тоне и только в прямом значении. Он говорит только о собаках, но это не пренебрежительные «*моськи*» Чацкого, а «*прелестный шпиц*» и «*собака сторожа*», которой нужно «*угождать*». В отличие от Софьи (а также Загорецкого и частично Фамусова), животные Молчалина не связаны с литературной традицией, и в этом Молчалин схож со своим главным антагонистом – Чацким.

Полная противоположность Молчалина – Загорецкий. В его репликах мы находим единственное упоминание о баснях и их

героях. Заметим, что книжный мир животных Загорецкого не совпадает с миром Софьи: в первом случае речь идет о традициях 18-го века, во втором – о модной «современной» сентиментальной литературе.

Таким образом, в отношении к животному миру проявляются такие значимые для героев качества, как самостоятельность (Чацкий, Хлестова) или следование традиции (Софья, Загорецкий, отчасти Фамусов), ориентация на «век нынешний» (Софья) или «век минувший» (Загорецкий и, возможно, Фамусов), склонность к эмоционально-экспрессивной образности (Софья, частично Хлестова и Фамусов) или ориентация на конкретную окружающую среду (Молчалин, Чацкий, Лиза, частично – Хлестова и Фамусов). Так называемое «фамусовское общество» неоднородно, Чацкий, как мы убедились, тоже отнюдь не однозначен.

Литература

1. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. М.: Флинта, 2009.

2. Гончаров И.А. Обыкновенная история. Л.:Лениздат, 1979.

3. Горбанев Н.А. О разновидностях ума в комедии А.С.Грибоедова // Вестник Дагестанского государственного университета. 2006. №6. С.4-9.

4. Калашников С.Б. «…Во вторник зван я на форели»: о времени действия комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума» // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8. Литературоведение. Журналистика. 2008. №7. С.131-138.

5. Колесникова С.А. Проблема художественного пространства в «Горе от ума» А.С.Грибоедова // Культурная жизнь юга России. 2011. №41. С.65-67.

6. Кунарев А.А. Почему Максим Петрович «Езжал-то вечно цугом…» (из комментариев к «Горю от ума» А.С.Грибоедова) // Вестник Центра международного образования Московского

государственного университета. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. 2011. №3. С.98-102.

7. Маймин Е. А. Русский вольный ямб и стих «Горя от ума» // А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л.:Наука, 1977. С.73-84.

8. Маркович В.М. Комедия в стихах А.С.Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Л.: изд-во ЛГУ, 1988. С. 59-91.

9. Утков Г.Н. Образ читателя комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума» (сон Софьи) // Язык. Текст. Дискурс. 2005. №3. С.117-124.

РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ А.С. ГРИБОЕДОВА В ТВОРЧЕСТВЕ НАРОДНОГО ПИСАТЕЛЯ МОРДОВИИ М.Т. ПЕТРОВА

Т.В.Гераськин
Кандидат филологических наук, доцент
Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н.П. Огарева

А.С. Грибоедов — оригинальный писатель русской литературы, занимающий в ней особое место. Он был и остается крупнейшим мастером социального обличения. Его творчество оказало большое влияние на последующую русскую, а затем и советскую литературу. «Горе от ума» стоит у истоков зарождения национальной русской литературы, открывая новую эпоху в ее истории — эпоху реализма. Автор отдает дань традициям классицизма (единство действия, места и времени, «значащие» имена, любовная интрига), но пьеса полностью отражает тогдашнюю действительность, характеры ее персонажей многогранны (достаточно вспомнить Фамусова, заигрывающего с Лизой, лебезящего перед Скалозубом, читающего наставления Софье). Комедия написана живым русским языком, острый, полемический диалог ее увлекает, заставляет почувствовать напряженность действия.

Очерковая повесть М.Т. Петрова «А было так...» очень своеобразна. Это его первая повесть, начало пути к большим историческим романам (Румянцев-Задунайский», «Боярин Российского флота»), принесшим ему всесоюзную известность. Как всякая очерковая проза она основывается на документально точных фактах, идет от реальной жизни. Своеобразие же ее проявляется в особой позиции автора-повествователя, который не скрывает своего зримого присутствия в этом произведении, а тем более своего отношения к описываемым событиям и людям. Именно у Грибоедова М.Т. Петров стремился учиться – как изобразить в десятке-другом персонажей весь срез реальной жизни. Отчасти писателю удался его замысел.

В повести легко прослеживается прямолинейное разделение героев на два прямо противоположных лагеря: «хороших» или «плохих». Практически при первом появлении персонажа на страницах повести писатель дает ему авторскую характеристику, позволяющую безошибочно отнести героя к тому или иному разряду. При этом персонажи, которым предназначено быть «отрицательными», соответствуют данной оценке даже своим внешним обликом: «...Сеськин в своих слащавых усиках как-то сразу ему не понравился» [2, 26]. В первой повести отчетливо видно стремление писателя к постановке острых социальных проблем, прямолинейная публицистичность, но при этом однoплановость в образной системе персонажей.

Грибоедовская комедия основана на конфликтах: любовном и общественном. Одно с другим оказывается тесно связанным, личная проблематика вытекает из общественной. Главный герой пьесы, Александр Андреевич Чацкий, после трехлетнего отсутствия вернулся в Москву и сразу же, не заезжая домой, явился в дом Фамусова. Одной из многих причин, побудивших Чацкого покинуть столицу, была одна, которая больше всего тревожила и терзала его сердце — любовь к Софье.

Михаил Петров также стремится выстроить сочетание любовной линии и общественных интересов, но удается это только отчасти. Несколько натянутой выглядит сюжетная линия случайной встречи главного героя – агронома Сергея Шестакова со своей бывшей женой Ниной: распределение из института молодой специалист получает именно в Мордовию, а в Министерстве его опять-таки случайно направляют именно в тот колхоз, где председателем работает Иван Велин, человек, во время войны «уведший» у Шестакова его жену.

Тем не менее, эта «семейная» сюжетная линия, несмотря на некоторое неправдоподобие встречи героев, наиболее удалась писателю. М.Т. Петров смог показать, как два человека (когда-то любивших друг друга) пытаются преодолеть взаимное непонимание, стремятся найти выход из сложной жизненной ситуации. Писатель при изображении непростых отношений Нины и Сергея намеренно не стал делать выводов и выставлять однозначной оценки. В повести М.Т. Петрова отсутствует назида-

тельный тон, писатель дает возможность читателю самому решить сложную проблему «любовного треугольника», выставить свою оценку поступкам героев и задуматься над теми морально-этическими проблемами, которые пытаются разрешить герои повести.

Рассматривая образную систему персонажей повести, остановимся на наиболее важных: Сергее Шестакове, Иване Велине, завхозе Сидоре Киреевиче, счетоводе Сеськине, комсорге и зоотехнике Тане. Все сюжетные линии стягиваются к приезжему агроному Шестакову, новому для колхоза «Дружба» человеку. Приезд Шестакова многое меняет в колхозе: молодой специалист стремится внедрить новые методы в сельскохозяйственных работах. Эпизод за эпизодом раскрываются глубокие знания и деловые качества Шестакова, его умение работать с людьми. Он умело проводит снегозадержание, смело ведет себя при тушении пожара. Однако он допустил грубую ошибку, чуть было не испортившую его взаимоотношения с односельчанами: проговорился Сеськину о своих прошлых семейных узах с Ниной.

Сеськин, демагог и бездельник, попавший под проводимое Велиным сокращение управленческого аппарата, пытается втянуть Шестакова в кампанию по смещению председателя колхоза. Сам Сеськин распространяет о Велине порочащие его честь слухи, жалуется на него в райком, пишет в газеты. На свое счастье, Шестакову вовремя удается разобраться в этом человеке.

Колоритным получился у писателя образ завхоза Сидора Киреевича. Это персонаж, выписанный М.Т. Петровым достаточно глубоко, наиболее жизненен. Сидор Киреевич в прошлом сам был председателем колхоза «Дружба», потом из-за преклонного возраста попросил перевода на менее хлопотливую должность и стал совмещать обязанности завхоза и парторга. Многие сельчане высоко ценят Сидора Киреевича, он также пользуется авторитетом в районе, к его мнению прислушивается первый секретарь райкома Зимин. Вековые, истинно народные морально-этические устои, воспринимаемые пожилым человеком как естественная и единственно возможная норма поведения, помогают ему верно ориентироваться в жизни, сохранять

достоинство в самых сложных ситуациях. Во время разговора в райкоме, на котором решается судьба Велина, Сидор Киреевич говорит: «Я не Велина, а человека защищаю! Справедливость!» [2, 148].

Сделав председателя Велина одним из главных героев повести, человека, ответственного за все стороны жизни коллектива, писатель получил возможность раскрыть многие важные социальные конфликты, затронуть самые больные точки деревенской действительности. Хотя колхозники и избрали Велина председателем, они видят, что у него, человека городского, многое не получается, в хозяйстве не все ладится. Новаторские начинания Велина не находят поддержки у секретарей райкома Бреева и Зацепина.

Бездуховности, потребительской философии Сеськина, Осина и им подобных писатель противопоставляет цельность и красоту подлинно народного характера. Следуя традициям фольклора, в котором все прекрасное и высокое воплощается прежде всего в женских образах, М.Т. Петров в своей повести носителем истинных нравственных ценностей делает именно женщину – зоотехника Таню. Статная, красивая, трудолюбивая девушка ценит старинные традиции мордвы, что выражается не только в том, что по праздникам она носит мордовский костюм и поет национальные песни. Естественная потребность для Тани - жить для людей. В работе на благо своего народа она видит смысл своей жизни.

Повесть М.Т. Петрова поликонфликтна в том смысле, что конфликты, разрешаемые через поступки, обогащаются конфликтами, разрешаемыми в психологии героя, в его внутреннем мире. Необходимо отметить, что в повести М.Т. Петров использовал характерный для его раннего творчества художественный прием: в центр повествования он ставит героя, приехавшего в Мордовию из другого города (московского машиниста Ухтомского, прибывшего из Орловщины агронома Шестакова, пензенских школьников). Тем самым писатель получает возможность давать оценку событиям суждениями человека непредвзятого, что усиливает достоверность повествования.

Заканчивается повесть Петрова (в отличие от Грибоедова) на вполне позитивной ноте – секретарь парткома Зимин разбирается во всех интригах Сеськина, Велин с Ниной уезжают в район, где Велину предложена руководящая должность, а Таню должны вот-вот избрать председателем колхоза.

Отдав, как и А.С. Грибоедов, дань традициям классицизма (единство места, времени и действия, «значащие» имена и фамилии, любовная интрига) М.Т. Петров не только использует открытые Грибоедовым принципы реализма, но и дополняет и развивает их. Позитивный финал повести вполне соответствует уже сформулированным во второй половине XX века в советской литературе принципам социалистического реализма. Таким образом, мы можем говорить о развитии традиций А.С. Грибоедова в раннем творчестве Народного писателя Мордовии Михаила Петрова.

Литература

1. *Грибоедов А.С. Горе от ума / А.С. Грибоедов. – М.: Детская литература, 2015. – 208 с.*
2. *Петров М.Т. А было так…/ М.Т. Петров. – Саранск: Мордов.кн.изд-во, 1963. – 165 с.*

К ВОПРОСУ ПЕРЕВОДА “ГОРЯ ОТ УМА” А.С. ГРИБОЕДОВА НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

Лара Гесс
Германия

Личность А.С. Грибоедова и переводы его комедии "Горе от ума" на немецкий язык занимают передовые умы Германии в продолжении более 150 лет. Впервые, в полном объёме, комедия была напечатана на немецком языке в 1831 году в городе Ревaль, ныне Таллин. Известно, что комедия могла бы бытъ издана уже в 1824 году, но русские чиновники не давали на это разрешения. Согласно шведскому Ништадтскому мирному договору 1721 года Эстония, как культурная автономия, находилась под влиянием немецкой культуры. Это было время реорганизации Европы и передела её границ, а также время расцвета Германии. Благодаря этому, издательство гениального произведения осуществлялось в неограниченном количестве.

Почти трагическая комедия, как избранное произведение русской классической драматургической литературы, не могла остаться незамеченной для иностранного читателя. Комедия была переведена на многие языки. Немецкие слависты конца 19-го столетия чувствовали себя почти "обязанными" передать своё толкование комедии читателям своего времени. До сегодняшнего дня комедия была переведена на немецкий язык девять раз. Первый перевод был издан трижды. Семь переводов были изданы публично. Два перевода были изданы как сценарий для театральной постановки. Десятый перевод произведения появился на свет в отрывках.

Сомнения В.Г. Белинского и Н.К. Пиксанова по поводу адекватности перевода комедии были рассеяны. Все переводы передавали яркость характеров, включая в себя устаревшие слова и обороты. Переводы на немецкий язык обогатили немецкую культуру и литературу. Зарубежное восприятие творчества А.С. Грибоедова и всей русской литературы в целом, до и после Первой Мировой войны в Германии, имело значительные отличия.

Многие немецкие учёные работали над творчеством А.С. Грибоедова, а также над его биографией как в 19-ом, так в 20-ом

столетиях. В 1825 году немецкий критик и ученый Л. фон Будберг издал отчёт о деятельности А.С. Грибоедова. Для всех нас и сегодня ценностью его работ является представление исторических фактов и их анализ, проведённый в соответствии со временем, в котором они жили. Анализ восприятия влияния работы А.С. Грибоедова в Германии в соответствии с общеевропейским контекстом требовал новых исследований. В середине 80-х годов в Гёттингене было создано специальное исследовательское направление 309 "Литературный перевод", задачей которого являлась интенсивная переработка и перевод дараматических текстов европейской литературы. З. Баумгартнер в Мюнхене в 1989-ом году в своей монографии даёт новую оценку восприятия комедии "Горе от ума". Влияние второй мировой войны на восприятие русской культуры и классической литературы определяет два периода влияния творчества Грибоедова в Германии - до и после Первой Мировой войны.

До Первой Мировой войны работы немецких учёных и критиков были ориентированы на доклад о Грибоедове Л. фон Будберга, изданный в 1825 году, где Л. фон Будберг детально анализирует характеристику Грибоедова. В 1937 году в работе „Литературные портреты России" Г. Кёнинг также даёт полный анализ характеристики Грибоедова в плане влияния русской литературы в Германии. Тщательное исследование деятельности и литературного творчества Грибоедова, как знатока и переводчика русской литературы, представили в 1842 году Й. Ёрданс и в 1861 году Ф. Боденстедт. Обобщение влияния творческой деятельности Грибоедова в Германии на период до Первой Мировой войны сделал А. Брюкнер в работе „История русской литературы" в 1905-ом году. В период между Первой и Второй Мировой войнами работы исследователя и переводчика комедии „Горе от ума" А. Лютера в своей работе "Мастерство исполнения на русской сцене" в 1922 году также имели большое значение. В литературной критике после Второй Мировой войны также много внимания уделено Грибоедову. Помимо Е. В. Казацка, Ю. Штриедтера свой вклад по исследованию Грибоедова внес В. Кочни. Он является автором объёмной монографии „А.С. Грибоедов. Поэт и министр", написанной в 1985 году, ко-

торая в статье „Горе от ума“ А.С. Грибоедова” (1988) получила своё продолжение, также как и в статье 1992 года „Восприятие и драма. К постановке „Горе от ума“ А.С. Грибоедова “ на московской сцене Театра искусств в 1906 года“. В 1992 году им написана статья „Эстетическое восприятие и драма“, годом позже идана статья „“Плоды просвещения” Льва Толстого и „Горе от ума“ Александра Грибоедова“. В 1997 году вышла статья “А.С. Грибоедов и его литературное приложение”, годом позже “Александр Грибоедов и новый патриотизм”. Статья В. Кочни „Грибоедов и поляки“ 1998 года освщещает отношение Грибоедова к полякам и польской литреатуре.

Анализ всех переводов на немецкий язык выявляет их особенности в соответствии со временем и историческими событиями. Уже в 1833-ем году немецкая пресса писала о А.С. Грибоедове и его комедии. В своей работе Эбер Эберхард Рейсснер раскрывает значимостъ немецко-русских отношений в литературе. Грибоедову уделено несколько страниц.

Летом 1825 года, ещё при жизни А.С. Грибоедова в Санкт-Петербурге, в “Журнале элегантного мира”, Nr. 166, (26.08.1825 г.) появилась первая заметка, показывающая творческий успех писателя и тем самым впервые привлекла внимание за рубежом: “Новая драматургическая литература русских стремительно шагает вперёд. В настоящее время восхищение вызывает новая комедия господина Грибоедова - “Горе от ума”. Эта комедия - огромная сенсация в русской литературе. Она читается в высших кругах общества с огромным удовольствием. До постановки комедии дело пока ещё не дошло. Стихи легки и приятны, характеры выдержаны, в основном комичны, прекрасно представлены обычаи и пороки общественного строя, выявлены и представлены к народному обозрению. Благоразумие русских определяет ему второе место среди самых лучших произведений после “Мамочкиного сынка” ушедшего в мир иной Фонвизина.”

Годом позже, в 1826-ом, в прессе Ляйпцига появились новые заметки Фёдора Будберга о великих русских литераторах, в том числе о А.С. Грибоедове. Небольшая заметка о трагической смерти А.С. Грибоедова вышла в 1830 году. В ней отмечается его творчество, как выражние яркого таланта, мастерски отоб-

ражающего характерные черты общества и действующих лиц. “Листок литературного собрания” N. 5, изданный в 1831 г. вторично оповестил немецкого читателя о гибели А.С. Грибоедова.

Далее, в 1833 году Ф.А. Брокгаус в Ляйпциге в журнале "Конверсация-лексика" коротко излагает сведения из биографии драматурга, а также обстоятельства, побудившие его к созданию великой комедии. В её краткой характеристике он отдалённо упоминает о влиянии Франции на общественность того времени.

Большая часть этой работы раскрывает политическую деятельность А.С. Грибоедова, как посла России. Последствия событий в Тегеране и смерть русского посла привлекли ещё большее внимание немецкой общественности.

Но обратимся к первому переводу “Горе от ума” на немецкий язык Карла фон Кнорринга **„Wehe vor dem Verstande“,** сделанному в 1831 году в курортном местечке Ревале, (Таллине), где нередко “бродила” запрещённая литература. В советской прессе в 1971 году С. Исаков отметил, что перевод комедии ни сокращений, ни изменений не содержит. Вескими аргументами о широкой известности произведения переводчику удалось на время усыпить бдительность чиновника. Таким образом были изданы, минуя цензуру, первые три перевода. В последствии ошибки чиновника-цензора были поставлены ему на вид. Впрочем, везение автора и цензора состояло в том, что существущие особые правила для иностранных переводов были не так строги.

Распространение русской литературы в 80-ые годы 19-го столетия осуществлялось посредством переводов произведений на немецкий язык. Прежде всего, это относится к распространению комедии “Горе от ума”. Перевод какой именно рукописи попал в руги общественности нам не известно. Главное, что перевод изначально был полным и признан удачным. Анализ перевода разговорно-стилистического плана даёт основание полагать, что над переводом трудился не один Кнорринг, а несколько переводчиков, не исключая супругу и сына. Интересная заметка Кноринга имела место в печати: “...едва ли какой-нибудь другой народ имеет столько готовности придавать цену чужому, как немцы...”

Как известно, распространение рукописей комедии, в основном, имело три текстовых источника: “Музейного автографа”, сокращённо М.А., 1823 года, Москва, согласованный с А.С. Грибоедовым; “Жандровская рукопись” сокращённо Ж.Р., 1824 года, Санкт-Петербург, как переработка издания “Музейного автографа”, а также дополнение к нему, в частности сцен флирта Молчалина и Лизы; “Булгаринский список”, сокращённо Б.С., 1828 года, Санкт Петербург. Вероятнее всего первый перевод был сделан с издания "Жандровской рукописи”. В 1831 году Н.А. Полевой, публицист и издатель "Московского телеграфа" весьма одобрительно охарактеризовал перевод Кноринга и его самого как “просвещённого немецкого литератора, знающего русский язык и любящего русскую словесность”. Подобное уважение к А.С. Грибоедову и русской литературе вообще было в немецких кругах того времени редкостью.

Среди особенностей перевода Карла фон Кнорринга можно подчеркнуть полноту перевода, который не подлежал особенно тщательной проверке. Особенности перевода Кнорринг поясняет в предисловии: “Весьма популярный, признанный успех высказан комедией “Горе от ума”. Как только появляется она на сценах Петербурга, так сразу же толпится огромное количество зрителей только лишь затем, чтобы слиться с всеобщим восхищением, и уже эти обстоятельства достаточно представляют необходимость знакомства немецкой публики с этим духовным детищем.“ Кнорринг замечает: “ Эта комедия исполнена в радостной лёгкой остроте, обнажающей сумасбродство прошлого и настоящего, и если это могло бы быть не признанным так, что различные представители разнообразного сумасбродства только лишь слегка были бы обрисованы, то тогда бы глубокая правда каждого представленного характера не могла бы быть признанной, и тогда бы без преувеличений не была бы возможна сатира."

При описании характеров "Московских сливок общества" Кнорринг, строго следуя тексту комедии, прямым попаданием точно достигает цель. Сам он так характеризует свою работу: „Что касается моего перевода , то я, насколько было для меня возможным, следовал слово в слово в соответствии с оригина-

лом и не позволял себе никаких отклонений, кроме того, что стихи в десяти и одинадцати слогах написал ямбом, в то время как русский сочинитель без всякого опасения изменял количество слогов в каждой строке своей работы. Опасения того, что подобное отсутствие общепринятой манеры написания стихов для немецкого уха может стать неприятным, сопровождали меня на протяжении всей работы".

Перевод фон Кнорринга создаёт впечатление, что манера общения высшего московского общества ему не была хорошо известна. В связи с этим в ней обнаруживаются некоторые смысловые отклонения, которые не являлись помехой для владеющих немецким и русским языками, например, образованных балтов, знающим наизусть многие отрывки комедии.

Отрывок из перевода фон Кнорринга был напечатан в журнале "Радуга" спустя год после его публикации. "Московский телеграф" опубликовал в том же году следующую рецензию: „Все намёки, все острые слова поняты переводчиком и выражены им, насколько позволяют различия русского и немецкого языков".

Некоторые германские критики отмечали свободный перевод рифмы не особенно удачным и полагали перевод в прозе более подходящим. В то время им было ещё неизвестно, что перевод в прозе был уже осуществлён берлинским актёром Луизом Шнайдером.

Литературный критик В. Альбрехт в рубрике „Поэтическое восхождение восточной Европы" в журнале „Откровенные" выразил своё мнение следующим образом: „Русский рассвет, как и русская поэзия, до сих пор нам не достаточно известны, и, поэтому надо с благодарностью признать, что господин фон Кнорринг из Реваля пытается познакомить нас с первенцами русской поэзии и поэтическим рассветом севера. … Таковым, как сообщается в третьей части "Русской библиотеки", является перевод пьесы г-на фон Кнорринга "Страдание из-за образования" Сочинителя зовут Грибоедов. Перед этим именем соотечественники снимают шляпу, так же как и перед именами Лессинга, Гёте, Шиллера."

Позднее, в 1962 году немецкие исследователи творчества Грибоедова констатировали факт, что перевод фон Кнорринга

имеет недостатки в своём языковом выражении, что не обеспечило ему шумного успеха. Причиной противоречивого суждения творчества Грибоедова являлось для Альбрехта непонимание времени, в котором он жил, времени переломного момента на политической арене Германии, отсутствие общественно-политических контактов с Россией.

В то же время „Йенский АЛЦ“ публикует слова признательности в “Русской библиотеке” фон Кнорринга: “…с учётом всех обстоятельств, превыше всего бесценно то, что когда молодой литератор, владеющий двумя языками, достоверно и красноречиво знакомит нас с превосходными произведениями обретшей самостоятельность русской музы. “В общем и целом критики перевода обнаруживают немецкие выражения недостататочно грациозными, а также несоответствия в размере стихов. Язык определяют как суховатый и лишённый прелести, впрочем как раз из-за этого ещё более достоверный. Русские критики, опираясь на мнение многочисленных переселенцев из Германии, проживающих в России, мало сомневались в правильности перевода, в то время как немцы, проживающие в Германии несомненно желали бы слышать больше гармонии в своём языке.

Пьеса Грибоедова отмечалась критиками того времени, как бытовой жанр без всякого равного тому сравнения и, соответственно, в плане передачи сведений она являлась бесценной. Подробное представление различных слоёв классового общества России, заменяет целый ряд романов, в том числе и самых актуальных. Комедия поистине является первым национальным произведением, которое даёт начало подражанию особой манеры письма.

Затруднительные обстоятельства, связанные с отказом поддержки и сохранения спроса на кнорринсгскую “Русскую библиотеку для немцев”, описаны в экскурсе Ергарда Гексельшнейдера “Фон Кнорринг, как посредник русской культуры“ в стате “Культурные встречи между Саксонией и Россией 1790-1849”. В статье неприкрытым образом указан отказ продолжать поддержку „Русской библиотеки“. Несмотря на некоторые стилистические недостатки перевода фон Кнорингу удалось передать многочисленной части балтов немецкого проис-

хождения характерный образ мыслей Московского общества и отличительные признаки его классов в сатирической манере.

Таковыми были отзывы о первом полном переводе "Горя от ума", от которого на протяжении более 150-ти лет, помимо уже существующего перевода в прозе Луиса Шнайдера **"Kummer durch Verstand"** сделано, минимум семь последующих переводов. Перевод в прозе проанализировал в своей статье „Немецкий передвод "Горе от ума" Луиса Шнайдера" немецкий критик Е. Рейсснер. Его перевод, включая название комедии, а также насмешки над московским дворянством были им осознанно смягчены. Он переводил с целью последующей инсценировки, в которой бы имели место многочисленные остроумные формулировки и игра слов, а главное, описание московских традиций и манер. Отсутствие некоторрых сцен жизни высших кругов и другие отклонения, имевшие место на 350 строках оригинала, были для него не существенны. Его перевод, изданный в 1831 году мало известными издательствами большого интереса не представлял.

В 1853 году вышел третий перевод "Горя от ума" **"Verstand schafft leiden"** в стихах доктора Бертрама, как пьеса в четырёх действиях. Передача содержания комедии, как жестокое бичевание подверженного порче социального строя в столичном городе, только по началу оспаривалась критиками. „ Я писал свой перевод не только для немцев или тех, которые немецкий, но не русский понимают, но прежде всего для русских. Не поймите меня неправильно. Каждый согласится, что изучение языка было бы легче без постоянного заглядывания в словарь. … В моём переводе я следовал оригиналу строка за строкой, подбирая подходящие обороты речи из немецкого языка," – сообщал о своём переводе сам Бертрам. Немецкие критики оценили работу Бертрама очень высоко: "… она читается легко и свободно, что при сложнах формах (рифме строки, изменяющейся длины) вдвойне заслуживает одобрения."

В 1899 году в Айнбеке был опубликован немецкий перевод "Горя от ума" О.А. Еллиссенса. **"Weh dem Klugen!"**. Еллиссенс так поясняет причину возникновения своего собственного перевода: „...прежде всего я начал работу над переводом ради соб-

ственного удовольствия и проверки, могу ли я ещё сочинять стихи…“.

Большой исследовательский вклад по Грибоедову был внесён Артуром Лютером, который также перевёл в 1926 году комедию “Горе от ума” под названием **„Verstand schafft Leiden“**. Об известности и предпочтении лютерского перевода свидетельствуют пять позднее цитируемых театральных постановок на немецких сценах Майнца (1922), Вены (1946), Ляйпцига (1947) и Гёттингена (1964). Артут Лютер писал, что комедия “может считаться классической не потому, что она на определённые образцы опирается, а потому, что она сама стала образцом”. “Большое социальное и историческое значение” придаёт он комедии и считает её актуальной во все времена. “Действие из Русского переходит в общечеловеческое. Речь идёт не о коррупции чиновников и их крепостном строе, а о вечной борьбе молодых и пожилых, борьбе идеализма и светлого будущего против закоренелого “вчера”.“ Формули-ровки Лютера свидетельствуют о вновь ожившем интересе к Грибоедову и его мастерской работе “Горе от ума” в Германии - и даже не только в свете идейного содержания комедии, а в её эстетической форме. В этом плане в отношении перевода наблюдается возрастание претензий к нему”.

Перевод „Горе от ума“ под названием **“Geist bringt Kummer”** Иоганнеса фон Гюнтера, рождённого в Латвии, лицензирован и опубликован в Берлине в 1948 году. В предисловии к переводу Гюнтер пишет о своём огромном желании сделать новый перевод в новой интерпретации. Его работа, контролируемая советскими цензорами, инсценировалась на сцене Восточного Берлина. Курьёзный случай произошёл с экземпляром перевода Гюнтера, который находится в “Пушкинском доме” в Санкт-Петербурге. На титульной странице по недосмотру, под старым названием “Geist bringt kummer” наклеен клочок бумаги, на которой печатной машинкой написано “Verstand bringt Leiden”. Это подтверждает, что Гюнтер является продолжателем перевода „Горя от ума“.

Перевод Виктора Добберта **„Verstand bringt Leiden“**, как единственный экземпляр непродаваемой рукописи, был издан

для профессора университета Росток В. Косни в Берлине в 1956 году. По последним исследованиям стало известно, что эта работа являлась докторской диссертацией Виктора Добберта, уроженца Санкт-Петербурга и переселившегося вследствие военных действий в Германию. Работа комментариев не имеет.

Перевод Кристы Фогель под названием **“Weh dem, der denkt”** сделанный в 1972 году также был издан как экземпляр непродаваемой рукописью в издательстве западного Берлина. Как единственный экземпляр он был доступен только для профессора Косни в университете Росток. Для своей работы Фогель использовала научно-популярное издание выпуска 1961-го года государственного издательства художественной литературы, а также издание польского перевода 1960-го года “Madremu biada” Юлии Тувим. На вопрос, почему она перевела “Горе от ума”, Фогель отвечает: „… потому, что я эту пьесу очень любила и люблю до сих пор, и потому, что мне предыдущие переводы не только казались неудачными, но и частично наносящими ущерб, так как в них ритмичность и лёгкость языка были переданы недостаточно.“ О своём преводе Фогель высказы-вается следующим образом: „…поскольку я считаю его одним из прекраснейших классических произведений. Возможно многие немецкие драматурги не знакомы или избегают знакомства с русскими (а также и с польскими) классиками. …Я сознательно отказалась от рифмы, потому что она загружает немецкий язык. Мне хотелось посредством свободного ямба Грибоедова достигнуть “пробуждения новой формы языка “. …Абсолютно точно то, что переводы должны быть со временем переработаны. Мой перевод мне бы очень хотелось переработать.”

Последний перевод на немецкий язык Рудольфа Бехтольда под названием **“Bitternis durch Geist”** вышел в свет в 1988 году в Мюнхене. В предисловии к переводу обрисованы все трудности перевода, с которыми ему приходилось сталкиваться. Прежде всего он отмечает сложность перевода названия комедии. О своём переводе он пишет так: „От меня лично хочу сказать, что предыдущие переводы, теоретические отзывы, а также методики переводов меня ничуть не беспокоили. Поэтому в смысле Ваших пожеланий я дал Вам только сухой материал.

…Наибольший интерес перевода составляет его непринуждённость.“ Ещё в 1960 году Бехтольд приобрёл богатый опыт, переводя басни Крылова, в которых ему приходилось следить не только за точной передачей значений слов, но и учитывать постоянно меняющееся количество слогов ямба. Немецкие высказывания и эффекты, ими производимые, в его работе находятся примерно на одном уровне с русским.

Ещё в пятидесятые годы Бехтольдом была сделана большая часть перевода по школьному изданию, которое случайно было им куплено в одной антикварной лавке и затем кому-то подарено. Позже он использовал другое издание для школьников. В связи с этим перевод некоторых страниц совершён по-разному. Хотя его работа не была создана, как постановочный материал, известный режиссёр театра Базеля заинтересовался переводом Бехтольда. К сожалению, до постановки пьеса, по неизвестным причинам, так и не дошло.

Профессор Фрайбургского университета Елизабет Шаре отметила в 1990 году перевод Бехтольда, как производящий сильное впечатление по максимально возможной передаче смысла и точности выражений, сочетающихся с почти педантичной точностью новых общепринятых особенностей удобочитаемости. Об постановках комедии достаточно полно сообщает нам профессор Ганс-Гарро Краузе. В 1946-ом году в Вене, а затем в Ляйпциге и Берлине проходили с переменным успехом театральные постановки “Горя от ума” на немецком языке. В некоторых из них вместо углублённой духовности и философского представления преобладало комедиантство.

В 1947 году театральные критики отмечали духовность и идеологический оттенок комедии, поставленной в Ляйпциге режиссёром Альбертом Фишером по переводу Артура Лютнера.

Премьера берлинской постановки режиссёра Франка Кутчера по переводу Иоганнесса Гюнтера 1951-го года имела большой успех среди немецкой публики и критиков.

Из архива Гёттингена впервые комедия Грибоедова была поставлена в 1965 году. За весь театральный сезон она была исполнена 12 раз. Оценки критиков зачастую сильно расходились, но в общем комедия была признана положительной и имеющей

большую ценность. Однозначным было то, что постановка имеет социально-политический характер и представляет интерес далеко не для каждого зрителя, но каждый, кто её посмотрел, не потерял время напрасно.

Постановка 1972-го года “чеховского” режиссёра Яна Кацера по переводу Кристы Фогель также вызвала у критиков того времени целый ряд противоречивых мнений. В общем и целом постановка, сыгранная с глубоким чувством и выразительностью, оставляла желать лучшего. “Кацер и его постоянный сотрудник Еда Павличек, пользуясь случаем, вместо комедии инсценировали трагедию", приводили свои доводы цензоры. “Кацер … упустил из внимания стиль высшего общества” и в комедии “наблюдается отсутствие всемерного психологического дифференцирования”. Однако положитель-ные отзывы связывали успех пьесы с актёрским мастерством: “… огромная вупертальская труппа играет глубоко талантливо и выразительно". "Сатира Грибоедова содержит в себе намного больше, чем даёт нам понять вупертальский вечер”.

Оптимистически звучал отзыв одного критика, который заключался в предположении пробуждения интереса к постановке пьесы в других театрах: “Поскольку в федеративной Германии охотно переигрывают заново, … надо полагать, что постановку “Горе от ума” непременно можно будет увидеть и на других театральых сценах. В этом случае каждая последующая постановка будет только желанной.”

Таким образом, театральная критика, начиная с 20-ых годов прошлого столетия по сегодняшний день, подтверждает рост интереса к переводу и театрализации великой комедии великого Грибоедова.

Литература

1. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений, в 13 Т. М. 1995, ТИХ 370: „ „Горе от ума“ Грибоедова могло бы быть переведено без особенной утраты в своём достоинстве; но где найти переводчика, которому был бы под силу такой труд?“

2. Baumgarten E. Deutschland und die russische Literatur. 1800-1848. Berlin,1970, 84-88.

3. L. v. Budberg. Zeitschrift für die elegante Welt. Nr. 166, 26.08.1825, Leipzig

4. L. v. Budberg. Korrespondenzbericht aus St. Petersburg „Morgenblatt für die gebildete Stände" Nr. 115,15.05.1826

5. L. v. Budberg. Literarische Nachrichten aus St. Petersburg, Literaturblatt, Beilage zum „Morgenblatt für die gebildete Stände" Nr. 55 07.07.1826 und Nr. 55 11.07.1826

6. König H. Literarische Bilder aus Russland. Stuttgart,1837, 103-112

7. Jordan J. Alexandr Sergejewitsch Gribojedow „Blätter für literarische Unterhaltung. Nr. 248 – 251, 05.09. – 08.09.1842, 997-1011

8. Brückner A. „Geschichte der russischen Literatur", „Die Literaturen des Ostens", Leipzig, 1905

9. A. S. Gribojedow „Verstand schafft Leiden". Deutsch von Arthur Luther. „Meisterwerke der russischen Bühne". Leipzig. Bibliographisches Institut, 1922,33-124

10.Wedel, Erwin „Onegin-Pechorin-Chackij" (Versuch einer vergleichenden Betrachtung) Die Welt der Slaven, Jahrgang Vl, München, 1961, 335-367

11.Kasack, Wolfgang. Die dramatische Struktur von Griboedovs „Gore ot uma" Slavistische Studien zum Vll internationalen Slavistenkongress in Warschau 1973, hrsg. von J. Holthusen,München, 1973, 236-248

12.Striedter, Jurij. Griboedovs Sophie als historischer Typus, Tom XVlll, Bruxelles 1968, 357- 369

13. Kosny, Witold A.S. Griboedov „Poet und Minister". Die zeitgenössische Rezeption seiner Komödie „Gore ot uma" 1824-1832, Wiesbaden, 1985

14.Reissner, E. Rezension zu Witold Kosny. Zeitschrift Osteuropa, Wiesbaden, 1985

15. Kosny, Witold A.S. Griboedov „Poet und Minister". Der Text und seiner Bedeutung in die ursprünglichen Kommunikationssituation, Russian Literatur XXlll, 1988,225-264

16. Kosny, Witold Rezeption und Drama. Zur Aufführung von A.S. Griboedov „Gore ot uma" am Moskau Künstlertheater 1906. Tübingen 1992, 105-122

17.Kosny, Witold Rezeptionsästhetik und Drama (Am Beispiel der „Gore ot uma“-Inszenierung am Moskau Künstlertheater 1906, Zeitschrift für slavische Philologie 52 (1992), 1, 1-22

18. Kosny, Witold, Lev Tolstojs „Plody prosvescenija“ und Aleksandr Griboedovs „Gore ot uma“, Zeitschrift für Slavistik 38, 1993, 3, 437-451

19.Kosny, Witold A.S. Griboedov „Gore ot uma“ und seine literarische Supplemente. Supplementband München, 1997, 151-169

20. Kosny, Witold “Aleksandr Griboedov und der neue Patriotismus. Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19. Jahrhundert. Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders ll. Band lll, München, 1998

21. Kosny, Witold, „Griboedov und Polen“, Polen unter Nachbarn. Hrsg. Hans Rother und Peter Thiergen. Köln, Weimar, Wien, 1998, 207-229.

А.С. ГРИБОЕДОВ И ТЕМА ИТАЛЬЯНСКОГО СКИТАЛЬЦА

С. Гардзонио
Доктор филологических наук,профессор
Пизанский унверситет
Италия

В творчестве А. С. Грибоедова мало отсылок к Италии и итальянской культуре. Почти особняком стоят короткие стихотворения *Эпитафии доктору Кастальди*.

Приведу их текст:

I

Из стран Италии-отчизны
Рок недоведомый сюда его привел.
Скиталец, здесь искал он лучшей жизни...
Далёко от своих смерть близкую обрел!

II

Брыкнула лошадь вдруг, скользнула и упала —
И доктора Кастальдия не стало!..

Апрель или май 1820

Эпитафии были включены в письмо А.С. Грибоедова к Н.А. Каховскому от 3 мая 1820 г. Они были изданы впервые в сборнике «Общества любителей российской словесности» в 1891 г. На основе издания 1911 года второй стих был традиционно передан неверно: «Рок неведомый…»[1] вместо церковно-славянского эпитета *недоведомый*, который означает «непостижимый».

Доктор Кастальди был итальянцем, служащим русской дипломатической миссии в Персии. Он был врачом. Погиб, упав с коня. О нем так читается в архивном деле: «…итальянский врач Ка-

[1] *Полное собрание сочинений А. С. Грибоедова, под ред. Н.К. Пиксанова и И.А. Шляпкина, т. 3, Санкт Петербург, 1917, стр. 139. Правильное чтение восстановлено в изд. А. С. Грибоедов, Сочинения в стихах, Ленинград, 1987, стр. 491. В изд. 1917 о письмах А.С. Грибоедова к Н.А. Каховскому читаем: «Впервые письма к Каховскому напечатаны А. И. Станкевичем в "Сборнике Общества Любителей Российской Словесности на 1891 год" (Москва, 1891, стр. 535 — 540) с некоторыми, незначительными, неисправностями» (стр. 313).*

стальди прибыл в 1818 г. из Трапезонда в Тифлис для врачевания больных, а в 1819 г. бежал из Тифлиса в Персию».[1]

В упомянутом письме Н. А. Каховскому из Тавриза мы читаем:

«На днях мы хоронили Кастальди, от которого М-те La Mariniere овдовела. Вот вам чин погребения: покойник был неаполитанец, католик. Отпевали его на халдейском языке. Духовный клир: несторияне, ариане, макариане, махинейцы, преадамиты, а плачевники, хоронилыцики, зрители, полуравнодушные, полурастроганные, мы были и наши товарищи европейцы, французы, англичане, итальянцы, и какое же разнообразие вер и безверия! Православные греки, реформаторы, пресбитериане, сунни и шиа! А всего-навсего лиц с двадцать! всякого зверя два, два.[2] Очень пестро, а право, не лгу. Мазарович сочинил эпитафию по-латыни, я русскую:

Из стран Италии — отчизны
Рок *недоведомый* сюда его привел.
Скиталец, здесь искал он лучшей жизни...
Далеко от своих смерть близкую обрел!

Длинно и дурно, но чтоб не вычеркивать, заменю ее другою, в ней же заключается историческая истина:

Брыкнула лошадь вдруг, скользнула и упала —
И доктора Кастальдия не стало!».[3]

Мы знаем также, что Кастальди служил в Персии при поверенном в делах С.И. Мазаровиче (он же упомянут в письме, см. выше), который был по происхождению венецианцем (родился в Перасте [Perasto] в Черногории) и окружал себя итальянцами. Мазарович был по образованию медиком, с 1807 г. состоял на русской службе[4] и в 1818–1826 гг. он был пове-

---

[1] Полное собрание сочинений А. С. Грибоедова, под ред. Н.К. Пиксанова и И.А. Шляпкина, т. 3, стр. 314.

[2] Намек на «чистых» и «нечистых» животных в Ноевом ковчеге.

[3] Полное собрание сочинений А. С. Грибоедова, под ред. Н.К. Пиксанова и И.А. Шляпкина, т. 3, стр. 139

[4] О нем см. статью в изд. Сергей Фомичев. Грибоедов. Энциклопедия. СПб., "Нестор-История", 2007:

«Мазарович Симон (Семен) Иванович (ум. 1852), венецианец, на русской службе с 1807 г. в качестве врача, потом на дипломатической работе, в 1817 г. сопровождал миссию Ермолова в Персию в качестве врача, а в 1818 г. назначен поверенным в делах Персии, хотя русское

ренный в делах в Персии.

Но вернемся теперь к доктору Кастальди.[1] Бывший врач Великой армии Наполеона, он женился на француженке Мари де ля Мариньер. Она оказалась в Тифлисе в 1818 г. вместе с первым мужем, доктором де ля Мариньером, бывшим санитарным врачом армии Мюрата.[2] После кончины мужа в 1819 г. Мари де ля Мариньер отправилась в Персию в сопровождении доктора Кастальди. Сам Кастальди умер в конце апреля или в начале мая 1820 г.

подданство принял только в 1836 г. Знакомство с ним Г. относится ко времени создания русским правительством постоянной миссии в Иране (1818). В начале русско-иранской войны (1826) миссия возвратилась в Россию и Мазарович был прикомандирован к командующему Отдельным Кавказским корпусом, а затем к Азиатскому департаменту Министерства иностранных дел. В начале знакомства М. произвел на Г. хорошее впечатление: «Любезное создание, умен и весел» (3, 16). В переписке (по-французски, т. к. русского М. твердо не знал) со своим начальником Г. часто не выдерживал строго официального стиля, даже когда сообщал в сентябре 1819 г. о неимоверных трудностях вывода в Россию из Персии беглых солдат <…> Со временем Г. в нем разочаровался и находил, что, будучи на русской дипломатической службе, Мазарович «роняет честь своего звания» (Восп. С. 47). Ср., например, следующую заметку из письма М-ча к Г. в 1819 г. из Табриза: «Мы все собрались вместе на праздник Мохаррем, и я очень жалею, что вы его пропустили. Этот праздник более театрален, чем все другие в Персии и поистине достоин вашего внимания. Особенно стоит познакомиться с ролью, которую здесь играет христианский посол. Этот господин, который упрекает калифа за его тиранию, грозит довести об этом до сведения своего двора и в конце концов по мановению неизвестно чьей руки и после нескольких слов, ясно произнесенных отрубленной головой, находит необходимым обратиться в мусульманство. Таким образом, дорогой Г., в самом Тавризе не стесняются открыто насмехаться над нашей религией и над международным правом! Я вернулся домой, дрожа от негодования» (3, 409-410). Сохранились два поздних (май 1827) письма Г. к бывшему своему начальнику, Мазаровичу, чья деятельность отныне направляется и контролируется именно Г.: «Дорогой Мазарович, какую дополнительную статью вы составили по-персидски в пользу наших купцов? Если у вас есть черновик, прошу вас одолжить его мне, и поверьте, если статья эта, как я не сомневаюсь, поддерживает интересы нашей коммерции, то главнокомандующий сумеет ее оценить и в свое время представить на одобрение императорского министерства, указав на то, что вы ее автор»; «Дорогой Мазарович. Ваши заметки о Персии изобилуют оригинальными наблюдениями. Жаль, что это только, так сказать, эскиз, Во всяком случае, то, о чем вы там упоминаете, вызывает во мне большое желание услышать от вас более пространное изложение на эту тему…» (3, 125). С.Фомичев, Грибоедов. Энциклопедия, Санкт-Петербург, 2007, стр. 227-228.

[1] Его не надо путать с Джироламо Кастальди, который был врачом в Стамбуле с конца 1850-х годов и потом в Тегеране в 1870-е годы (ср. Yesim Isil Ulman, Portraits of Italians in health affairs in 19th century Istanbul: Dr. Castaldi, Pharmacist A. Calleja, Midwife Messani, In Medici, Missionari, Musicisti e Militari Italiani attivi in Persia, Impero Ottomano ed Egitto, "Quaderni di Oriente Moderno", 6, 2008, pp. 144-147).

[2] К. Серебренитский, Мари де ля Мариньер: француженка, живущая в Тебризе, "Караван», 28, ноябрь, 2013, стр. 76.

Что касается самого стихотворения, стоит привести мнение В. Ходасевича, который так писал о стихотворных произведениях автора "*Горя от ума"*:

«До "*Горя от ума"* писания Грибоедова шли по двум линиям, сильно разнящимся друг от друга. С одной стороны, это были лирические стихи, попытки творчества поэтического, в точном смысле этого слова. И вот тут нельзя не сказать прямо, что эти попытки из рук вон слабы. Но, видимо, и они давались Грибоедову не легко. До нас дошло лишь несколько стихотворений, банальных по содержанию и беспомощных по форме. Приведу для примера *Эпитафию доктору Кастальди* <…> Это вовсе не худшее из тогдашних стихотворений Грибоедова. Но недостатки его очевидны, а достоинств у него нет. Меж тем это писал не мальчик: автору было уже двадцать шесть лет. И вот что замечательно: в это самое время он уже обдумывал *Горе от ума*».[1]

Несмотря на такое суждение короткие эпитафии Грибоедова представляют собой интересное поэтическое явление в традиции русских образов Италии. В частности, это касается первого текста. Здесь отмечается намек на раздробленность Италии до ее соединения эпохи Рисорджименто : «Из стран Италии-отчизны». Такая обстановка стоит на основе традиционного образа итальянца-скитальца, которая довольно распространена во всей русской литературе XIX века.

Одновременно, Грибоедов подчеркивает *топос* смерти далеко от родины: «Далёко от своих смерть близкую обрел!».

В этой перспективе эпитафия, сочиненная А.С. Грибоедовым, стоит на истоке целой традиции литературного образа итальянца-скитальца, умирающего далеко от родины. Правда, текст был издан лишь в конце XIX века (см. сноску выше), но безусловно он носит некоторый типологический характер. К этой традиции можно отнести, например, образ певицы Анджолины Бозио в поэме Н.А. Некрасова *О погоде* (1858-1865):

Вспомним - Бозио. Чванный Петрополь
Не жалел ничего для нее.

[1] *В. Ходасевич Грибоедов в кн. В. Ходасевич Колеблемый треножник. Избранное , Москва, 1991*

Но напрасно ты кутала в соболь
Соловьиное горло свое,
Дочь Италии! С русским морозом
Трудно ладить полуденным розам.

Перед силой его роковой
Ты поникла челом идеальным,
И лежишь ты в отчизне чужой
На кладбище пустом и печальном.
Позабыл тебя чуждый народ
В тот же день, как земле тебя сдали,
И давно там другая поет,
Где цветами тебя осыпали.
Там светло, там гудет контрабас,
Там по-прежнему громки литавры.
Да! на севере грустном у нас
Трудны деньги и дороги лавры!

От последнего образа безусловно зависит знаменитый образ у О.Э. Мандельштама в стихотворении *Чуть мерцает призрачная сцена…* :

И живая ласточка упала
На горячие снега.

Имя Бозио упоминается у Мандельштама в *Четвертой прозе*: «Нет, уж позвольте мне судиться! Уж разрешите занести в протокол! <…> Сама певица Бозио будет петь в моем процессе»[1] (3: 174 – 175) и, наконец, в *Египетской марки*.

«За несколько минут до начала агонии по Невскому прогремел пожарный обоз. Все отпрянули к квадратным запотевшим окнам, и Анджиолину Бозио — уроженку Пьемонта, дочь бедного странствующего комедианта — basso comico, — предоставили на мгновенье самой себе.

Воинственные фиоритуры петушиных пожарных рожков, как неслыханное брио безоговорочного побеждающего несчастья, ворвались в плохо проветренную спальню демидовского

[1] *О.Э.Мандельштам, Собрание сочинений в четырех томах, Москва, 1994, т. 3, стр. 174-175.*

дома. Битюги с бочками, линейками и лестницами отгрохотали, и полымя факелов лизнуло зеркала. Но в потускневшем сознаньи умирающей певицы этот ворох горячечного казенного шума, эта бешеная скачка в бараньих тулупах и касках, эта охапка арестованных и увозимых под конвоем звуков обернулась призывом оркестровой увертюры. В ее маленьких некрасивых ушах явственно прозвучали последние такты увертюры к «Duo Foscari», ее дебютной лондонской оперы...

на приподнялась и пропела то, что нужно, но не тем сладостным металлическим, гибким голосом, который сделал ей славу и который хвалили газеты, а грудным необработанным тембром пятнадцатилетней девочки-подростка, с неправильной неэкономной подачей звука, за которую ее так бранил профессор Каттанео...

Прощай, Травиата, Розина, Церлина».[1]

К такой же традиции можно отнести и текст совсем другой интонации, как *Итальянец* М. Светлова:

Молодой уроженец Неаполя!
Что оставил в России ты на поле?
Почему ты не мог быть счастливым
Над родным знаменитым заливом?

Итак эпитафия Грибоедова как бы открывает целую традицию поэтических текстов, посвященных теме умирающего далеко от родины итальянца. Интересно отметить, как она противостоит другой тематической традиции, которая связана с поэзией П.А. Вяземского и, в частности, со стихотворением *К итальянцу, возвращающемуся в отечество* (1816), адресованное певцу-любителю Ратти, итальянскому подданному, попавшему в 1812 г. в плен и в 1815-1816 гг., проживавшему в России. Особняком стоит знаменитое стихотворение Е.А. Баратынского *Дядьке итальянцу* (1844), посвященное воспитателю поэта Джачинто Боргезе.

[1] *О.Э.Мандельштам, Собрание сочинений в четырех томах, цит., т. 2, стр. 490.*

ЯЗЫК А. ГРИБОЕДОВА КАК ОТРАЖЕНИЕ КАРТИНЫ МИРА НОСИТЕЛЯ ЯЗЫКА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В. М. Грязнова
Доктор филологических наук, профессор
Северо-Кавказский федеральный университет, Ставрополь

Русская литература первой половиныXIX века – явление уникальное в ряду других национальных литератур. Она стремительно ворвалась в мировую литературу и стала законодательницей литературной моды.

Именно в первой половине X1X века завершается формирование русского **литературного языка** – процесс, который в странах Европы завершился на несколько веков ранее. Русская литература этого времени представляет собой ядро и эталон русского литературного языка. Влияние русской литературы первой половины X1X века на русский литературный язык характерно и для более поздних эпох – конца X1X века, XX века и нашего времени.

В то же время литература этого времени репрезентирует языковую картину мира русского народа этого времени, фрагмент которой и является объектом анализа в данной работе, а именно: в статье изучается состав и содержательная специфика приоритетных словообразовательных категорий, именующих человека. Наименования лица в составе лексики русского языка всегда представляли собой мощный пласт слов, насчитывающий несколько тысяч наименований. В то же время это довольно разнообразный и исключительно богатый лексикологический материал, который позволяет (косвенно) судить о том, какова была когнитивная картина мира русского народа на протяжении данного периода.

Наше исследование находится в рамках лексико-грамматического направления в изучении языковой картины мира. Полагаем, что один лексический уровень языка, который охватывает наиболее подвижные слои этноментальных представлений, не может быть вполне объективным и достаточным

основанием для корректной оценки этнического мировидения и этнической шкалы ценностей.

Конкретно-историческая языковая картина мира прежде всего воплощается и транслируется в очерченных грамматической структурой языка границах. «Именно структура языка задает границы национальной картины мира, в рамках которых словарный состав её достраивает, ориентируясь на разворачивающуюся историческую действительность» [2: 24].

Так как в любом конкретном языке наиболее самобытной и устойчивой, является грамматика (в нашем случае такая её часть, как словообразование), то именно грамматика должна быть в фокусе исследовательских интересов, ориентированных на вычленение и систематизацию этнического мировидения того или иного народа. В моделях, формах и средствах грамматики оформляется принятый на национальном уровне фонд формул (в нашем случае формул словообразовательных категорий), объективно фиксирующий этнический опыт и выполняющий аксиоматическую функцию.

Под категоризацией в философии, логике, лингвистике понимают процесс отнесения объектов к соответствующим классам. Результатом категоризации являются категории. В классической теории категории являются набором значений и определяются для некоторого множества объектов так, что каждому объекту соответствует одно и только одно значение. Объекты относятся к одной категории, если имеют некоторые общие признаки, которые составляют необходимое и достаточное условие для определения категории.

В Словаре лингвистических терминов О.С. Ахмановой дается такое определение лингвистической категории – «общие свойства различных классов и разрядов языковых единиц, конституирующие эти классы и получающие разнообразное языковое выражение: морфологическое, синтагматическое, просодическое и т.п. – при различном содержании (грамматическом, лексическом, стилистическом и т.п.)».

По мнению Лакоффа, «языковые категории являются частью нашей когнитивной системы, и невозможно изучить нашу

когнитивную систему в целом, если не включить в нее языковые категории» [1: 153].

В русском литературном языке первой половины XIX в. выделяются следующие словообразовательные подкатегории (в дальнейшем СПК), являющиеся разновидностями общей словообразовательной категории наименований лиц:

1. словообразовательная подкатегория суффиксальных личных имен с нулевым дифференциальным компонентом, называющая лицо как "чистого деятеля", или СПК "чистого деятеля": *пересылатель* – пересылающий что-л., *выбиратель* – выбираю-что-л., *излагатель* – излагающий что-л., *задаватель* – задающий что-л., *понтировщик* – понтирующий, *плескальщик* – плещущий руками или водою, *говельщик* – говеющий и т.д. (по данным Словаря церковнославянского и русского языка, составленного Вторым отделением Академии наук. Т. 1-4. СПб., 1847).

2. словообразовательная подкатегория суффиксальных личных имен с дифференциальным компонентом "лицо по роду занятий, ремеслу, профессии", или СПК наименований лица по роду занятий, ремеслу, профессии: *скатертник* – 1) ремесленник, делающий скатерти, *фехтовальщик* – кто обучает фехтовальному искусству, *жестяник* – делающий жестяные вещи (по данным Общего церковно-славяно-россйского словаря П.Соколова. Т.1-2. СПб. 1834).

3. словообразовательная подкатегория суффиксальных личных имен с дифференциальным личным компонентом "характеристика лица по его внешним или внутренним свойствам", или атрибутивная СПК: *ягодник* – охотник до ягод, *прихотник* – имеющий много прихотей, *причудник* – человек со странными прихотями, *самочинник* – поступающий самочинно, невоздержник – (по данным Толкового словаря великорусского языка В.И.Даля. Т.1-4. М.: издательская группа «Прогресс» «Универс», 1994), *сумбурщик* – вздорный, сварливый человек, *разговорщик* – говорун, *ссорщик* – склонный ссорить других, *подбиральщик* – охотник подбирать, *факельщик* – несущий зажженный факел (по данным Словаря церковнославянского и русского языка, составленного Вторым отделением Академии наук. Т. 1-4. СПб., 1847).

4. словообразовательная подкатегория суффиксальных личных имен с дифференциальным компонентом "характеристика

лица по его социальной, имущественной принадлежности, общественно-политическим взглядам", или социальная СПК: *динамист* – последователь динамической системы, *мануфактурист* – содержатель мануфактуры, *магазинщик* – содержатель магазина, *мостовщик* – I) содержатель моста или мостов, *харчевник* – содержатель харчевни (по данным Словаря церковнославянского и русского языка, составленного Вторым отделением Академии наук. Т. 1-4. СПб., 1847); *пифагореец* – последователь Пифагора, *республиканец* – приверженец республиканского образа правления, *дворник* – содержатель постоялого двора в деревнях, *преображенец* – солдат или офицер Преображенского полка (по данным картотеки) и т.д.

5. словообразовательная подкатегория суффиксальных личных имен с нулевым дифференциальным компонентом, называющая лицо как "чистого пациенса", или СПК "чистого пациенса": *отверженец* – отверженный, оставленный другими, *подосланец* – тайно подосланный для разведания или высмотра чего-л., *заточенник* – заточенный куда-л., *искупленник* – искупленный из неволи, *подкидыш* – подкинутый младенец, *найденыш* – младенец, подкинутый и кем-либо найденный (по данным Словаря церковнославянского и русского языка, составленного Вторым отделением Академии наук. Т. 1-4. СПб., 1847).

Наиболее многочисленными и приоритетными для русского языка XIX в. были следующие словообразовательные подкатегории: СПК "чистого деятеля", СПК рода занятий, ремесла, профессии, атрибутивная СПК. Наименования СПК "чистого деятеля", атрибутивной СПК относились к общеупотребительному языку, наименования рода занятий, ремесла, профессии входили в литературный язык как часть терминологической подсистемы.

Для художественных текстов первой половины Х1Х века в рамках названий человека характерны прежде всего наименования "чистого деятеля" и наименования, именующие человека по его внешним или внутренним свойствам. Опишем данную

группу имен подробнее на материале комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».

Наименования "чистого деятеля". Данные лексемы обладают собственно агентивным значением и соотносятся либо с глаголами абстрактной семантики, либо с глаголами конкретного, но не профессионального действия*: вымогатель – кто вымогает; заявлятель – кто заявил, заявляет; воспроизводитель – кто воспроизводит и т.д.* (по данным Словаря церковнославянского и русского языка, составленного Вторым отделением Академии наук. Т. 1-4. СПб., 1847). Собственно агентивное значение можно описать как обозначение лица по постоянным (обычным) или единичным действиям, не дающим этому лицу какой-либо качественной, социальной или профессиональной характеристики. Подобные имена характеризуются яркой глагольностью. Их значение целиком опирается на семантику глагола и реализуется либо через посредство поясняющих слов, имеющих ту же форму, что и при соответствующем глаголе, либо на фоне широкого контекста. В своем большинстве это общекнижная лексика, широко употребляемая в различных жанрах письменности: «… назвал себя *вводителем* новой эпохи в русской литературе» (журнал «Современник, 1836, с.215). «Здесь *зачинатель* Барклай, а здесь *совершитель* Кутузов» (Сл. Пушкина, с.114). «Направлятели молодежи должны были бы думать об ответственности за это» (Сл. Даля, т.2, с.454).

В тексте комедии «Горе от ума» находим определенное количество наименований "чистого деятеля". Большинство из них в соответствии с нормами литературного языка первой половины Х1Х века образовано по высокопродуктивной словообразовательной модели с формантом *-тель*. Номинации с формантом *-тель*, имеющие значение «чистого деятеля», характерны для речи всех героев пьесы.

1. Фамусов. А все Кузнецкий мост, и вечные французы,
Оттуда моды к нам, и авторы, и музы:
Губители карманов и сердец! [Горе от ума, с.36]
2. Лиза. А вам, ***искателям невест***,
Не нежиться и не зевать бы [Горе от ума, с.157].
3. Чацкий. … Пред кем я давича так страстно и так низко

Был ***расточитель нежных слов***! [Горе от ума, с.164].

4. Чацкий. … Все гонят! Все клянут! ***Мучителей*** толпа,
В любви предателей, в вражде неутомимых,
Рассказчиков неукротимых,
Нескладных умников, лукавых простяков,
Старух зловещих, стариков [Горе от ума, с.165].

Определенная часть номинаций со значением «чистого деятеля» относится к иным отглагольным моделям: с формантом *-чик*/*-щик*, с формантом *-ец*.

1. Фамусов. О ком ей снилось? Что такое?
Чацкий. Я не ***отгадчик снов*** [Горе от ума, с.55].

2. Чацкий. За ширмами, в одной из комнат посекретней,
Был спрятан человек и щелкал соловьем,
Певец зимой ***погоды летней*** [Горе от ума, с.50].

3. Молчалин. Читали вы?
Чацкий. Я ***глупостей не чтец***,
А пуще образцовых [Горе от ума, с.101].

Наименования «чистого деятеля», как правило, сопровождаются в тексте комедии лексемами со значением прямого объекта, повторяющих валентность мотивирующего глагола: *предатели любви, расточитель нежных слов, искатель невест, губители карманов и сердец, певец погоды летней, отгадчик снов, чтец глупостей.*

Словообразовательная подкатегория имен **со значением "чистого агенса"**, являющаяся в литературном языке первой половины XIX в. актуальной, очень многочисленной и, на наш взгляд, наиболее специфической для этого периода, в современном русском языке является, во-первых, неактуальной, во-вторых, немногочисленной, в-третьих, в основном состоящей из неузуальных слов. Для носителя современного русского языка становится *неважным* обозначение лица *отдельной лексемой* по постоянным (обычным) или единичным действиям, не дающим этому лицу какой-либо качественной, социальной или профессиональной характеристики. Для носителя современного языка становится типичным обозначение лица по постоянным (обычным) или единичным действиям без какой-либо качественной, социальной или профессиональной характеристики, с помощью

форм глагола – действительных причастий настоящего и прошедшего времени (ср. *выкупатель* в языке XIX в. и *выкупающий, выкупивший* в современном языке, *загадывальщик* в языке XIX в. и *загадывающий, загадавший* в современном языке). Приведем примеры тех немногочисленных имен с собственным агентивным словообразовательным значением, которые существуют в современном русском языке (неузуальных и узуальных). «Ну что ж, земля, сегодня – отдых мой, Ликую я твой добрый обыватель, *Вдыхатель* твоей влажности густой, твоих сосулек теплых *обрыватель*" [Ахмадулина Б. Воскресный день]. *Обозреватель* – лицо, которое обозревает, осматривает что-либо [Сл. Ушакова], *зачинатель* – начинающий какое-либо знаменательное дело [БАС], *вершитель* – тот, кто вершит что-нибудь [МАС], *даритель* – тот, кто дарит [МАС].

Атрибутивные наименования. Данная словообразовательная подкатегория имен состояла из существительных, называющих человека по признаку, предмету, действиям, определяющим его характер, склонности, поведение, внешность. Центральную часть атрибутивной подкатегории составляли имена существительные, соотносящиеся с качественными прилагательными и включающие в свою основу преимущественно формант *-ик* (высокопродуктивная модель) или реже формант *-ец*. Словарь церковнославянского и русского языка 1847 года, отражающий лексику первой половины XIX века, фиксирует атрибутивные наименования с названными формантами практически соответственно каждому качественному прилагательному: а) с формантом -ик: *восторженник – приходящий или пришедший в восторг, коварник – поступающий лукаво и злобно, негодник – негодный человек, разумник – человек очень умный*, *свободник – свободный, не зависящий о воли другого,* б) с формантом *-ец*: *брезгливец – брезгующий, горделивец – гордый человек, льстивец – бесстыдно восхваляющий человека, в котором имеет нужду, учтивец – учтивый человек.*

В тексте комедии «Горе от ума» находится немалое количество названий человека, характеризующих его по различным духовным, интеллектуальным, этическим характеристикам, ко-

торые относятся к модели «качественное прилагательное + формант *-ик*/*-ец*».

1. Лиза. Пустите, ***ветреники*** сами,
Опомнитесь, вы старики [Горе от ума, с.32].

2. Фамусов. … Другой хоть прытче будь, надутый всяким чванством,
Пускай себе ***разумником*** слыви,
А в семью не включат [Горе от ума, с.71].

3. Чацкий. … А смешивать два этих ремесла
Есть тьма ***искусников***, я не из их числа [Горе от ума, с.100].

4. Чацкий. Все гонят! Все клянут! Мучителей толпа,
В любви предателей, в вражде неутомимых,
Рассказчиков неукротимых,
Нескладных ***умников***, лукавых простяков,
Старух зловещих, стариков [Горе от ума, с.165].

5. Фамусов. Вот то-то, все вы ***гордецы***! (с.60).

6. Чацкий. ***Слепец!*** Я в ком искал награду всех трудов!
Спешил! Летел! Дрожал! Вот счастье, думал, близко [Горе от ума, с.164].

7. Чацкий. Я странен, а не странен кто ж?
Тот, кто на всех ***глупцов*** похож, Молчалин, например… [Горе от ума, с.91].

Для группы личных наименований **с атрибутивным словообразовательным значением** в современном русском литературном языке в сопоставлении с русским языком первой половины XIX в. также характерно изменение содержания словообразовательной семантики и роли этой группы имен в составе словообразовательной категории лица. Во-первых, в целом группа существительных с атрибутивным словообразовательным значением становится менее актуальной, что выразилось в ряде фактов. Определенная часть наименований с атрибутивным словообразовательным значением либо уходит в пассивный состав языка, либо вообще из языка. Это существительные с атрибутивным модально-оценочным значением, характеризующие человека по способности мыслить, проявлять волю, воображение, эмоции, склонности, приверженности, по нравственным признакам, а также по внешним признакам: *степенник. повинник,*

непотребник, бессовестник, бездушник, бесчинник, восторженикк. постоянник, свободник, милостивец, вероломец, лакомец, неучтивец, учтивец, фрачник (простон. одевающийся во фрак), *заплатник* (простон. носящий одежду с заплатками), *картофельник* (охотник до картофеля), *кисельник* (любящий есть кисель), *ущельник* (живущий в ущельях), *хижник* (живущий в хижине), *хлопотник* (охотник хлопотать), *смешник* (способный смешить) – по данным Словаря церковнославянского и русского языка, составленного Вторым отделением Академии наук. Т. 1-4. СПб., 1847. Кроме того, необходимо указать, что вместо ушедших в значительном количестве в пассивный состав языка наименований человека по сфере его психической деятельности, приобретенному физическому признаку, эмотивной оценке в современном языке не возникло сколько-нибудь существенной группы новообразований с подобным значением. Такие новообразования крайне редки: *болельщик, невозвращенец, очкарик, тряпичник, анонимщик, передовик, гриппозник, коммунальник*, а также неузуальные – *лыска* (о человеке с лысиной, в разговорной речи, грубо), *хламильщик* (тот, кто хранит всякие ненужные вещи, всякий хлам, в разговорной речи) – по данным Словаря «Новое в русской лексике. Словарные материалы – 79». М., 1982. В Словаре 1993 находим: *бытовик* (тот, кто отбывает наказание за бытовые преступления), *квазиполитик* – мнимый политик, *лжебизнесмен* – мнимый бизнесмен, *неоперестройщик*, *пивоман*, *суицидоман* (тот, кто страдает манией самоубийства), *вальяжник* (человек вальяжного вида), *толкинист* (поклонник Дж.Р. Толкиена) – по данным Словаря «Новое в русской лексике. Словарные материалы – 1993». СПб., 2008.

В целом для носителя современного русского языка становится *не столь важным*, как для носителя языка первой половины XIX в., обозначение лица по какому-либо признаку субъективной оценки: а) приобретенной физической характеристике (*вшивец*), б) по сфере психической деятельности, эмотивной оценке (*милостивец, прекословник, кашник*).

Таким образом, исследованный материал показывает, что словообразовательная категория лица, являющаяся традиционной для русского языка, на протяжении XIX-XX вв. подверглась

модификации, обусловленной изменением позиции носителя языка как центра речевой деятельности: его политических, моральных, религиозных идей, вкусов, привычек, моральных норм в обычной будничной практике, а также изменениями социально-экономического характера – сменой общественного строя, развитием производительных сил общества, техники, науки, общей культуры. Описанная модификация словообразовательной категории лица показывает, **что** имело и имеет для русского народа **коммуникативную значимость** в области номинации человека, т.е., о чем русский народ говорил и говорит, когда дело касается его единичного представителя.

Текст комедии А. Грибоедова, подтверждая данные словарей, зафиксировавших лексические, словообразовательные нормы этого периода, демонстрирует нам приоритеты в речевой коммуникации носителя языка этого времени, в рамках названий человека выделявшего номинации по актуальному «чистому» действию и по внутренней характеристике человека.

Литература

1. *Лакофф Дж. Женщины, огонь и опасные вещи. М. 2004.*
2. *Мельникова А.А. Язык и национальный характер. СПб. 2003.*

Источники и словари

1. *Грибоедов А.С. Горе от ума. Л., 1979.*
2. *Новое в русской лексике. Словарные материалы – 1993. СПб., 2008.*
3. *Новое в русской лексике. Словарные материалы – 79. М., 1982.*
4. *Общий церковно-славяно-российский словарь П. Соколова. Т.1-2. СПб., 1834.*
5. *Словарь русского языка в 4-х томах (МАС). М. 1957-1961.*
6. *Словарь современного русского литературного языка в 17-ти томах (БАС). М.-Л., 1950-1965.*
7. *Словарь церковнославянского и русского языка, составленного Вторым отделением Академии наук. Т. 1-4. СПб., 1847.*
8. *Словарь языка А.С. Пушкина Т.1-4. М., 1956.*

9. *«Современник», литературный журнал, издаваемый А.С.Пушкиным, СПб, 1836, №1-4.*
10. *Толковый словарь живого великорусского языка В.И. Даля. Т.1-4. М.: издательская группа «Прогресс» «Универс», 1994.*
11. *Толковый словарь русского языка под ред. Д.Н. Ушакова в 4-х томах. М., 1935-1940.*

«МИЛЬОН ТЕРЗАНИЙ» И. А. ГОНЧАРОВА И ТЕАТРАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ЕГО ВРЕМЕНИ

С.В.Денисенко
Доктор филологических наук, профессор
ИРЛИ (Пушкинский Дом)

«Театральный аспект» комедии А.С. Грибоедова был очень важен для И.А. Гончарова: это и вопрос сценичности комедии Грибоедова, актуальный в 1870-е гг., проблемы актерского мастерства и костюмировки, и т. д. К тому же, как представляется, при рассмотрении статьи «Мильон терзаний», ставшей уже давно «классической» критической работой о комедии, очень важен именно «театральный фон». Это и станет предметом нашего исследования.

Известно, что Гончаров проявлял глубокий интерес к драматическому жанру и театрально-сценическому искусству. Из критических театральных отзывов, кроме «Мильона терзаний», Гончаровым написаны отзыв о драме Островского «Гроза» и статья «Опять “Гамлет” на русской сцене». В творческом наследии писателя также сохранились не предназначавшиеся для печати («внутренние») отзывы о драматических произведениях – в период его службы в должности цензора (1856–1859, 1863–1867 гг.). Ценные высказывания и литературно-театральные мнения можно обнаружить и в эпистолярном наследии писателя.

Интерес к грибоедовской комедии оставался неизменным на протяжении творческой жизни Гончарова: прямо или косвенно он цитировал «Горе от ума» практически во всех своих произведениях. Текст грибоедовской пьесы используется и для передачи авторских впечатлений во время путешествия на фрегате «Паллада»; еще более значительный слой цитации – в романах «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв», и в более поздних произведениях: «Литературный вечер», в воспоминаниях «В университете».

Формальным поводом для написания «Мильона терзаний» послужил бенефисный спектакль близкого друга Гончарова Ипполита Ивановича Монахова (1842–1877; дебютировал на сцене

в 1865 г.) в петербургском Александринском театре 10 декабря 1871 г., где бенефициант исполнял роль Чацкого. Судя по немногочисленным откликам, постановка оказалась «проходной», и бенефициант не вполне справился со своей ролью. «Монахов возобновил для своего бенефиса “Горе от ума”; сам он играл роль Чацкого и заставил пожалеть, что за нее взялся» [3, 49]. Сам Гончаров в записке к актеру, который пригласил писателя на свой бенефис, уклончиво заметил: «Можно придраться к тому, к сему, а больше ни к чему, а все же следует сказать, что победа в значительной степени одержана. Роль Чацкого – крепость и ее взять нелегко. Если публика увидит в ней Вас еще раз пяток – торжество Ваше будет полное» (письмо после 10 дек. 1872 г.). Это мнение он повторит и в «Мильоне терзаний»: Монахов «очень хорошо говорил свою роль и до значительной степени, именно в первых двух актах, овладел ею. Но он не овладел ею еще вполне и до конца: ему предстоит немалый труд изучать, вдумываться в нее – в каждый стих и слово, и чаще играть. Судя по успеху первого раза, нет сомнения, что ему удастся достигнуть победы».

Комедия «Горе от ума» (1824) с тех пор, как ее было разрешено ставить на сцене (первое полное (но с цензурными купюрами) представление комедии на театральной сцене состоялось только в 1831 г.), в театральной среде считалась весьма выигрышной пьесой, поэтому к ней часто прибегали бенефицианты, иногда используя пьесу не целиком, а ставя 1–2 акта.

Бенефисная театральная практика того времени была такова, что все расходы на бенефисный спектакль должен был взять на себя бенефициант. Весь сбор поступал в его пользу (за вычетом 10% Опекунскому совету). «Артисты, имеющие бенефисы, обязаны избирать пьесы, не принадлежащие Дирекции, а, следовательно, не подлежащие оплате ею авторского вознаграждения впоследствии. Расходы по постановке пьес в бенефисы оплачиваются самим бенефициантом. Дирекция возмещает бенефицианту лишь издержки по гардеробу, в драме до 50 рублей, а в балете до 100 рублей, а в некоторых случаях принимает на себя вечеровые расходы, т. е. освещение, плату статистам (не более 24 человек), поденщикам и плату за печатание афиш (2 анонса и

1 подробная программа), кроме особых объявлений» [4, 125–126]. Зато потом спектакль переходил в собственность Дирекции – поэтому всегда после бенефисного, спектакль давался (как минимум) еще один раз (и даже в тех случаях, когда бенефис «провалился»).

В бенефис Монахова эта традиция была нарушена – из-за закулисных интриг. Дело в том, что роль Чацкого на Александринской сцене до этого была «отдана» актеру А.А. Нильскому. Монахов, взяв в свой бенефис «чужую» роль, тем самым спровоцировал конфликт. Даже А. С. Суворин, до этого спектакля относившийся к Монахову недоброжелательно, возмущенно написал: «Вчера в театре положительно уверяли меня, что “Горе от ума” не дадут более с г. Монаховым, потому что роль Чацкого есть собственность г. Нильского, с которой он получает определенный доход. Стало быть, составители репертуара нашли важным, ради г. Нильского, обойти правило, которым предписывается повторять все пьесы, которые даются на сцене, и до сих пор не было еще случая, чтоб не повторили даже ошиканной пьесы, т. е. не повторили в прямой ущерб дирекции, т. к. пьесы ошиканные не дают сборов. “Горе от ума” с Монаховым – за это можно поручиться – дало бы несколько полных сборов, и его не повторяют. Что же прикажете делать? Сложиться публике и купить роль Чацкого у г. Нильского? Но что он возьмет за нее, и согласится ли он продать ее? <…> Я уверен даже, что г. Нильский будет столько великодушен, что согласится чередоваться в этой роли с своим соперником по искусству. Они вообще должны поменяться ролями: г. Нильский очень мил в водевилях, г. Монахов мог бы быть более у места в серьезной комедии» [6].

Первый театральный отклик на бенефисный спектакль (А.С. Суворина) сразу же появился в «Санкт-Петербургских ведомостях». Так же, как и впоследствии Гончаров, Суворин пытался дать свой анализ образа Чацкого, которого считал «таким же верным выразителем своего времени, какими были впоследствии Онегин, Печорин, Рудин, Лаврецкий, Обломов». Приводя оценки некоторых критиков комедии («Известно, что эта роль служила всегда камнем преткновения <…> характер Чацкого

достаточно затемнен в нашей литературе с легкой руки Пушкина <…>. Это какой-то невозможный резонер, который на всех бросается <…>. Все это повторялось на тысячу ладов всеми критиками и театральными рецензентами…»), Суворин приходит к выводу, что Чацкий – «это не заговорщик, не политический деятель круга декабристов, но человек, близкий им по убеждениям, попадающий в московское общество прямо из-за границы, с свежими впечатлениями, с неостывшим духом свободы, которого он набрался там». Далее Суворин дает общую характеристику декабристов, как людей, способных на «горячую проповедь, на резкие суждения»; они «не были холодными резонерами, а людьми горячими и верующими <…> высказывали твердо сложившиеся убеждения. Таким образом, Чацкий у Грибоедова являлся не лицом выдуманным, а лицом, которое существовало в жизни, которое было представителем части общества, желавшем реформ со всем пылом и нетерпением молодости». Значительная часть суворинской статьи была посвящена оценке (и достаточно резкой) самого спектакля и актерской игры. Критик писал о том, что в спектакле «никто не знает, что ему делать, как держаться, где стоять или ходить. <…> …что это за лица, откуда эти кухарки, называющие себя графинями и княгинями, откуда эти лакеи и уроды, выдающие себя за представителей светского общества? <…> Где режиссер, что он делал и делает на репетициях?» [6].

Вскоре появляется еще одна рецензия – в «Петербургском листке» – популярного петербургского театрального обозревателя А.А. Соколова (выступавшего под псевдонимом «Театральный нигилист»), в которой оценивалась данная постановка и подвергалась критике актерская игра. Рецензент, среди прочего, писал: «Отправляясь от той точки зрения, что Чацкий есть самый полный, самый законченный тип, а не ходячая мораль и сатира, мы должны будем с этой точки разбирать и игру г. Монахова. <…> Чацкий явился самой цельною фигурою, со всеми его скорбями и болями, полным ума и речи, исполненной горькой правды, блестящей по внешности и полной самой беспощадной сатиры» [5].

Судя по всему, Гончаров ознакомился с этими рецензиями: обнаруживаются многие переклички с ними в его статье, с чем-то (в особенности с тем, что касается актерской игры и интерпретации ролей) автор открыто полемизирует.

Позднее, посылая Ф.И. Тютчеву оттиск статьи, Гончаров иронично «признавался»: «Никогда не бывая в театре, я не знаю сам как и зачем забрел туда в ноябре и попал в *Горе от ума*. Потом, не знаю как и зачем, набросал заметки об этой комедии и об игре актеров, хотел оставить так, но актер Монахов (Чацкий) упросил меня сделать из этого фельетон.

Фельетон не вышел, а вышла целая тетрадь, которую я – не знаю как и зачем – отдал в "Вестник Европы" для напечатания. <…>

Не знаю как и зачем написал эту критику, повторю я – потому что "Горе от ума" критики не требует, от того до сих пор и не было таковой.

Пьеса заключает сама и критику. Чацкий высказывает ее, давая знать, как надо разуметь Фамусова и прочих. А они своею злобою на него объясняют и его характер. Так что критика моя могла бы назваться в свою очередь – "Горе не от ума"» (письмо от 20 (?) марта 1872 г.).

Формально статья Гончарова должна принадлежать к жанру театральной рецензии (на это указывает и подзаголовок статьи: «Бенефис Монахова….»), в котором по традиции русской журналистики XIX в. было необходимо в нескольких фразах охарактеризовать драматургические достоинства или недостатки пьесы, а потом дать развернутый анализ ее сценического воплощения, непременно подчеркивая актерское исполнение (как и сделал «Театральный нигилист» (А.А. Соколов)). Но в жанре «театральной рецензии» исполнена, в общем-то, только заключительная часть гончаровской статьи, тогда как наиболее значительная часть посвящена анализу комедии, образа Чацкого и скрытой полемике с предыдущими критиками Грибоедова (в первую очередь, с Белинским и Пушкиным).

Гончаров начинает свою статью с характеристики грибоедовской комедии, подчеркивая ее художественные достоинства, способствующие ее продолжительному сценическому успеху.

Он отвергает мнение многих своих предшественников, отказывающих комедии в «сценическом движении».

Гончаров анализирует композицию «Горя от ума», доказывает, что движение «идет через всю пьесу, как невидимая, но живая нить, связывающая все части и лица комедии между собою». «Проницательность эстетического анализа Гончарова, – справедливо полагает один из исследователей, – обнаружилась в том, что ему удалось найти и указать драматический узел, которым Грибоедов связал оба основных плана своей комедии, представлявшихся многим критикам недостаточно спаянными, как бы разделенными: план комедии-интриги и план общественной комедии-сатиры. Узлом этим является, как показал Гончаров, борьба, которую в комедии Грибоедова ведет Чацкий» [1, 210].

Большинство театральных рецензентов «Горя от ума» акцентировали внимание актеров на необходимости тщательно следить за интонациями, оттенками смысла произносимых реплик и монологов. Напомним, однако, что с начала 1860–х гг. начало набирать силу мнение, что комедия принадлежит к произведениям, которые в силу литературных достоинств ничего не теряют от постановочных ошибок. «Старая школа», декламационная манера сценической игры начала века в 1850–1860-е гг. сменялась на новую, «натуралистическую». Актерское мастерство, считавшееся ранее «классическим» теперь вызывало недоумение. Поэтому Гончаров особое внимание уделяет исполнительскому мастерству в «знаменитых» пьесах. «В таких высоких литературных произведениях, как “Горе от ума”, как “Борис Годунов” Пушкина и некоторых других, – пишет он, – исполнение должно быть не только сценическое, но наиболее литературное, как исполнение отличным оркестром образцовой музыки, где безошибочно должна быть сыграна каждая музыкальная фраза и в ней каждая нота. Актер, как музыкант, обязан доиграться, то есть додуматься до того звука голоса и до той интонации, какими должен быть произнесен каждый стих: это значит додуматься до тонкого критического понимания всей поэзии пушкинского и грибоедовского языка. У Пушкина, например, в “Борисе Годунове”, где нет почти действия, или по крайней мере един-

ства, где действие распадается на отдельные, несвязные друг с другом сцены, иное исполнение, как строго и художественно-литературное, и невозможно. В ней всякое прочее действие, всякая сценичность, мимика должны служить только легкой приправой литературного исполнения, действия в слове.

За исключением некоторых ролей в значительной степени можно сказать то же и о "Горе от ума". И там больше всего игры в языке: можно снести неловкость мимическую, но каждое слово с неверной интонацией будет резать ухо, как фальшивая нота».

Гончаров в своей статье выступает противником новой «натуралистической школы» актерской игры, – на это, кажется, исследователи его творчества не обращали особого внимания. «Ужели вместе с декламацией старой школы изгнано и вообще уменье читать, произносить художественную речь, как будто это уменье стало лишнее или не нужно?»– пишет Гончаров, а позднее в письме к П. Д. Боборыкину от 7 окт. 1876 г. развивает эту мысль: «…Вы мало настаивали на важности первой и главной половины, именно *отношения артиста к выражаемому.* А из этого отношения к выражаемому и рождается в артисте та психо-эстетическая сила, которая уже разрешается в физиологических функциях организма, то есть в движениях и голосе. <…> Одна техника – теория мимики и звуковая – может дать ему одно внешнее, *автоматическое образование,* которое многих и приводит к той "рутине" и к тому "разобщению с живой жизнию", о котором Вы вчера упомянули в чтении. И от того и от другого может спасать и спасала великая только природная сила, талант и ум, как она спасала Щепкиных, Мочаловых, Львову-Синецкую, Сабуровых и других. Я упомянул об этих старых артистах, потому что знал их в их лучшей поре, и могу засвидетельствовать, что и их спасала не одна их собственная природная сила, а еще целая школа, можно сказать, драматическая академия. <…> литература и театр подавали друг другу руки; тогда и старый классический репертуар был еще в ходу, тогда являлась и романтическая школа, приведшая, между прочим, и мелодраму – и все это несли на своих плечах питомцы той школы – Щепкин, Синецкая и другие, которые дожили и до

Грибоедова, до Гоголя и до Островского и умели ужиться и с их произведениями, создав их типы на сцене и завещав их последующим артистам».

Гончаров не обходит вниманием и костюмировку представлений «Горя от ума» – а это был также один из наболевших вопросов того времени: костюмы актеров (и в первую очередь в постановках комедии Грибоедова) служили предметом постоянных нападок современников. В 1862 г. вышло в свет издание «Горя от ума» Н. Тиблена с рисунками М.С. Башилова. А. Баженов, например, анализируя эти рисунки и сверяя их с модными журналами 1820–1830-х гг., настаивал на том, что только при соблюдении верности костюмов текст комедии может в полной мере дойти до зрителя. Баженов писал, что Софья, «безобразно декольтированная» и «одетая по последней парижской картинке с кринолином в четверть сцены, в самоновейшей модной прическе с нелепым волосяным бантом на самом лбу» вызывает в 1860-х гг. негодование зрителей [2, 221]. А.С. Суворин в своей рецензии на бенефисный спектакль отмечал, что «актеры являются на сцене как в маскараде, кто в костюме 20-х гг., кто в современном. Известно, что “Горе от ума” не стоило казне ни копейке при первой постановке, не стоит ей копейки и доселе» [6]. Гончаров же отмечает: «Старомодные фраки, с очень высокой, или очень низкой талией, женские платья с высоким лифом, высокие прически, старые чепцы — во всем этом действующие лица покажутся беглецами с толкучего рынка».

Наконец, автор «Мильона терзаний», сетуя на то, что «давно уже исполнение пьесы на сцене далеко не соответствует ее высоким достоинствам, особенно не блестит оно – ни гармоничностью в игре, ни тщательностью в постановке», заявляет: «Исполняли ее в Москве в 30-х годах с полным успехом. До сих пор мы сохранили впечатление о той игре: Щепкина (Фамусова), Мочалова (Чацкого), Ленского (Молчалина), Орлова (Скалозуба), Сабурова (Репетилова). <…> … в их игре, как в отличном хоре певцов, поражал необыкновенный ансамбль всего персонала лиц, до малейших ролей, а главное, они тонко понимали и превосходно читали эти необыкновенные стихи, именно с тем «толком, чувством и расстановкой», какая для них необходима.

Мочалов, Щепкин! Последнего, конечно, знает и теперь почти весь партер и помнит, как он, уже и в старости, читал свои роли и на сцене и в салонах! Постановка была тоже образцовая…» Однако высказыванию Гончарова противоречат многочисленные рецензии московских театральных критиков 1830-х гг.: зрители, знающие наизусть комедию Грибоедова были не удовлетворены первыми постановками (в роли Чацкого выступал Мочалов, в роли Фамусова – Щепкин).

Пафос статьи Гончарова – во всяком случае, то, от чего он отталкивался – состоит в проблематике именно сценического воплощения комедии Грибоедова, именно в актерской интерпретации и актерско-режиссерском осмыслении поведения персонажей. Это для писателя послужило точкой отчета для более обобщенных (и весьма значимых для русской критики) высказываний (которым, в основном и уделялось внимание исследователей).

Литература

1. *Асмус В. «Горе от ума» как эстетическая проблема // Лит. наследство, М., 1946. Т. 47–48.*
2. *Баженов А. Соч. и переводы. СПб., 1869. Т. 1.*
3. *Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 г. Ч. 3. СПб., 1884.*
4. *Погожев В. П. Столетие организации Императорских московских театров: Опыт исторического обзора // Ежегодник императорских театров. Вып. 15. Приложение. Сезон 1904–1905. СПб., 1905.*
5. *Соколов А. А. Горе от ума // Петербургский листок. 1871. № 246, 14 дек.*
6. *Суворин А. С. Недельные очерки и картинки // Санкт-петербургские ведомости. 1871. № 342. 12 дек.*

«ГОРЕ ОТ УМА» А.С. ГРИБОЕДОВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И ПИСЬМАХ А.С. ПУШКИНА

С.А. Джанумов
Доктор филологических наук, профессор
МГПУ

Цель статьи – выявить отголоски, прямые и скрытые цитаты, реминисценции из «Горя от ума» А.С. Грибоедова в произведениях и письмах А.С. Пушкина. Образно-смысловые соприкосновения комедии Грибоедова и «Евгения Онегина» Пушкина уже не раз привлекали внимание исследователей. Так, неоднократные обращения Пушкина к тексту «Горя от ума» в стихотворном пушкинском романе отмечали в своих работах Н.Л. Бродский [2, с. 249; 277; 203], В.В. Набоков [8, с. 141; 224; 407; 443-444; 478; 512; 514; 515; 543-545], Ю.М. Лотман [6, с. 292; 311-312; 330-331; 351; 368], М.В. Строганов [12, с. 317-321] и другие литературоведы. Мы попытаемся расширить круг привлекаемых в этом плане пушкинских произведений, раскрыть художественные функции цитат и реминисценций из «Горя от ума» в творчестве Пушкина.

В статье «Плагиаты Пушкина» (впервые: «Искусство». – 1925. – Кн. II. – С. 257-264) М.О. Гершензон отметил следующую особенность художественного мышления Пушкина: «… Оказывается, что его память, хранившая в себе громадное количество чужих стихов, сплошь и рядом в моменты творчества выкладывала перед ним чужую, готовую поэтическую формулу того самого описания, которое ему по ходу рассказа предстояло создать» [3, с. 199].

Отмеченная М.О. Гершензоном поразительная способность поэта хранить в своей «расторопной памяти» [там же] множество цитат из произведений других авторов или даже брошенных на лету «bons-mots» (*франц.* – острот) своих собеседников подтверждается и свидетельством поэта Д.В. Давыдова. Прочитав «Пиковую даму», Д.В. Давыдов (в письме от 4 апреля 1834 года) восхищается «дьявольской памятью» Пушкина и напоминает ему о своем давнем разговоре с ним относительно камеристок, которые «свежее» великосветских женщин: «Помилуй! что

за диавольская память? – бог знает когда-то на лету я рассказал тебе ответ мой М.А. Нарышкиной (фаворитке Александра I, жене обер-егермейстера двора Д.Л. Нарышкина. – *С.Д.*) на счет es suivantes qui sont plus fraiches (*франц.* – камеристок, которые более свежи. – *С.Д.*), а ты слово в слово составил это эпиграфом в одном из отделений Пиковой Дамы. Вообрази мое удивление, а еще более восхищение мое жить в памяти твоей, в памяти Пушкина…» [9: XV, с. 123] (напомним эпиграф ко второй главе «Пиковой дамы» (в переводе на русский язык. В повести он приводится на французском языке): «Вы, кажется, решительно предпочитаете камеристок. – Что делать, сударыня? Они свежее» [9: VIII, с. 1068]. – *С.Д.*).

О том, насколько высоко ценил Пушкин «Горе от ума» Грибоедова, свидетельствуют воспоминания писателя В.А. Ушакова (1789–1838). В статье о Грибоедове, опубликованной в журнале «Московский Телеграф» (1830. – 4. – XXXIII. - № 12. – Июнь. - С. 514 – 515), В.А. Ушаков вспоминает о встрече с А.С. Пушкиным (не называя, впрочем, его по имени) в театре накануне поездки поэта на Кавказ: «В прошедшем году <т. е. в апреле 1829 года. - *П.К., С.Ф.*> я встретился в театре с одним из первоклассных наших поэтов и узнал из его разговоров, что он намерен отправиться в Грузию. «О боже мой, - сказал я горестно, - не говорите мне о поездке в Грузию. Этот край может назваться врагом нашей литературы. Он лишил нас Грибоедова». – «Так что же? - отвечал поэт. – Ведь Грибоедов сделал свое. Он уже написал “Горе от ума“» [1, с. 405].

А в «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года», рисуя проникновенный психологический портрет Грибоедова и осмысливая его роль в истории русской литературы, Пушкин пишет: «Его (Грибоедова. – *С.Д.*) рукописная комедия: *Горе от Ума* (курсив Пушкина. – *С.Д.*), произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами» [9: VIII, с. 461].

Как только в декабре 1833 года вышло в свет первое издание «Горя от ума» («Горе от ума. Комедия в четырех действиях, в стихах. Сочинение Александра Сергеевича Грибоедова. Москва. В Типографии Августа Семена … . 1833»), Пушкин тут же при-

обрел эту книгу. Книга сохранилась в личной библиотеке поэта и, как отмечал Б.Л. Модзалевский, она полностью разрезана [7, с. 32].

Отголоски, прямые и скрытые цитаты, реминисценции из «Горя от ума» мы находим во многих произведениях Пушкина, и, прежде всего, в «Борисе Годунове» и в «Графе Нулине», написанных в 1825 году, то есть в год ознакомления с грибоедовской комедией.

Как вспоминал лицейский товарищ Пушкина И.И. Пущин, завезший одну из рукописных копий комедии Грибоедова в Михайловское 11 января 1825 года, чтение «Горя от ума» началось и закончилось в тот же день «после обеда, за чашкой кофе» [10, с. 71]. Поэтому Пушкин в начале своего письма к поэту и критику А.А. Бестужеву (конец января 1825 года. Михайловское) особо подчеркивал это обстоятельство: «Слушал Чацкого (имеется в виду «Горе от ума». – *С.Д.*), но только один раз, и не с тем вниманием, коего он достоин» [9: XIII, с. 138]. Но Пушкину с его «диавольской памятью» и этого одного чтения было достаточно, чтобы комедия Грибоедова запомнилась ему надолго, хотя, вероятно, потом в его распоряжении находились и другие списки «Горя от ума» (до выхода в свет в 1833 году первого издания комедии).

Реминисценций из «Горя от ума» в «Борисе Годунове» не так много, скорее всего, потому, что эти произведения принадлежат к разным жанрам и резко отличаются друг от друга по проблематике и поэтике. «Борис Годунов» - историческая трагедия, а «Горе от ума», по выражению И.А. Гончарова в его статье «Мильон терзаний» (1872), картина «московских нравов известной эпохи» [4, с. 20], то есть 20-х годов XIX века, «картина современных нравов» [4, с. 22]. И все же отголоски «Горя от ума», может быть, и не столь явные и не сразу бросающиеся в глаза, а также переклички и «странные сближения» с грибоедовской комедией в «Борисе Годунове» есть.

Уже в первой сцене трагедии родовитые князья Шуйский и Воротынский обсуждают «незнатность» происхождения Бориса Годунова, худородного претендента на царский трон: «В о р о т ы н с к и й. Так, *родом* он не знатен, мы знатнее» (здесь и ниже,

за исключением авторских ремарок, курсив мой. – *С.Д.*). И хотя коллежскому асессору Молчалину в этом плане далеко до Бориса Годунова, но Фамусов прежде всего подчеркивает «безродность» своего секретаря: «*Безродного* пригрел и ввел в мое семейство, / Дал чин асессора и взял в секретари…» [5, с. 19].

(Слово «безродный», не очень характерное для языка Пушкина и употребляющееся в его произведениях только два раза, встречается в пушкинской поэме «Полтава», когда поэт упоминает Меншикова, тоже, кстати, в свое время «пригретого» Петром I: «И, счастья баловень *безродный,* / Полудержавный властелин» [9: V, с. 57]. И еще раз мы находим это слово в черновиках поэмы «Медный всадник», где бедному чиновнику Евгению дается такая характеристика: «Он был [чиновник] небогатый / *Безродный*, круглый [сирота]» [9: V, с. 444]).

В четвертой сцене трагедии «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» Григорию Отрепьеву трижды снится «*проклятый сон*» [9: VII, с. 18], о котором он рассказывает Пимену. И этот прием «вещего» сна, «сна в руку» психологически оправдан, так как этот сон предвещает трагический конец самозванца (правда, это произойдет уже за пределами пушкинской трагедии).

Сон Софьи от начала до конца придуман для того, чтобы рассеять подозрения Фамусова. Но внезапное появление Чацкого как бы тоже делает его «вещим»:

«Ф а м у с о в
Вот и другой.
С о ф и я
Ах, батюшка, сон в руку. (*Уходит*)
Ф а м у с о в (*ей вслед вполголоса*)
Проклятый сон» [5, с. 30-31].

Во втором действии комедии (явление 11), когда Софья, Лиза и Молчалин остаются одни, Софья со смирением говорит Молчалину о Чацком и Скалозубе, при которых своим обмороком она чуть не выдала себя:

«Вошли вы, слова не сказала,
При них *не смела я дохнуть*,
У вас спросить, *на вас взглянуть*» [5, с. 56].

В конце сцены «Царская Дума», когда князь Шуйский после рассказа простодушного патриарха о святых мощах убиенного царевича Димитрия помогает Борису Годунову выйти из трудной и двусмысленной ситуации, почти так же, как и Софья, ведут себя бояре, ставшие невольными свидетелями смятения царя:

«О д и н б о я р и н (*тихо другому*).
Заметил ты, как государь бледнел
И крупный пот с лица его закапал?
Д р у г о й.
Я – признаюсь – *не смел поднять очей*,
Не смел вздохнуть, не только шевельнуться» [9: VII, с. 72].

Еще один пример. В действии I комедии (явление 8) Софья, уязвленная пренебрежительным и уничижительным отзывом Чацкого о Молчалине, произносит в сердцах о Чацком: «Не человек, *змея*!» [5, с. 30]. А в трагедии «Борис Годунов» в конце сцены «Ночь. Сад. Фонтан» Самозванец, оставшись один после решительного объяснения с Мариной Мнишек, говорит о ней (хотя, возможно, тут просто совпадение): «*Змея! Змея!* – Недаром я дрожал. / Она меня чуть-чуть не погубила» [9: VII, с. 65].

В другом пушкинском произведении 1825 года - поэме «Граф Нулин» - героиня (Наталья Павловна) впервые появляется перед нами «в ночном *чепце*, в одном платочке (здесь и ниже курсив мой. – *С.Д.*)» [9: V, с. 3]. В той же поэме, описывая пестрый и разнообразный багаж главного героя, Пушкин, среди прочих модных вещичек, привезенных графом Нулиным на «святую Русь» «из чужих краев» (а точнее, как мы догадываемся, из Парижа («Жалеет о Париже страх…» [9: V, с. 7]), упоминает шляпы и булавки. Нулин едет в «Петрополь», то есть, в Петербург

«С запасом фраков и жилетов,
Шляп, вееров, плащей, корсетов,
Булавок, запонок, лорнетов…» [9: V, с. 6].

А Фамусов (действие I, явление 4) брюзжит и мечтает о том времени, «Когда избавит нас Творец, / От *шляпок* их! *чепцов*! и шпилек! и *булавок!* [5, с. 18].

Да и Софью он укоряет в таком же предосудительном поведении, какое позволяет себе в написанной позже «Горя от ума» поэме «Граф Нулин» ее героиня - Наталья Павловна.

«Ф а м у с о в

<…> А ты, сударыня, чуть из *постели* прыг,

С мужчиной, с *молодым*!..» [5, с. 17].

Наталья Павловна, как мы помним, в отсутствие мужа, проводящего время на охоте, тоже охотно принимает молодого мужчину («Вслед барин *молодой* хромает» [9: V, с. 6]) – графа Нулина (и, как мы догадываемся, прочитав концовку поэмы, не его одного: «Смеялся Лидин, их сосед, / Помещик двадцати трех лет» [9: V, с. 13]), кокетничает с ним («Куда кокетство не ведет?» [9: V, с. 8], а после ужина «тихонько графу *руку жмет*» (ср. реплику Софьи о Молчалине в «Горе от ума»: «Возьмет он *руку*, к сердцу *жмет*…» [5, с. 24]) и как бы невзначай упоминает о «постелях»: «Пора, прощайте: ждут *постели*…» [9: V, с. 8].

«Странные сближения» проявляются и в описании того, как граф Нулин «в надежде сладостных *наград*» (ср. слова Чацкого: «И вот за подвиги *награда*!» [5, с. 26]) крадется в спальню Натальи Павловны: «Трепещет, если пол под ним / Вдруг *заскрыпит*…» [9: V, с. 10] (ср. слова Лизы, обращенные к Фамусову, о чутком сне Софьи, равно как и всех других девушек: «Чуть дверью *скрипнешь*, чуть шепнешь: / Всё слышут…» [5, с. 15].

А после ночного приключения с поползновением графа на честь героини и пощечиной, полученной «Тарквинием новым» от «добродетельной» Натальи Павловны, «проказница младая» «поутру», почти как грибоедовская Софья («чуть из постели прыг»), снова как ни в чем ни бывало, приглашает графа Нулина «к чаю» и «заводит скромно разговор / О том, о сем» [9: V, с. 12], то есть опять-таки продолжает проводить время «с мужчиной, с молодым», за чем ее и застает вернувшийся с охоты и ничего не подозревающий до поры до времени муж.

Можно отметить и определенную перекличку иронической концовки поэмы «Граф Нулин» («Теперь мы можем справедливо / Сказать, что в наши времена / Супругу верная жена, / Друзья мои, *совсем не диво*» [9:V, с. 13] с репликой Чацкого, обра-

щенной к Молчалину в действии III «Горя от ума»: «Какое ж *диво* тут?» [5, с. 69].

Еще совпадения. В первом действии «Горя от ума» Лиза сообщает Фамусову, желая отвести его подозрения, о якобы только что уснувшей перед рассветом Софье: «Сейчас *започивала*» [5, с. 14]. А графу Нулину в уже упомянутой ночной сцене тоже кажется сон Натальи Павловны притворством: «Хозяйка мирно *почивает*, / Иль притворяется, что спит» [9: V, с. 10].

И в комедии Грибоедова, и в поэме Пушкина очень похоже ведут себя со своими господами преданные своим хозяйкам служанки. Во втором явлении первого действия Фамусов говорит, обращаясь к Лизе и заигрывая с ней: «Ведь экая *шалунья* ты девчонка…» [5, с. 13]. А когда Лиза, желая предупредить Софью о неожиданном появлении барина почти кричит (авторская ремарка, предваряющая ее реплику: «*как можно громче*»): «Да полноте-с!», Фамусов в страхе «*зажимает ей рот*» (авторская ремарка) и говорит: «Помилуй, как *кричишь*». А чуть ниже в той же сцене, не веря в слова служанки о сне Софьи, убежденно заявляет Лизе: «Всё ты *лжешь*» [5, с. 15]. Ср. с поведением Параши в поэме «Граф Нулин»:

«Порою с барином *шалит*,
Порой на барина *кричит*,
И *лжет* пред барыней отважно» [9: V, с. 8].

Даже одного из слуг в грибоедовской комедии и в пушкинской поэме зовут одинаково – Филька: «Эй! *Филька*, Фомка, ну ловчей…»; «Ты, *Филька,* ты прямой чурбан…» [5, с. 72; 120], да и обращаются в обоих произведениях господа к своим слугам очень похоже - нетерпеливо, повелительно-требовательно, с одними и теми же словами: «Ф а м у с о в. Сюда! За мной! *скорей! скорей!*..» [5, с. 119] (ср. в поэме «Граф Нулин»: «*Филька*, Васька ! / Кто там? *скорей*! вон там коляска. / Сей час везти ее на двор…» [9: V, с. 5-6]). Если уж мы заговорили об антропонимах, то, возможно, неслучайно, что отчество героини пушкинской поэмы («Наталья *Павловна*») точно такое же, как у дочери Фамусова: «Софья *Павловна*».

Обратимся к другим произведениям Пушкина, в которых можно обнаружить бессознательные или явные реминисценции из «Горя от ума».

В пушкинской повести «Барышня-крестьянка», говоря о гувернантке Лизы Муромской – англичанке «мадам мисс Жаксон», автор как бы вскользь замечает, что эта «сорокалетняя чопорная девица» «… умирала со скуки *в этой варварской России* (курсив Пушкина. – *С.Д.*)» [9: VIII, с. 111]. Пушкин неслучайно выделяет курсивом слова о «варварской России», так как они прямо или косвенно отсылают нас к монологу Чацкого о «французике из Бордо», который «… снаряжался в путь / *В Россию, к варварам* (курсив мой. – *С.Д.*) , со страхом и слезами» [5, с. 95] (кстати, «француз из Бордо» упоминается среди других персонажей «Горя от ума» в пушкинском «Путешествии из Москвы в Петербург» [9: XI, с. 247]).

Сон Марьи Гавриловны в повести «Метель» в ночь перед бегством из родительского дома в отдельных моментах перекликается с вымышленным и импровизированным по ходу его пересказа сном Софьи. Так, Софья, рассказывая о том, как во сне Фамусов хочет силой разлучить ее с любимым, «милым человеком», который ей «дороже всех сокровищ», вспоминает: «Хочу к нему – вы *тащите* с собой (здесь и ниже курсив мой. – *С.Д.*)» [5, с. 20] (ср. со сном Марьи Гавриловны, где в роли насильственного разлучника с Владимиром также выступает ее отец: «То казалось ей (Марье Гавриловне. – *С.Д.*), что в самую минуту, как она садилась в сани, чтоб ехать венчаться, отец ее останавливал ее, с мучительной быстротою *тащил* ее по снегу и бросал в *темное* бездонное подземелие…» [9: VIII, с. 78]. Кстати, один из локусов снов Софьи и Марьи Гавриловны – это подземелье. Во сне Софьи: «Мы в *темной* комнате. Для довершенья чуда / Раскрылся пол – и вы оттуда… [5, с. 20].

Если уж мы заговорили об отцах Софьи и пушкинских героинь, нельзя не привести еще один пример их сравнительной характеристики. Так, в том же четвертом явлении действия I Фамусов, самодовольно считая себя образцовым отцом («Не надобно иного образца, / Когда в глазах пример отца» [5, с. 19]), заявляет Софье: «Смотри ты на меня: не хвастаюсь сложеньем, /

Однако *бодр и свеж*, и дожил до седин; / Свободен, вдов, себе я господин… [5, с. 19].

А, характеризуя в повести «Станционный смотритель» Самсона Вырина, рассказчик («титулярный советник А.Г.Н.»), во-первых, сразу же дает понять, что Самсон Вырин – вдовец («”Дочка-с” отвечал он с видом довольного самолюбия; “да такая разумная, такая проворная, вся в покойницу мать“» [9: VIII, с. 98]), и, во-вторых, рисует портрет смотрителя, используя эпитеты, как бы отсылающие нас к приведенным выше словам Фамусова: «Вижу, как теперь, самого хозяина, человека лет пятидесяти, *свежего и бодрого*…(курсив мой. – *С.Д.*)» [9: VIII, с. 99].

Есть в творчестве Пушкина и прямые заимствования из «Горя от ума». Так, в уже цитировавшейся нами выше повести Пушкина «Метель» автор, описывая патриотическое воодушевление народа после окончания войны с Наполеоном и возвращения русской армии «из-за границы», особое внимание уделяет бурному восторгу русских женщин при виде военных: «Женщины, русские женщины были тогда бесподобны. Обыкновенная холодность их исчезла. Восторг их был истинно упоителен, когда, встречая победителей, кричали они: *ура!*

И в воздух чепчики бросали (курсив Пушкина. – *С.Д.*)» [9: VIII, с. 83].

И хотя многие из «крылатых слов» Грибоедова были у всех на слуху (вспомним отзыв Пушкина о «Горе от ума»: «О стихах я не говорю, половина – должны войти в пословицу» [9: XIII, с. 139]), автор «Метели» все же счел нужным выделить слово «ура» курсивом, а следующий стих из комедии напечатал отдельной строкой, отсылая читателя тем самым к источнику, из которого заимствована цитата – к словам Чацкого из действия II, явления 6 «Горя от ума»:

Когда из гвардии, иные от двора
Сюда на время приезжали:
Кричали женщины: ура!
И в воздух чепчики бросали! [5, с. 49].

Прямая перекличка с «Горем от ума» заметна и в пушкинском «Путешествии из Москвы в Петербург» (1835). В своей заметке «Пушкин и Грибоедов (Два эпизода творческих взаимо-

отношений)» Ю.П. Фесенко пишет: «Особое место среди грибоедовских реминисценций у Пушкина занимает глава «Москва» в «Путешествии из Москвы в Петербург». Если в первой части главы о грибоедовской Москве говорится в прошедшем времени, то во второй – в настоящем. Смысл такого построения становится понятным при учете статьи И.В. Киреевского о «Горе от ума» («Европеец, 1832, № 1), где, в частности, говорилось, что «оригиналы тех портретов, которые начертал Грибоедов, уже давно не составляют большинства московского общества, и хотя они созданы и воспитаны Москвою, но уже сама Москва смотрит на них как на редкость, как на любопытные развалины старого мира» [13, с. 108].

Действительно, в главе «Москва» «Путешествия из Москвы в Петербург» Пушкин не только описывает Москву такой, какой она сложилась в его творческом сознании, но и во многом при изображении древней столицы идет от Грибоедова, а также от фольклора, в частности народных пословиц и поговорок.

Особенно наглядно это проявляется там, где Пушкин сравнивает грибоедовскую Москву и Москву начала 1830-х годов. Так, говоря о московском «дешевом хлебосольстве» и «московских обедах» [9: XI, с. 246], Пушкин не мог не помнить слов Фамусова из его монолога «Вкус, батюшка, отменная манера…» (д. II, явл. 5) в «Горе от ума»: «Да это ли одно? возьмите вы *хлеб-соль*: / Кто хочет к нам пожаловать, - изволь; / Дверь отперта для званных и незваных, / Особенно из иностранных; / Хоть честный человек, хоть нет, / Для нас равнёхонько, про всех готов *обед* (курсив мой. – *С.Д.*)» [5, с. 46].

То же относится и к пушкинскому восприятию Москвы как «ярманки невест» [9: VI, с. 150]: «Москва славилась невестами, как Вязьма пряниками…» [9: XI, с. 246]. И здесь он мог отталкиваться от реплики Фамусова (д. II, явл. 5): «В Москве ведь нет невестам перевода; / Чего? плодятся год от года… [5, с. 45].

Завершается же в «Путешествии из Москвы в Петербург» это сравнение грибоедовской Москвы с Москвой начала 1830-х годов таким грустно-ироническим пассажем: «*Горе от ума* есть уже картина обветшалая, печальный анахронизм. Вы в Москве уже не найдете ни Фамусова, который *всякому, ты знаешь, рад*

– и князю Петру Ильичу, и французу из Бордо, и Загорецкому, и Скалозубу, и Чацкому; ни Татьяны Юрьевны, которая

Балы дает нельзя богаче

От Рожества (так у Пушкина. – С.Д.) и до поста,

А летом праздники на даче.

Хлестова в могиле; Репетилов в деревне. Бедная Москва!.. (курсив Пушкина. – *С.Д.*)» [9: XI, с. 247].

В указанной выше статье Ю.П. Фесенко есть еще одно любопытное наблюдение. Во второй части статьи, которую автор озаглавил «Грибоедовская тема в “Путешествии в Арзрум“», Ю.П. Фесенко замечает: «В конце черновой рукописи «Путешествия» было записано: «Пущин (имеется в виду поручик М.И. Пущин, брат лицейского товарища Пушкина – И.И. Пущина. – *С.Д.*) остановил меня, требуя, чтобы я читал с большим мимическим искусством,

не так, как пономарь,

А с чувством, с толком, с расстановкой» (VIII, 1017).

И хотя эти строки были изъяты Пушкиным из окончательного текста, сам факт непрестанного обращения пушкинской мысли к личности и творчеству Грибоедова свидетельствует о важности грибоедовской темы в “Путешествии в Арзрум“» [13, с. 112].

Отдельные слова и выражения из «Горя от ума» не раз цитируются и в других произведениях Пушкина. Так, в незавершенном «Романе в письмах» (1829) в послании одного из персонажей – Владимира – к своему другу мы читаем: «Старушки от меня в восхищении, барыни ко мне так и льнут, “А потому что п<атриотки>”» [9: VIII, с. 54]. Здесь прямая цитата из грибоедовской комедии отмечена Пушкиным не только в кавычках, но и в словах перед кавычками. Ср. реплику Фамусова о московских девицах из его монолога «Вкус, батюшка, отменная манера…» во втором действии (явление 5) комедии: «… К военным людям так и льнут, / А потому, что патриотки» [5, с. 47].

В том же произведении – в «Романе в письмах» - мы находим скрытую реминисценцию из «Горя от ума»: в ответе друга Владимира на цитировавшееся выше письмо: «Охота тебе корчить г. Фобласа и вечно возиться с женщинами. Это не достойно те-

бя. В этом отношении ты отстал от своего века и сбиваешься на ci-devant (бывшего – *франц. – С.Д.*) *хрипуна* (здесь и ниже курсив мой. – *С.Д.*) 1807 г.» [9: VIII, с. 55]. Ср. с краткой, но убийственной характеристикой, данной Скалозубу Чацким в начале третьего действия комедии: «Хрипун, удавленник, фагот, / Созвездие маневров и мазурки!» [5, с. 61].

Слово «хрипун», но уже во множественном числе и также в связи с офицерами, встречается в беловом автографе пушкинской поэмы «Домик в Коломне» (1830): «У нас война. Красавцы молодые! (в подстрочном варианте «Гвардейцы затяжные!») / Вы, *хрипуны* (но хрип ваш приумолк)…» [9: V, с. 374]. В «Словаре языка Пушкина» дается следующее толкование этого слова: «Столичный гвардейский офицер, отличающийся блестящей военной выправкой, светским щегольством и особой манерой говорить с хрипотцой (хрипловатым голосом)» [11, с. 845].

О том, что Пушкин не только внимательно читал и, по-видимому, не раз перечитывал, но и хорошо запоминал отдельные выражения из грибоедовской комедии, свидетельствует надпись на обложке незаконченной пушкинской статьи «<Байрон»>», сделанная рукой самого автора статьи: «О Байроне и о предметах важных» [9: XI, с. 519], представляющая собой перефразировку слов Репетилова из действия IV (явление 4) «Горя от ума»: «Я сам, как схватятся о камерах, присяжных, / *О Бейроне, ну о матерьях важных* (курсив мой. – *С.Д.*), / Частенько слушаю, не разжимая губ…» [5, с. 104].

В одной из пушкинских заметок, датируемой предположительно 1835 – 1836 годами, поэт говорит о том, что «множество слов и выражений, насильственным образом введенных в употребление, остались и укоренились в нашем языке». В качестве примера он приводит французское выражение Dans son assiette ordinaire» («В своем обычном состоянии» - *франц. – С.Д.*) и тут же замечает: «… *assiette* (здесь и ниже курсив Пушкина. – *С.Д.*) значит положение от слова *asseoir* («сажать, ставить, устанавливать, основывать» - *франц. – С.Д.*), но мы перевели каламбуром – в своей тарелке: -

Любезнейший, ты не в своей тарелке.
Горе от ума» [9: XII, с. 181].

Показательно, что, приводя иностранные слова и выражения, переведенные, пусть и не совсем адекватно, но укоренившиеся именно в таком каламбурном переводе в русском языке и со временем ставшие поговоркой, Пушкин ссылается на «Горе от ума» Грибоедова.

Множество цитат из «Горя от ума» рассыпано в письмах Пушкина. Так, в письме к П.А. Вяземскому из Тригорского от 28 января 1825 года, находясь под сильным впечатлением от недавно прочитанной грибоедовской комедии, Пушкин в связи с определенной житейской ситуацией вспоминает слова Репетилова из четвертого действия «Горя от ума», выделив эту цитату отдельной строкой: «Савелов (имеется в виду одесский знакомый поэта А.П. Савелов, присвоивший переданные ему одесским купцом Ф.Л. Лучичем для Пушкина 600 рублей. – *С.Д.*) большой подлец. <…> Охотно извиняю и понимаю его

Но умный человек не может быть не плутом!» [9: XIII, с. 137] (у Грибоедова: «Да умный человек не может быть не плутом» [5, с. 106]. – *С.Д.*).

В письме к П.А. Плетневу из Москвы от 13 января 1831 года, накануне женитьбы на Н.Н. Гончаровой, желая лучше выразить свое нелестное мнение о московских тетушках и своей будущей теще – Н.И. Гончаровой, Пушкин приводит по памяти (не совсем буквально, но точно по смыслу) финальную реплику Фамусова: «Я не люблю московской жизни. Здесь живи, не как хочешь – как тетки хотят. Теща моя та же тетка. То ли дело в П.<етер>Б<урге>! Заживу себе мещанином припеваючи, независимо и не думая о том, *что скажет Марья Алексевна* (курсив мой. – *С.Д.*)» [9: XIV, с. 143] (у Грибоедова: «Ах! Боже мой! Что станет говорить / Княгиня Марья Алексеевна!» [5, с.122].

В письме к П.А. Плетневу из Москвы (около (не позднее) 14 апреля 1831 года) – еще одна реминисценция из «Горя от ума». Отвечая на «запросы», заключенные в письме П.А. Плетнева от 22 февраля того же года, Пушкин замечает в начале письма: «Ты прав, любимец муз – должно быть *аккуратным* (здесь и ниже курсив мой. – *С.Д.*), хотя это и немецкая добродетель (с точки зрения поэта, «аккуратность» - обычная черта немецкого характера. В связи с этим сразу вспоминается строки из первой главы

«Евгения Онегина»: «… И хлебник, немец аккуратный, / В бумажном колпаке, не раз / Уж отворял свой *васисдас* (курсив Пушкина. – *С.Д.*)» [9: VI, 20]. – *С.Д.*); не худо быть и *умеренным*, хотя Чацкий и смеется над этими *двумя талантами*» [9: XIV, с. 162].

Восходит эта цитата, как указывал сам Пушкин, к диалогу Чацкого и Молчалина в действии III (явление 3) комедии:

«М о л ч а л и н

Нет-с, свой талант у всех…

Ч а ц к и й

У вас?

М о л ч а л и н

Два-с:

Умеренность и аккуратность.

Ч а ц к и й

Чудеснейшие два! и стоят наших всех» [5, с. 68].

В письме к М.П. Погодину из Петербурга (около (не позднее) 7 апреля 1834 года), поэт объясняет, почему он не может принять его приглашения и отправить для чтения в Обществе любителей российской словесности при Московском университете свои стихи. Основная причина – избрание Пушкина в члены Общества вместе с Ф.В. Булгариным, которого поэт аттестует в письме как «шпиона, переметчика и клеветника», «ошельмованного негодяя». Обвиняя Общество в нравственной неразборчивости, Пушкин очень к месту приводит отдельной строкой цитату из «Горя от ума» - реплику Фамусова из действия II (явление 3) комедии: «Воля Ваша: это пощечина. Верю, что Общество, в этом случае, поступило, как Фамусов, не имея намерения оскорбить меня.

Я всякому, ты знаешь, рад» [9: XV, с. 124].

Пушкину не нужно было подробно комментировать смысл приведенной цитаты, так как М.П. Погодин, несомненно, хорошо понял причину негодования и намек поэта, поскольку среди тех гостей всякого разбора, которым Фамусов «рад», на первом месте полковник Скалозуб – «известный человек, солидный». А Скалозуба Фамусов и уважает, и в то же время побаивается. Невольно проговариваясь, Фамусов при известии о том, что к нему

пожаловал Скалозуб, предупреждает Чацкого: «Пожало-ста, сударь, *при нем остерегись*… (здесь и ниже курсив мой. – *С.Д.*)» [5, с. 42] (неслучайно теми же словами предостерегает Платон Михайлович Горич Чацкого от знакомства и сближения с «отъявленным мошенником, плутом» Загорецким: «*При нем остерегись*: переносить горазд» [5, с. 80].

То есть в глазах Пушкина скандально известный «клеветник» Ф.В. Булгарин ничем не лучше тех людей, которым всегда «рад» Фамусов: солдафона Скалозуба и доносчика Загорецкого. А потому оскорбление, невольно нанесенное поэту Обществом любителей российской словесности, вдвойне обиднее и непереносимее. Напомним, что Пушкин уже цитировал (и даже выделял курсивом) приведенную выше реплику Фамусова в «Путешествии из Москвы в Петербург», характеризуя московское общество, представленное в комедии Грибоедова.

Таким образом, Грибоедов и «Горе от ума» постоянно присутствовали в творческом сознании Пушкина, начиная с 11 января 1825 года, когда поэт впервые прочитал грибоедовскую комедию в Михайловском, и до середины 1830-х годов. Пушкин по-своему осмысливал и творчески использовал характерные образы и отдельные мотивы «Горя от ума», соотносил свои впечатления о Москве и московской жизни с представлениями Грибоедова, художественно осваивал достижения и открытия автора бессмертной комедии в произведениях других жанров, других родов литературы. Вопросы рецепции художественного наследия Грибоедова в отдельных произведениях и во всем творчестве Пушкина нуждаются в дальнейшем изучении и осмыслении.

Литература

1. *А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников / Вступ. статья, сост. и подготовка текста С.А. Фомичева; Коммент. П.С. Краснова и С.А. Фомичева. – М.: Художественная литература, 1980. – 448 с. – Серия литературных мемуаров.*
2. *Бродский Н.Л. «Евгений Онегин». Роман А.С. Пушкина: Пособие для учителя. – М.: Просвещение, 1964. – 415 с.*

3. *Гершензон М.О. Избранное. - Т. 1. Мудрость Пушкина. – М. – Иерусалим: Университетская книга, Gesharim, 2000. – 592 с. (Россйские Пропилеи).*
4. *Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8-ми тт. – Т.8. – М.: Художественная литература, 1980. – 559 с.*
5. *Грибоедов А.С. Полн. собр. соч.: В 3-х тт. / Ред коллегия: А.С. Фомичев (главный редактор), А.В. Архипова, В.Э. Вацуро, А.Л. Гришунин, Н.Н. Скатов. – Т. 1. – СПб.: Нотабене, 1995. – 349 с.*
6. *Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. – Л.: Просвещение, 1980. – 416 с.*
7. *Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С. Пушкина: Библиографическое описание. – СПб: Типография Императорской Академии Наук, 1910. Репринтное издание. – М.: Книга, 1988. – 442 с.*
8. *Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». – Перевод с английского. – СПб.: «Искусство-СПБ», «Набоковский фонд», 1998. – 928 с.*
9. *Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. – [Б.м.], Изд-во АН СССР, 1937 – 1949. Римскими цифрами обозначен том, арабскими – страница этого издания.*
10. *Пущин И.И. Записки о Пушкине. Письма / Сост., вступ. ст. и комм. М.П. Мироненко и С.В. Мироненко. – М.: Правда, 1989. – 576 с.*
11. *Словарь языка Пушкина: в 4-х тт. – Т. 4. – М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1961. – 1048 с.*
12. *Строганов М.В. Грибоедов Александр Сергеевич // Онегинская энциклопедия: В 2-х тт. / Под общ. ред. Н.И. Михайловой. Сост. Н.И. Михайлова, В.А. Кошелев, М.В. Строганов. – Т. I. А – К. – М.: Русский путь, 1999. - 576 с.*
13. *Фесенко Ю.П. Пушкин и Грибоедов (Два эпизода творческих взаимоотношений) // Временник Пушкинской комиссии. 1980. – Л.: Наука, 1983. – С. 101 – 113.*

ГРИБОЕДОВ В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ КРИТИКЕ

О.А. Джумайло
Доктор филологических наук, профессор
Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону

В отличие от триумфального успеха Чехова и его широкого медийного резонанса в современной качественной англоязычной периодике (см. *The New Yorker, The Guardian*), Грибоедов практически не известен широкой аудитории за рубежом. Увы, его имя скорее упоминается в связи с туристическими достопримечательностями Санкт-Петербурга или слухами о подготовке покушения на президента России во время пребывания Тегеране в 2007 году, чем с театральной жизнью сегодня. Однако интерес к профессиональному изучению Грибоедова есть. Научная периодика последних лет представлена несколькими работами преимущественно американских исследователей (Университеты Огайо, Принстона и др.), во многом опирающихся на достижения российского грибоедоведения.

Как известно, пьеса неоднократно переводилась на английский язык (S.W. Pring (1914); G.R. Noyes (1933); F.D. Reeve (1961); Joshua Cooper (1972); A.S. Vagapov (1993)). Из них только переводы 1933 и 1993 года были поэтическими. Научный резонанс вызвало появление нового комментированного поэтического перевода комедии «Горе от ума» (Hobson M. Lexander Griboedov's *Woe from Wit*: Commentary and Translation. Studies in Slavic Languages and Literatures, vol. 25. Lewison, NY: Edwin Mellen Press, 2005).

Ценность нового перевода ставит под сомнение Д. Рейфилд. Отдавая должное педантичной точности в соблюдении всех параметров оригинала (ритм, рифма, образы и пр.), Рейфилд обращает внимание на неизбежные издержки такого эквиметрического чуда при переводе на английский язык, в котором поиск двух рифмующихся слов к строгой ABAB или AABB рифме не всегда приводит к блестящим результатам – стих теряет блеск, звучит не «в тональности до мажор, как в оригинале […], а в ля миноре»

[12]. Это меняет восприятие текста и актером, и зрителем, и читателем.

Кроме того, как известный биограф, приоткрывающий завесы частной жизни и непростой характерологии великих писателей, Рейфилд, с удовлетворением отмечает своеобразную деканонизацию Грибоедова как человека непростого склада личности и приветствует будущих исследователей «невыносимого дипломата» [12] и загадочного автора множества посредственных вещей и всего одного великого произведения.

По мнению К. Ридель [13], издание во многом отвечает на вопрос, стоящий перед всеми, кто обращался к творчеству Грибоедова: почему его талант выразил себя в полной мере только в единственном произведении? Комментаторская рамка – традиционная биографическая, данная с опорой на хронологию и весь корпус известных напечатанных текстов Грибоедова (пьесы, поэмы, письма, переводы, путевые заметки, мемуары), не лишена важных текстологических комментариев (в особенности последняя глава, посвященная различным авторским редакциям «Горя от ума»). Творческий путь писателя дается без редукций, что позволяет увидеть «Горе от ума» в контексте всего комплекса художественных исканий и личных обстоятельств. Кроме того, работа ссылается на многочисленные воспоминания современников, возможные литературные источники, ключевые факты и поворотные события биографии личной и творческой.

Из любопытных наблюдений Хобсон: сопоставление драмы «Горе от ума» с Книгой пророка Исаии со ссылкой на дневниковую запись Кюхельбекера, упомянувшего любовь Грибоедова к этому библейскому тексту. Полный комментарий по этому вопросу можно найти в статье Хобсон A Poem of the Utmost Significance: *Gore ot uma (Woe from Wit)*(2002). В поле зрения оказываются: творческая история создания текста (с отсылкой на труды Пиксанова); библейский текст на русском языке и его трактовка Грибоедовым; дидактизм книги пророка, стремление самого Грибоедова стать христианским просветителем (с отсылкой на воспоминания Бегичева) и дидактический импульс первоначального замысла пьесы; источник заглавия и его двусмысленность - «Горе мудрым в себие и перед собою хитрым» («Горе тем, которые

мудры в своих глазах и разумны перед самими собою!»), Исаия 5:21; обличительные монологи Чацкого и Фамусова, скрывающие отсылки к Книге пророка Исаии; отдельные сцены и ситуации, в той или иной степени соотносимые с афористической мудростью пророка.

При этом исследователь подчеркивает, что Грибоедов, помещая отсылки на библейский текст в комедийный сюжет своей драмы, не сводит его к чему-то тривиальному. В особенности подчеркивается, что первоначальный набросок пьесы (прочитанный в Тбилиси в декабре 1821 года) оценивался самим автором в 1824 году как исключительно серьезный текст, измененный впоследствии из-за необходимости создания правдоподобных картин московского общества.

Среди авторов, в значительной степени повлиявших на писателя, упомянуты Вольтер, Бомарше, Гете, Виланд, Шиллер, Фосколо. Однако в отношении «Горе от ума» больших комментаторских усилий потребовал интертекст, отсылающий к произведениям Плавта, Луциана, Шекспира, Мольера, Кантемира, Фонвизина, Катенина. В особенности ценным оказался анализ французских влияний на Грибоедова.

Противопоставление Чацкого Альцесту стало таким общим местом в литературоведении, что французский компаративист Морис Колен еще в 1972 году высказал мнение о том, что «невозможно говорить о Грибоедове, не отсылая к Мольеру» [4]. Безапелляционность этой позиции опровергается в статье А. Уэннера «The Misanthrope as Revolutionary Hero: Revisiting Griboedov's Chtskii and Moliere's Alceste» [14]. Автор утверждает, что большинство компаративных сравнений двух пьес основаны не столько на работе с текстом или биографией автора, сколько в готовых идеологически заточенных моделях прочтения пьесы, то есть являются продуктом литературоведческого дискурса, не избежавшего политической и националистической повестки дня. Так, дореволюционная российская критика пьесы (от Дмитриева, Писарева до классической работы Веселовского), не только обнаруживала тесные связи между двумя текстами, но и высказывала предположения о заимствованиях у французского драматурга. Это, по мнению Уэннера, указывает на разделяемое многими

представление о культурном влиянии Франции на культуру России. Однако уже советские критики настаивают на оригинальности пьесы и противопоставляют главных героев, подчас используя маркированные идеологически определения «прогрессивный», «революционный», «народный» в отношении только Чацкого. «Принципиальная» позиция советских критиков сталкивается с не менее националистически окрашенной позицией критиков французских, проводящих идею влияния французской литературы на мировой художественных процесс. Более того, намеренная текстовая отсылка к «Мизантропу» во французском переводе «Горя от ума» моментально считывалась французским читателем. На формирование оценки также влияли те историко-культурные и политические контексты, в которых оказывалась каждая из пьес. Герой Мольера со временем приобрел черты якобинца, а Чацкий, прототипически связанный с П. Чаадаевым, стал ассоциироваться с героями-декабристами (вопреки суждениям Пушкина, Вяземского и др.) и, соответственно, «прогрессивными силами» России, что позже было подхвачено советскими критиками. Любопытно, что постановки и интерпретации образа Альцеста в эпоху второй империи в 1860-ые сопоставимы с интерпретацией Чацкого в советское время. Парадоксальным образом, наибольшее сближение двух героев возникло тогда, когда произошло искажение изначальных авторских образов, во имя пропагандистских целей редуцирующих «мизантропические» черты и конструирующих революционную идейность героев.

Монография Р. Келли «Diplomacy and Murder in Tehran: Alexander Griboedov and Imperial Russia's Mission to the Shah of Persia» (2002), написанная в русле культурной истории, может стать серьезным био- и библиографическим подспорьем для грибоедоведов за рубежом, так как на настоящий момент представляет собой наиболее полную биографию автора, о чем свидетельствует обширный справочный аппарат и более шестидесяти страниц комментаторских сносок в конце исследования. Фигура Грибоедова представлена в контексте профессиональном дипломатическом (анализ успешных миссий и причин дипломатических неудач), профессиональном литературном (цензура и сложности поприща профессионального литератора в допушкинскую эпоху), полити-

ческом (в связи с декабристским движением и имперской политикой России на Востоке) [11].

Постмодернистский теоретический посыл обнаруживается в работе А. Бринтлингер «The Persian Frontier: Griboedov as Orientalist and Literary Hero» (2003), в которой исследователь обращает внимание на специфическую нарративизацию истории жизни и трагической смерти Грибоедова [2]. Особое внимание сосредоточено не на известных фактах создания эстетизированного ореола вокруг писателя современниками («Русский Пелам» Пушкина, «Село Михайловское» Миклашевич, «Памятные записки титулярного советника Чухина» Булгарина) и потомками (среди которых обширно цитируемый Тынянов), а на любопытном предположении, что сам Грибоедов видел себя героем, а свою жизнь представлял в форме романа, избрав в качестве формы романтический роман Дж. Ф. Купера «Прерия» (1827). Именно эта модель, предполагающая образ Грибоедова как ориенталиста (Griboedov as an Orientalist) и романтического героя (Griboedov as Literary Hero), легла в основу «жизнестроения», завершившегося трагической смертью в Тегеране. На основе демонстрирующих «ориенталистский дискурс» (Э. Саид) писем, заметок, фактов биографии Грибоедова, и с привлечением лотмановской поэтики повседневности, исследователь конструирует исторический нарратив, воплощающий популярные литературные и поведенческие модели того времени.

Краткое освещение проблем грибоедоведения на его современном этапе дано во вступительной статье А. Бринлингер [3], на основе посещения конференции «Грибоедов и современность», прошедшей в мае 2012 года в Алуште. Среди вопросов, выделенных исследователем: биографические изыскания и предположения относительно года рождения Грибоедова (1795, 1794, 1792, 1790); даты смерти писателя (на основе переписки Грибоедова с женой); характер дружбы с Фадеем Булгариным. Выделяется также и традиционный исследовательский ракурс – Грибоедов и Пушкин. Статьи, напечатанные в том же журнале Pushkin Review, написаны молодыми грибоедоведами. А.Айдинян обращается к экономическому проекту, представленного Грибоедовым в 1828 году и характеризующего его деятельность не только

как писателя, но и как дипломата, государственного служащего, посла и представителя Российской Империи. Колониальный проект Грибоедова создан на фундаменте экономической теории Адама Смита и аргументирован многочисленными отсылками к опыту British East India Company, не без лукавства в отношении имперской политики России.

Статья Дж. Л. Уилсон «Griboedov in Bed: Meyerhold's *Woe from Wit* and the Staging of Sexual Mores in the NEP Era» исследует интерпретацию великой драмы Грибоедова в театре Мейерхольда, в особенности в связи с сексуальными нравами «новых аристократов», помещенных режиссером в эпоху НЭПа [17]. Чацкий обнаруживает в поведении московской публики повсеместную гендерную и сексуальную трансгрессию, омещанивание и страсть к пустым удовольствиям. А Софья Мейерхольда, мужественная советская женщина эпохи военного коммунизма, неожиданно оказывается в роли Джульетты. Мужчины эпохи НЭПа, как например персонажи Платона Михайловича и Молчалина, представлены как слабые, безвольные и неспособные на воспроизводство (это также связано с поднимаемыми вопросами евгеники, развиваемой в советской России в 1920-1930 гг.). А финальный вызов Чацкого московскому обществу трактуется как отказ терять свою мужскую силу. Со ссылкой на Тынянова Уилсон утверждает, что оригинальная пьеса Грибоедова поднимала сходную тему опасного возвеличивания роли женщин в начале XIX века.

Карикатурное начало пьесы, чуждое пьесе Грибоедова, еще более заостряется в связи с разочарованием Мейерхольда по поводу советской цензуры и запрета пьесы Сергея Третьякова «Хочу ребенка» (1927), мотивы и образы которой использовались при постановке обновленной Мейерхольдом грибоедовской драмы. Запрет пьесы Третьякова в 1928 году воспринимался Мейерхольдом как репрессивный акт государства в отношении драматурга и именно здесь режиссер видел историческую перекличку с запретом пьесы Грибоедова императорской цензурой.

На Западе поэтика и система персонажей пьесы «Горе от ума» подробно представлена в работах Дж. Янечека "A Defense of Sof'ja in *Woe from Wit*" и Дж. Калбуса "Rhyming Patterns in Gri-

boedov's *Gore ot uma*". В последней исследователь обращается к типам рифм, использованных Грибоедовым, как способам характеристики персонажей [9]. Кто лучше рифмует – Чацкий или Софья? Этот вопрос оказывается не праздным с точки зрения общей концепции пьесы. Выделяются три ситуации: соло (в монологах); фуга (при участии трех и более персонажей); комбинация первых двух типов (при диалоге). Рифмы классифицируются по типу рифмовки и стилевым требованиям начала XIX века (так называемые канонические, неканонические и остроумные). Рифма становится характеристикой социальной (изменение в речи Молчалина в зависимости от того, с кем он говорит). С позиции исследователя, Софья оказывается самым интересным персонажем, так как ее рифма проявляет наибольшее разнообразие и гибкость, в отличие от блестящего, но предсказуемого Чацкого. Каждый персонаж говорит с использованием собственных ритмических вариаций, что показывает невероятное мастерство Грибоедова в искусстве оркестровки индивидуальных голосов персонажей и в создании полифонического эффекта. Именно эта художественная виртуозность отличает русского драматурга от Мольера, с «Мизантропом» которого традиционно сравнивают «Горе от ума». Более того, высказывается мнение, что, вопреки утвердившемуся мнению о непонимании и неспособности героев Грибоедова по-настоящему слышать друг друга, ритмические схемы пьесы показывают обратное – герои активно реагируют на слова, и это указывает на скрытый код в пьесе Грибоедова.

Развивая идеи Д. Уэлша (Russian Comedy 1765 – 1823) и С. Карлинского (Russian Drama from the Beginnings to the Age of Pushkin), Дж. Уилмс в статье Anticipating Chekhov: Tragicomic Elements in Griboedov's *Woe from Wit* обращается к трагикомическому началу драмы «Горя от ума», в которой Грибоедов предлагает систему художественных приемов, позже ставших ключевыми для чеховской концепции [16]. Среди них: герой-резонер, дистанцирование автора, эффект домино в развитии любовных перипетий, акцент на коммуникативной неудаче и отсутствии понимания между всеми действующими лицами, введение элементов комедии дель арте. Таким образом, пересматривается история трагикомического жанра в русской драматургии: его истоки видятся уже у Фонвизина, развитие в «Горе от ума» Грибоедова и «Ревизоре» Гоголя, а кульминация в пьесах Чехова.

Из всех чеховских революционных приемов исследователь более всего выделяет сложность персонажа; отсутствие ясности интеллектуального исхода драмы, ввиду поражения героя-резонера; характерную ситуацию, не позволяющую ни одному из героев становиться носителем истины; многочисленные свидетельства непонимания между персонажами. Эти черты в полной мере демонстрирует драма Грибоедова. Хотя нет свидетельств прямого влияния Грибоедова на Чехова, отсылка к героям классической пьесы может быть найдена в чеховской «Страшной истории», демонстрирующей понимание Чеховым трагикомической природы пьесы.

Хорошо знакомый с европейской театральной традицией, Грибоедов высоко ценил Шекспира, Гете и Байрона, авторов экспериментирующих с формой. Кроме того, пьеса была написана как художественный ответ «Мизантропу» Мольера, автору строго следующему классицистическим канонам. Подход, предложенный исследователем, не только показывает этапы эволюции трагикомического жанра в русской драме, выявляет ее типологические черты, позволяет провести компаративные наблюдения между Грибоедовым и Чеховым, но предлагает принципиально иной модус чтения драмы Грибоедова. Если распространенные подходы предлагают моралистическое или откровенно политическое ее прочтение и однозначные выводы, то предложенный взгляд на драму как трагикомедию, проявляет интерес Грибоедова к человеческому существованию как таковому. Показывая героя-резонера, потерпевшего поражение и не избежавшего трагического непонимания, Грибоедов, как и Чехов, открывает трагедию. Но непонимание как источник драматического события у обоих создает подлинный комический эффект.

Литература

1. *Bonamour J. A.S. Griboedov et la vie litteraire de son temps. Paris: Presses Univesitaires de France, 1965).*
2. *Brintlinger A. The Persian Frontier: Griboedov as Orientalist and Literary Hero // Canadian Slavonic Papers, Vol. 45 (September – December 2003). Pp. 374-393.*
3. *Brintlinger A. Griboedovedenie: Introduction // Pushkin Review, Vol. 15, 2012. Pp. 97-100.*

4. *Colin M. Tchatski un Alceste russe? // Revue de literature compare 46.4 (1972). P. 481.*
5. *Ellison J. Review on Kelly L. Diplomacy and Murder in Tehran // The Slavic and East European Journal, Vol.51, No.4 (Winter, 2007). Pp. 791-792.*
6. *Hobson M. Alexander Griboedov's Woe from Wit: Commentary and Translation. Studies in Slavic Languages and Literatures, vol. 25. Lewison, NY: Edwin Mellen Press, 2005.*
7. *Hobson M. A Poem of the Utmost Significance: Gore ot uma (Woe from Wit) // New Zealand Slavonic Journal, Festschrift in honour of Arnold McMillin, 2002. Pp. 129-142.*
8. *Janecek G. A Defense of Sof'ja in Woe from Wit // The Slavic and East European Journal 21:3 (Autumn 1977). Pp. 318-331*
9. *Kalbouss G. "Rhyming Patterns in Griboedov's Gore ot uma" // The Slavic and East European Journal 39:1 (Spring 1995). Pp. 1-13.*
10. *Karlinsky S. Russian Drama from the Beginnings to the Age of Pushkin. Berkley: University of California Press, 1985. P. 161-162.*
11. *Kelly L. Diplomacy and Murder in Tehran: Alexander Griboedov and Imperial Russia's Mission to the Shah of Persia. New York: I.B. Tauris, 2002.*
12. *Rayfield D. Review on Hobson M. Alexander Griboedov's Woe from Wit: Commentary and Translation // The Slavonic and East European Review, Vol. 85, No.1 (January 2007). Pp.137-138.*
13. *Rydel Ch. Review on Hobson M. Alexander Griboedov's Woe from Wit: Commentary and Translation // The Slavic and East European Journal, Vol.51, No.3 (Fall, 2007). Pp. 625-626.*
14. *Wanner A. The Misanthrope as Revolutionary Hero: Revisiting Griboedov's Chtskii and Moliere's Alceste // Canadian Slavonic Papers, Vol. 41, No. 2 (June 1999). Pp. 177-188.*
15. *Welsh D. Russian Comedy 1765–1823. Paris: Mouton, 1966. Pp. 111-112.*
16. *Wilmes J. Anticipating Chekhov: Tragicomic Elements in Griboedov's Woe from Wit // Pushkin Review, Vol. 15, 2012. Pp. 125-142.*
17. *Wilson J. Griboedov in Bed: Meyerhold's Woe from Wit and the Staging of Sexual Mores in the NEP Era // Pushkin Review, Vol. 15, 2012. Pp. 143-160.*

ОБРАЗЫ И МОТИВЫ КОМЕДИИ «ГОРЕ ОТ УМА» В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ И.С. ТУРГЕНЕВА

В.А. Доманский

Доктор педагогических наук, профессор
Санкт-Петербургский гос. университет речного и морского флота им. адмирала С.О. Макарова

И.С. Тургенев хорошо знал и высоко ценил творчество А.С. Грибоедова. Так, в своей статье под названием «De la literature russe contemporaine» («О современной русской литературе»), написанной в 1845 г. для парижского журнала «Illustration», он, знакомя французских читателей с русским литературным процессом, среди российских оригинальных драматургов выделяет лишь одного Грибоедова, отмечая его самобытный талант. Он высоко оценивает его комедию «Горе от ума», полагая, вслед за Пушкиным, что все ее стихи «обратились в поговорки»[1].

Действительно, и сам писатель, и его герои употребляют крылатые стихи комедии Грибоедова для точности и афористичности речи. Так, в своей «Записке об издании журнала "Хозяйственный указатель"» (1858 г.), отстаивая идею выпуска печатного издания, разъясняющего консервативным русским дворянам суть реформ по отмене крепостного права, писатель использует измененную цитату из «Горя от ума»: «печатный каждый лист быть кажется святым» (XII, 354). Тургенев иронизирует над невежеством малообразованной части российского дворянства, для которой «чужие мненья только святы», а пуще высказанные в печати. Поэтому, он полагает, что данный журнал поможет подготовить общественное мнение для проведения этих реформ.

Второй пример использования писателем крылатого выражения из комедии Грибоедова сязан с ироническим описанием обеда Полозова в повести «Вешние воды»: «Полозов ел медленно, «с чувством, с толком, с расстановкой», внимательно наклоняясь над тарелкой, нюхая чуть ли не каждый кусок; сперва по-

[1] *Тургенев И.С. Собр. соч. в 30 т. Сочинения в 12 т. Письма в 18 т. Соч. Т. 12. – С., 1986. – С. 510. Далее ссылки в тексте с указанием тома и страницы.*

полощет себе рот вином, потом уже проглотит и губами прошлепает…» (VIII, 343).

Цитируют, ставшие крылатыми, выражения из «Горе от ума» и герои нескольких тургеневских произведений: повестей «Переписка» и «Затишье», романа «Рудин». В романе «Отцы и дети», Павел Петрович, перефразируя высказывание Фамусова о Чацком, подчеркивает его неблагонадежность как человека, не признающего властей (VII, 25).

Тургенев не только читал и хорошо знал комедию Грибоедова, но и видел ее на сцене Малого театра и, как многие его современники, восхищался игрой М.С. Щепкина, исполняющего роль Фамусова. Его зрительская рецепция, видимо тринадцатилетнего юноши, проживавшего в год первой постановки пьесы (1831 г.) с родителями в Москве, нашла отражение в повести «Несчастная»: «На следующий день мы с Фустовым собрались идти в театр смотреть Щепкина в "Горе от ума". Комедию Грибоедова только что разрешили тогда, предварительно обезобразив цензурными урезками. Мы много хлопали Фамусову, Скалозубу» (VIII, 83).

Системное использование образов и мотивов комедии Грибоедова в романах Тургенева связано с созданием комических и сатирических образов и пародийно-сатирических сцен. Так, в романе «Отцы и дети», Тургенев, изображая жизнь и быт губернских бюрократов и нигилистов провинциального пошиба, в пародийном смысле разворачивает грибоедовскую коллизию между «веком нынешним и веком минувшим».

В 1860-е годы быть прогрессивным человеком становится модным, недаром Тургенев даже вводит в роман понятие «прогрессист». Оно приобретает пародийный смысл. Новые бюрократы в лице петербургского сановника Матвея Ильича Колязина и губернатора, стараясь отмежеваться от консерваторов, разыгрывает из себя демократов, представителей «века нынешнего». Им противопоставлены люди «века минувшего – председатель казенной палаты, «сладкоглазый старик со сморщенными губами», который «чрезвычайно любил природу, особенно в летние дни, когда, по его словам, "каждая пчёлочка с каждого цветочка берет взяточку"» (VII, 60).

Молодыми «прогрессистами» называет Тургенев в своем романе Ситникова и Кукшину, всеми способами стремящихся себя позиционировать в качестве новых людей. Введение в роман образа Ситникова, комического «двойника» Базарова, чем-то напоминающего грибоедовского Репетилова, оттеняет сильные стороны главного героя и гротескно представляет бездумное подражание многих молодых людей новомодным учениям.

В изображении Кукшиной автор карикатурно показал псевдоэмансипацию. В сущности, ее изображению служит вся XIII глава, в которой есть небольшой микросюжет, который создает комический эффект, связанный с характеристикой Кукшиной Жорж Санд. Так, обращаясь к Ситникову, Кукшина произносит:

«– Вы, говорят, опять стали хвалить Жорж Санда. Отсталая женщина и больше ничего! Как возможно сравнить ее с Эмерсоном! Она никаких идей не имеет ни о воспитании, ни о физиологии, ни о чем. Она, я уверена, и не слыхивала об эмбриологии, а в наше время – как вы хотите без этого? (Евдокия, – замечает автор, – даже руки расставила») (VII, 64).

Как заметил Г.А. Бялый, и губернские бюрократы, и провинциальные нигилисты «одинаково карикатурны: они рисуются, кокетничают, любуются собой, ведут себя по самому модному, каждый по своим понятиям. Одни щеголяют мягкой величавостью, другие – показной резкостью. И те и другие ненатуральны и неестественны»[1].

В социально-сатирическом романе «Дым» Тургенев подвергает своей авторской иронии и осмеянию не только отдельные явления современной ему действительности, а общественно-политическую жизнь России в целом, пародируя и подвергая едкой сатире все слои русского общества. Этой задаче служит система авторских приемов, основными среди которых является пародирование, окарикатуривание, создание сатирических и даже гротескных образов. Внимательное прочтение сатирических

[1] *Бялый Г.А. Роман Тургенева «Отцы и дети». – М. –Л., 1963. – С. 69.*

сцен и глав романа «Дым» позволяет выявить их типологическую связь на уровне портретных характеристик героев, лексики и сюжетных мотивов с комедией А.С. Грибоедова.

Как известно, Грибоедов, создавая образ Репетилова, пародировал нравы московского «английского клуба» и некоторых его активных членов, а в литературном портрете его героя Ипполита Удушьева современники не без труда узнавали Федора Толстого, прозванного Американцем из-за его необычной биографии, полной разных авантюрных приключений. Один из тургеневских героев, член русского баденского кружка, Ростислав Бамбаев тоже во многом похож на грибоедовского Репетилова. Об этом уже свидетельствует первоначальная характеристика, которую дает ему Тургенев, называя его «человеком хорошим, из числа пустейших», «вечно без гроша и вечно от чего-нибудь в восторге» (VII, 256) Она во многом перекликается с самооценкой Репетилова:

«Я жалок, я смешон, я неуч, я дурак».

или:

«Зови меня вандалом:
Я это заслужил.
Людьми пустыми дорожил!
Сам бредил целый век обедом или балом!»[1]

Герои обоих произведений, Бамбаев и Репетилов, люди недалекие, пустые, падкие на разного рода сенсации, новые идеи. Они стремятся быть либералами, идеологами, но их идеология – это чаще всего транслирование чужих мыслей в искаженном виде. Тургенев в подготовительных материалах к роману дает следующую характеристику своему герою, которая достаточно точно раскрывается в его репликах, монологах и поступках: «Смесь Кашперова с Пичем. – Энтузиаст à tout propos – хороший человек, благороднейший – но пустой и несколько смеш-

[1] *Грибоедов А.С. Сочинения в двух томах. Т. 1. – М., 1971. – С. 144-145. Далее ссылки в тексте с указанием фамилии автора и страницы.*

ной. – Всегда без гроша и вечно от чего-нибудь в восторге»[4]. Вместе с тем, как считает П. Уоддингтон, автор романа все же не буквально следовал первоначальному замыслу и вряд ли он собирался высмеять прототипов Бамбаева, композитора В.Н. Кашперова (1827-1894) и своего друга Людвига Пича (1824-1911). Если первый действительно отличался необычайной восторженностью и энтузиазмом, то последнего с Бамбаевым роднило только то, что у него постоянно не было денег[1].

У каждого из сопоставляемых героев есть свой кумир, главарь идейного кружка: у Бамбаева – Степан Губарев, у Репетилова – Ипполит Удушьев. Формальные различия в строе прозаической и стихотворной речи в романе и комедии не мешают заметить явную типологическую общность двух этих пар персонажей, увидеть, что приемы тургеневской язвительной сатиры, используемые для характеристики баденского общества, восходят к грибоедовским. Об этом свидетельствует и сюжетная ситуация – неожиданная встреча Чацкого с Репетиловым и Литвинова с Бамбаевым, а также восторженное отношение героев к своим кумирам, сходство характеристик, которые они дают им. Сам отбор лексики и фразеологии, обороты речи указывают на эти переклички. Сравним два высказывания, Репетилова об Удушьеве и Бамбаева о Губареве. В первом из них выражено восхищение «головастостью», то есть гениальностью своего кумира:

Репетилов об Удушьеве:

Все знает, мы его на черный день пасем.

Но *голова у нас, какой в России нету* (Курсив мой. – В.Д.) (Грибоедов: 147).

Бамбаев:

«Губарев, Губарев, братцы мои! Вот к кому бежать, бежать надо! Я решительно благоговею перед этим человеком! Да не я

---

[1] *И.С. Тургенев. (Подготовительные материалы к роману «Дым»). Публикация и послесловие П. Уоддингтона. Перевод с английского А.А. Долинина//Русская литература. – 2000. – № 3. – С. 112.*

один, все сподряд благоговеют. Какое он теперь сочинение пишет, о…о…о!..<…> Что, если бы еще такие две, три *головы завелись у нас на Руси* (Курсив мой. – В.Д.), ну что бы это было, господи, боже мой!» (VII, 256-257)

Во втором высказывании герои восторгаются сочинениями своих «великих голов», которые, как видно из обоих текстов, пишут «*обо всем*», то есть претендуют на глубокое содержание своих «творений» и всеобщность взгляда на мир:

Репетилов, обращаясь к Чацкому:
Ты сочинения его
Читал ли что-нибудь? хоть мелочь?
Прочти, братец, да он не пишет ничего <…>
В журналах можешь ты однако отыскать
Его отрывок, взгляд и нечто.

Об чем бишь нечто? – *обо всем* (Курсив мой. – В.Д.) (Грибоедов: 147).

Бамбаев, отвечая на вопрос Литвинова, о чем сочинение Губарева:

– *Обо всем* (Курсив мой. – В.Д.), братец, ты мой, вроде, знаешь, Бёкля… только поглубже, поглубже… Все там будет разрешено и приведено в ясность (VII, 257).

Вместе с тем, следует заметить, что если сочинение Удушьева носит неопределенный характер – *взгляд и нечто,* то сочинение Губарева *«обо всем»* даже не имеет названия. Его в восторженной речи Бамбаева заменяет троекратно повторяемое междометие – «о…о…о!».

Имеется также связь и в семантике имен героев романа «Дым» и комедии «Горе от ума». Так, фамилия «Бамбаев» является русским просторечным вариантом фамилии «Репетилов» (от французского *«répéter»* – повторять, репетировать»). Ее первая половина при произношении ассоциируется с однообразно повторяемым пустым звуком, шумом; вторая половина – производна от просторечного глагола «ба́ять» со значением «говорить, болтать, рассказывать». Таким образом, в каждой фамилии содержится намек на сущность их обладателей: склонность к шумной, навязчиво повторяющейся болтовне, трансляции чужих мыслей и сплетен.

Пародийные приемы, восходящие к поэтике Грибоедова, используются И.С. Тургеневым и в создании образа Губарева. В подготовительных материалах к роману автор в качестве прототипов своего героя называет Огарева, Фролова и Касаткина. Видимо, к первому по своему созвучию восходит и фамилия тургеневского персонажа: *Огарёв – Губарёв*. Но может быть и другое истолкование его фамилии, которую тоже можно рассматривать как говорящую: она состоит из корня *губ* и суффикса *-ар-*, указывающего на принадлежность лица к какой-либо профессии или деятельности. Таким образом, ее этимология связана с говорением, а точнее, как выражается народ, с шевелением, шлепаньем губами, то есть уже сама по себе фамилия героя, как, например, фамилия Скалозуба в комедии Грибоедова, содержит пародийную коннотацию.

По мнению П. Уоддингтона, ассоциативная связь тургеневского героя с упомянутыми реальными лицами мотивированна тем, что автор пародирует людей ничем, по его мнению, не примечательных, но их делают значительными друзья и знакомые. «Главная черта Фролова, которую имел ввиду Тургенев, создавая образ Губарева, – замечает в этой связи исследователь, – это благоговение, которое к нему питали окружающие. Как Герцен в отношении Огарева, так и Станкевич видел во Фролове гораздо более интересную личность, чем он был на самом деле, и не позволял своим друзьям думать иначе»[1]

Характеристика, данная автором своему герою в подготовительных материалах, достаточно едкая и беспощадная: «Русский доктринер – демократ-фанатик и лентяй. Туп, меланхоличен, важен, упорен, бездарен, но не глуп. – Лишен дара слова, но внушает великое мнение о себе»[2].

Эти характеристики, как и портретные зарисовки подготовительных материалов, автор трансформирует впоследствии в текст романа, создавая пародию на идейного лидера. Она заявлена уже в самом портрете Губарева: «Литвинов с любопытством уставился на ”того самого“. На первый взгляд он не

[1] *Уоддингтон П. Творческая история романа «Дым» в свете новых материалов. – С. 132.*
[2] *И.С. Тургенев. (Подготовительные материалы к роману «Дым»). – С. 108.*

нашел в нем ничего необыкновенного. Он видел перед собою господина, наружности почтенной с немного туповатой, лобастого, глазастого, бородастого, с широкою шеей, с косвенным, вниз устремленным взглядом» ((VII, 260).

Семантика фамилии грибоедовского Удушьева и детали его портрета также выражают главную сущность данного персонажа. Это человек, который действует на головы своего окружения как дурман, удушливый чад. Сближение этих двух произведений обнаруживается не только на уровне пародийных персонажей, сюжетных ситуаций, но и авторской мироконцепции в целом.

Следуя в своем «Дыме» смеховой природе грибоедовской комедии, Тургенев, вслед за Грибоедовым, создает карнавальные сцены, «выставляя на всенародные очи», пародируя сборища русской эмиграции, пустопорожняя болтовня которой может быть сведена к высказыванию Чацкого о сборищах в Московском клубе: «Шумите вы? и только?» (Грибоедов: 147).

Еще более едко изображает автор «Дыма» высших петербургский свет, временно «перекочевавший» на летний сезон в Баден-Баден: кичливых генералов, претенциозных дам, самовлюбленных сановников. Все они, подобно фамусовскому обществу, высокого мнения о своем уме и способностях, но на деле пусты и безлики. Не случайно Тургенев, подчеркивая безликость некоторых гостей салона Ратмирова (глава XV), как и Грибоедов, вместо фамилий и имен употребляет буквы в сочетании с титулами: граф Х, графиня Ш. Подобно Чацкому, Литвинов покидает это общество с «мильоном терзаний» в груди, с горечью размышляя: «Какое старье, какой ненужный вздор, какие плохие пустячки занимали все эти головы, эти души, и не в один только этот вечер занимали они их, не только в свете, но и дома, во все часы и дни, во всю ширину и глубину их существования! И какое невежество в конце концов! Какое непонимание всего, на чем зиждется, чем украшается человеческая жизнь!» (VII, 339).

Ключевым словом романа, также во многом восходящим к грибоедовской комедии, является дым, чад. Дым, чад – это то состояние души, которое испытывает Литвинов, когда «ум с

сердцем не в ладу». Страсть к Ирине разрушает его жизненные планы, порождает душевный хаос. Вся его жизнь показалась ему игрой дыма, подчиняющегося только силе ветра, только бессознательному природному началу.

Слово «дым» стало заглавием романа и было положено автором в основу многих его тропов. Оно обыгрывается автором буквально с первых страниц романа, как, например, в описании сборищ у Губарева: «Дым от сигар стоял удушливый <…> среди всего этого *гама и чада* (Курсив мой. – В.Д.) <…> переваливаясь и шевеля в бороде, без устали расхаживал Губарев» (VII, 267).

С развитием действия в романе, как верно подмечает Г.И. Романова, происходит переосмысление буквального значения слова «до абстрактно-понятийного уровня (переход от прямого обозначения к тропу)»[1].

В тексте метафора дыма и чада служит для обозначения душевного состояния Литвинова после надоедливых посещений его соотечественниками с бессодержательными разговорами. От московского чада бежит прочь Чацкий, от дыма и чада кружка Губарева задыхается Литвинов. Сравним:

у Грибоедова

Ну вот и день прошел, и с ним

Все призраки, весь чад и дым

Надежд, которые мне душу наполняли (Курсив мой. – В.Д.) (Грибоедов: 143).

у Тургенева

«Оставшись наедине, Литвинов хотел было заняться, но ему точно *копоти в голову напустили*; он ничего не мог сделать путного, и вечер тоже пропал даром» (Курсив мой. – В.Д.) (VII, 308);

Из письма Литвинова к Ирине Ратмировой: «…из всего этого мертвого прошлого, изо всех этих – в *дым* и *прах* обратившихся – начинаний и надежд осталось одно живое, несокрушимое: моя любовь к тебе» (Курсив мой. – В.Д.) (VII, 384).

---

[1] *Романова Г.И. Практика анализа литературного произведения (русская классика): учебное пособие. – М.: Флинта, 2012. – С. 146.*

Новый уровень понимания этого слова-метафоры связан с социально-сатирическим планом, изображающим баденское общество. Он включает в себя сцену «У Губарева», разговор Литвинова с западником Потугиным и описание пикника у Старого замка: «Дым, шептал он (Литвинов), дым; вспомнились горячие споры, толки и крики у Губарева, у других, высоко- и низкопоставленных, передовых и отсталых, старых и молодых людей… Дым, повторял он, дым и пар. Вспомнил, наконец, и знаменитый пикник, вспомнились и другие суждения и речи других государственных людей – даже все, что проповедовал Потугин… дым, дым и больше ничего» (VII, 397).

Дым, чад, дурман олицетворяет в романе баден-баденское общество, от которого нужно бежать, спасаться. Тургенев создает совсем новое произведение, совсем непохожее на его прежние усадебные романы. В область воспоминаний уходит все, что было ране одухотворено: дружба, чистая любовь, поэзия. Уходит мир высоких чувств, романтизма, высоких порывов.

Дымом, чем-то обманчивым и нереальным, представляется вся жизнь главному герою романа Литвинову. «"Дым, дым", — повторил он несколько раз; и всё вокруг показалось ему дымом, всё, собственная жизнь, русская жизнь — всё людское, особенно всё русское» (VII, 397).

Роман Тургенева заражал читателей глубоким пессимизмом. Все было зыбко, ненадежно: и собственная жизнь, и жизнь европейского сообщества в условиях австро-прусской итальянской войны. Неотвратимость перехода от бытия к небытию, очевидная бессмысленность самой смерти, которая представлялась ему одним из порождений всеобщего природного и общественного хаоса, смятение перед всем этим стало на какое-то время доминирующим в мировосприятии Тургенева.

Есть ли вера, надежда, ведь дым все равно развеется? Впоследствии мы видим, что Тургенев находил их в самой жизни, вечной смене поколений, в стоицизме, который примеряет с трагическим существованием человека на земле.

Роман «Дым» был опубликован в третьем номере «Русского вестника» за 1867 год роман и сразу же вызвал оживленное об-

суждение и острую критику. Его сатирическая направленность и памфлетность настроили против Тургенева большую часть русской интеллигенции, все политические партии и кружки, даже недавние друзья негативно высказывались о романе.

В многочисленных рецензиях, которые появились в печати, в письмах и устных отзывах автора романа, по его собственным словам, ругали все: «и красные, и белые, и сверху, и снизу – и сбоку – особенно сбоку» (Письма, VII, 208), о чем он писал в своем письме к А.И. Герцену от 23 мая 1867 г.

В другом своем письме от того же числа к П.В. Анненкову Тургенев вновь говорит об отрицательной оценке своего романа: «Мне кажется, еще никогда и никого так дружно не ругали, как меня в «Дыме». Камни летят со всех сторон. Ф.И. Тютчев даже негодующие стихи написал» (Письма, VII, 207). Но русский писатель как никогда чувствует свою правоту, о чем он сообщает тому же адресату: «И представь себе, что нисколько не конфужусь: словно с гуся вода. Я, напротив, очень доволен появлению моего забитого Потугина, верующего единственно в цивилизацию европейскую…» (Там же).

Тургенев чувствует себя в положении Чацкого, но если герой Грибоедова отстаивает идеи «века нынешнего», то Тургенев защищает социальный прогресс, проявляющийся в лучших достижениях европейской цивилизации. Поэтому главные обвинения в адрес Тургенева и сводятся к тому, что он, якобы, «оскорбил народное чувство», что он «лжец и клеветник», не уважающий своего отечества (Письма: VII, 205).

В газете «Искра» даже появилась карикатура А.М. Волкова на Тургенева, в которой обыгрывался стих из «Горя от ума» в сценке-диалоге, сопровождающей эту карикатуру:

«– Какой неприятный запах – фи!

– Дым догорающей известности, чад тающего таланта…

– Тсс, господа!

И дым Тургенева нам сладок и приятен!»[1]

В числе наиболее последовательных оппонентов Тургенева оказался Ф.И. Тютчев, который одним из первых обвинил рус-

[1] *Искра, 1867. – № 14.*

ского писателя в отсутствии патриотизма, хотя до этого он высоко оценивал его творчество, о чем свидетельствует его восторженный отзыв о книге рассказов «Записки охотника» в письме к жене от 10 декабря 1852 года: «Полнота жизни и мощь таланта в ней поразительны. Редко встречаешь в такой мере и в таком полном равновесии сочетание двух начал: чувство глубокой человечности и чувство художественное. С другой стороны, не менее поразительно сочетание реальности в изображении человеческой жизни со всем, что в ней есть сокровенного, и сокровенного природы со всей ее поэзией»[1].

О восприятии Тютчевым романа «Дым» мы узнаем из письма В.П. Боткина к Тургеневу от 23 апреля 1867 г.: «Дым» еще читается, и мнение о нем не успело еще составиться. Вчера я был у Ф. И. Тютчева, – он только что прочел – и очень недоволен. Признавая все мастерство, с каким написана главная фигура, он горько жалуется на нравственное настроение, проникающее повесть, и на всякое отсутствие национального чувства»[2].

Тютчев свое критическое отношение к роману «Дым» выразил в одноименном стихотворении, написанном в конце апреля 1867 г. и опубликованном в майском выпуске «Отечественных записок» за 1867. В его первой части поэт, как и в письме к жене, выразил свое восхищение ранним творчеством Тургенева, которое он сравнивает с «могучим и прекрасным», «волшебным и родным» лесом:

Здесь некогда, могучий и прекрасный,
Шумел и зеленел волшебный лес, –
Не лес, а целый мир разнообразный,
Исполненный видений и чудес.

Лучи сквозили, трепетали тени;
Не умолкал в деревьях птичий гам;

---

1 *Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений. Письма. В 6-ти томах. Т. 2./ Сост. В. Н. Касаткина. – М.: Издательский Центр «Классика», 2003. – С. 192.*

2 *В. П. Боткин и И. С. Тургенев. Неизданная переписка. – М.; Л., 1930. – С. 264..*

Мелькали в чаще быстрые олени,
И ловчий рог взывал по временам[1].

По мнению И.А. Калашниковой, лес у Тютчева является метафорическим обозначением «творческой жизни писателя, воплощая все то лучшее, что было в прежних тургеневских произведениях: поразительную глубину проникновения в суть натуры русского человека и русской природы, ощущение их могучих созидательных сил».

Во второй части стихотворения появляется совсем иной лес, лес после пожара, зловещий и страшный:

Что это? Призрак, чары ли какие?
Где мы? И верить ли глазам своим?
Здесь дым один, как пятая стихия,
Дым – безотрадный, бесконечный дым!

Кой-где насквозь торчат по обнаженным
Пожарищам уродливые пни,
И бегают по сучьям обожженным
С зловещим треском белые огни...[2]

Этот черный, обгорелый лес, над которым, как завеса, опустился «бесконечный дым», в стихотворении Тютчева является метафорой другого мира Тургенева, запечатленного в его сатирическом романе, в котором он, по мысли поэта, за пеленой дыма не видит подлинных созидательных начал в своем отечестве.

Еще более резко и едко выскажется Тютчев о романе Тургенева в своей эпиграмме, опубликованной без подписи 22 июня 1867 года на страницах газеты «Голос»:

«И дым отечества нам сладок и приятен!» —
Так поэтически век прошлый говорит.

---

[1] *Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. – М.: Наука, 1966. – Т. 1–2. – (Лит. памятники). Т. 2. – 1966. – С. 188.*

[2] *Тютчев Ф. И. Лирика. – С. 189.*

А в наш — и сам талант всё ищет в солнце пятен,
И смрадным дымом он отечество коптит![1]

Тексту тютчевской эпиграммы предшествовал редакционный текст: «...Истинный русский не примет всего отечественного за дым, он не обрадуется появлению такого прискорбного исчадия усталого художника, как «Дым» г. Тургенева; у него, напротив, больно защемит от того сердце; ему, прежде всего, жалко станет самого писателя, загрязнившего «Дымом» свою прежнюю популярность. Вот каким экспромтом недавно отозвался один из наших ветеранов-поэтов на толки о романе г. Тургенева»[2].

Тютчев, обыгрывая грибоедовские образы, в своей эпиграмме негодующе говорит о критиканстве Тургенева, который недооценивает историческую роль России и «ищет в солнце пятен».

Н. П. Генералова негативную реакцию поэта на роман Тургенева объясняет «прежде всего политическими мотивами романа, зазвучавшими особенным диссонансом в пору Славянского съезда в Москве. Политика тоже была его [Тютчева] страстью, не менее высокой, чем сама поэзия»[3].

Таким образом, Тургенев, творчески преломляя образы и мотивы «Горя от ума», в романе «Дым» пытается, подобно автору комедии, снять с «глаз пелену» у своих читателей и предельно полемически ставит вопросы о западничестве и славянофильстве, «веке нынешнем» и «веке минувшем», судьбах России. Как и главному герою грибоедовской комедии, ему пришлось выносить выпады со всех сторон, защищая свои высокие идеалы.

---

[1] *Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. – Т. 2. – С. 190.*

[2] *Голос, 1867. – № 170. – 22 июня. – С. 2..*

[3] *Генералова Н. П. И. С. Тургенев: Россия и Европа: Из истории русско-европейских литературных и общественных отношений. – СПб., 2003. – С. 480.*

СВОЕОБРАЗИЕ КОМИЧЕСКОГО ДИСКУРСА В «ГОРЕ ОТ УМА» А.С. ГРИБОЕДОВА

С. А. Дубровская
Кандидат филологических наук, доцент
Мордовский государственный университет имени Н.П. Огарёва, г. Саранск

Одной из примечательных особенностей комического дискурса «Горе от ума» является карнавальная огласовка художественных образов, сюжетных поворотов, отдельных реплик и ремарок.

Проблема карнавальной традиции в русской литературе XIX века получила развитие в трудах М.М. Бахтина. Карнавализация как особое явление литературного сознания рассматривается ученым в ходе исследования романа Ф. Рабле [3]. В работе «Проблемы поэтики Достоевского» Бахтин определяет карнавализацию как «транспонировку карнавала на язык литературы» [2, с.138].

Ведущее действо карнавала – увенчание и последующее развенчание карнавального короля – находит отражение в карнавальных категориях: вольный фамильярный контакт, эксцентричность, карнавальные мезальянсы, профанация. Карнавальные категории, по наблюдению М.М. Бахтина, «на протяжении тысячелетий транспонировались в литературу» [2, с.139]. Опираясь на концептуальные положения М.М. Бахтина, выявим элементы карнавализации в «Горе от ума» и проанализируем своеобразие проявления карнавальной традиции в комедии.

Прежде всего отметим свойственное А.С. Грибоедову карнавальное мироощущение. Воспоминания современников сохранили образ веселого, склонного к шутке и розыгрышу молодого человека. Показателен рассказ Д.А. Смирнова о проделке Грибоедова в католическом монастыре: «Я вам расскажу одну проделочку моего дядюшки: вы, вероятно, знаете, что в Брест-Литовске был какой-то католический монастырь, чуть ли не иезуитский; вот и забрались раз в церковь этого монастыря Грибоедов с своим любезным Степаном Никитичем, когда служба еще не начиналась. <…> Вы лучше моего знаете, что Грибоедов

был великий музыкант. Когда по порядку службы потребовалась музыка, Грибоедов заиграл и играл довольно долго и отлично. Вдруг священнодейческие звуки умолкли, и с хор раздался наш кровный, наш родной «Камаринский»... Можете судить, какой это произвело эффект и какой гвалт произошел между святыми отцами...» [1, с. 247–248].

Молодому А.С. Грибоедову свойственны не только «неистощимая веселость», но и восприятие ритуальных ситуаций в их амбивалентном звучании: «В апреле я женился, – пишет С.Н. Бегичев, – событие это интересно только для одного меня, и я бы, конечно, об нем умолчал без маленького происшествия, которое характеризует поэтическую натуру Грибоедова. Он был у меня шафером и в церкви стоял возле меня. Перед началом службы священнику вздумалось сказать нам речь, Грибоедов, с обыкновенной своей тогдашней веселостью, перетолковывал мне на ухо эту проповедь, и я насилу мог удержаться от смеха. Потом он замолчал, но, когда держал венец надо мной, я заметил, что руки его трясутся, и, оглянувшись, увидел его бледным и со слезами на глазах. По окончании службы, на вопрос мой: «Что с тобой сделалось?» – «Глупость, – отвечал он, – **мне вообразилось, что тебя отпевают и хоронят**» [1, с. 28] (Здесь и далее выделено мной. – *С.Д.*).

Помимо сохраненных жизненных эпизодов напомним, что во время работы над комедией «Горе от ума» в круге исследовательских интересов А.С. Грибоедова показательно сходятся изучение европейской литературы и внимание к масленице – карнавалу в его русском варианте. «Если же говорить о том, на какие образцы ориентировался сам Г., создавая свою «пьесу жизни», - подчеркивает С.А. Фомичев, - то здесь с уверенностью можно назвать и ренессансную драматургию (прежде всего пьесы Шекспира, особо почитаемого Г.) и, возможно, непосредственно народный театр, с которым Г. был хорошо знаком с детства, так как жил на Новинской площади, на которой в масленицу проходили знаменитые в Москве народные гуляния с непременными балаганами, раешником, кукольниками» [15, с.110].

Одним из своеобразных экспериментов с представлением народного, площадного зрелища стала фацеция «Лубочный те-

атр» (1817). Стихотворение создано как ответ на отзыв М.Н. Загоскина о комедии «Молодые супруги». Написанная раешным стихом, в духе фольклорного театра, фацеция вовлекает в словесный карнавал реалии литературно-театрального спора. Примечательны узнаваемые лексические и интонационные совпадения «Лубочного театра» и монологов Чацкого [15, с. 225–226].

Диалог Фамусова и Чацкого во втором действии комедии звучит как традиционный для народного театра «диалог глухих». Комизм усиливается репликой Фамусова «Добро, заткнул я уши» [9, с. 58] и авторской ремаркой: «ничего не видит и не слышит» [9, с. 59].

В монологе Чацкого «И точно начал свет глупеть…» амбивалентно сходятся «век нынешний и век минувший». Это осмеяние старого как предчувствие нового, начало смены. Характерной приметой века нынешнего становится для Чацкого смех («нынче смех страшит» [9, с. 57]) и свобода («Вольнее всякий дышит / И не торопится вписаться в полк шутов» [9, с. 57]). В поле смеха вовлекаются и смехом испытываются многие составляющие жизни. И.А. Гончаров отметил историческую закономерность появления Чацких: «Чацкий неизбежен при каждой смене одного века другим <...> Каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого» [6, с. 269]. «Карнавальный смех не дает абсолютизироваться и застыть в односторонней серьезности ни одному из этих моментов смены» [2, с. 185].

Художественный мир комедии «Горе от ума» насыщен смехом (герои смеются, хохочут, усмехаются, осмеивают). В пьесе звучат все оттенки смеха – от смеха дурацкого (Лиза) до смеха высокого (Чацкий). Смеховой заряд имеют серьезные реплики и монологи (Софья о Молчалине, Фамусов о дяде), герои и сюжетные ситуации интонированы смехом автора. Заглавие карнавально отражает слова Екклесиаста: «во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь» (1:18) В унисон звучит имя героини – София (мудрость). «Всякий шаг Чацкого, почти всякое слово в пьесе, – отмечал И.А. Гончаров, – тесно связаны с игрой чувства его к Софье» [6, с. 252].

Действие комедии «Горе от ума» разворачивается, казалось бы, в обычный день приема гостей (Чацкий: Что нового покажет

мне Москва?/**Вчера был бал, а завтра будет два** [9, с.48]. Вспоминая детство, Чацкий вновь обращается ко времени бала: «На бале, помните, открыли мы вдвоем…[9, с. 49]). Балы были «визитной карточкой» московского дома. Так, Молчалин, характеризуя Татьяну Юрьевну, подчеркивает:

Как обходительна! добра! мила! проста!
Балы дает нельзя богаче.
От Рождества и до поста,
И летом праздники на даче [9, с. 83]

На необычность бала указывает одна деталь: приглашая Скалозуба, София уточняет:

… Съедутся домашние друзья
Потанцевать под фортепьяно, –

Мы в трауре, так балу дать нельзя [9, с. 71]. В унисон звучат жалобы старухи Хлестовой: «Ночь – света преставленье!» [9, с. 94]. Тема смерти звучит в репликах графини внучки (примечательна и ремарка «покуда ее укутывают»):

Ну бал! Ну Фамусов! умел гостей назвать!
Какие-то уроды с того света,
И не с кем говорить, и не с кем танцевать… [9, с. 109]

и графини бабушки:

Когда-нибудь я с *п*ала *т*а в могилу [9, с. 109]

Зачем А.С. Грибоедову нужна эта деталь? Известно, насколько официальны и церемониальны были устраиваемые в Александровскую эпоху балы. Как отмечает М.Ю. Лотман, «…бал (как для армии парад) порой становился не местом понижения уровня ритуализации, а напротив, резко повышал ее меру. Отдых заключался не в снятии ограничений на поведение, а в замене разнообразной неритуализованной деятельности резко ограниченным числом типов чисто формального и превращенного в ритуал поведения: танцы, вист, *"порядок стройный олигархических бесед"* (Пушкин)» [11, с.52].

Возможно, А.С. Грибоедову нужно было указание на траур или Великий пост для разрушения «обычности» бала: праздник у Фамусова выпадает из официального распорядка «от Рождества и до поста». А.С. Грибоедов обозначил определенное время

для переживания каждым героем ситуации «горе от ума» в ее карнавализованном варианте.

Именно во время бала происходит «превращение» Чацкого в сумасшедшего или шута (в представлении Софии). Все, что он говорит, «позволено» говорить шуту, сумасшедшему (примечательна одна из характеристик, данных Чацкому Белинским: «Это новый Дон-Кихот, мальчик на палочке верхом, который воображает, что сидит на лошади» [4, с. 238]). Его правда не страшна гостям: они или не слышат Чацкого, или воспринимают его слова с «поправкой» на сумасшествие. Ю. Тынянов показал связь безумия как сюжетообразующего мотива комедии с унаследованным от средневековья представлением о любви как причине безумия. «Центр комедии – в комичности положения самого Чацкого, и здесь комичность является средством трагического, а комедия – видом трагедии» [14, с. 172–173]. В комедии высокий мотив безумия трансформировался в комический мотив непонимания. В этом контексте реплика Чацкого – «Я езжу к женщинам – да только не за этим» [9, с. 83] – звучит как карнавальное снижение.

Звучание карнавальных мотивов в пьесе связано со смеховым потенциалом серьезных монологов и реплик. Серьезность высказываний Фамусова и Чацкого «подсвечена» смехом Грибоедова. Ситуация невольного саморазоблачения, «проговаривания» героев – Фамусова, Софии, Скалозуба, Молчалина, Репетилова – позволяет говорить о карнавальном источнике смеха пьесы: увенчание становится развенчанием. Так, внутренняя смеховая заряженность монологов проявляется благодаря фамусовской реплике, сказанной более чем серьезно:

Не надобно иного образца,
Когда **в глазах пример отца**.
Смотри ты на меня: не хвастаю сложеньем;
Однако бодр и свеж, и дожил до седин…
Свободен, вдов, себе я господин…
Монашеским известен поведеньем!.. [9, с. 40].

То, что фраза «монашеское поведенье» – это смеховой сигнал, очевидно не только из предшествующей сцены заигрывания барина с горничной, но и карнавализованного распорядка

недели Фамусова. Запись ведет слуга Петрушка (так он представлен в перечне действующих лиц, так к нему обращается Фамусов). Имя отсылает к главному герою русских балаганных представлений. Костюм слуги также характерно ярмарочный («Петрушка, вечно ты с обновкой, / **С разодранным локтем**…» [9, с. 53]). Показательны и комментарии Фамусова к распорядку «разных дел». Гротескными чертами представлен обед: «Ешь три часа, а в **три дни не сварится**» [9, с. 54]. (Ср.: В «Музейном автографе»: «**Великий пост** и вдруг обед!/ Ешь три часа, и в три дни не сварится!/ Грибки, да киселькы, щи, кашки в ста горшках» [8, с.164]).

Заканчивается перечисление «разных дел» «смеховым словом». Смерть и рождение карнавально близки: «**вдова должна родить**». Помимо соединения в одном образе жизни и смерти слова Фамусова обнаруживают мнимость его монашества:

Я должен у вдовы, у докторши крестить.
Она не родила, **но по расчету**
По моему: должна родить [9, с. 54].

Карнавально-смеховая составляющая образа Фамусова дополняется словами негодования в адрес учителей-французов:

Берём же побродяг, и в дом и по билетам,
Чтоб наших дочерей всему учить, всему –
И танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам!
Как будто в жены их готовим **скоморохам** [9, с. 40].

В этой реплике слово «скоморох» произносится с осмеивающей интонацией. Однако скоморошество ради «карьерного роста» восхищает Фамусова. Говоря о Максиме Петровиче, Фамусов подчеркивает:

Упал, да так, что чуть затылка не пришиб;
Старик заохал, голос хрипкой:
Был высочайшею пожалован улыбкой;
Изволили смеяться; как же он?
Привстал, оправился, хотел отдать поклон,
Упал вдругорядь – уж нарочно,
А хохот пуще, он и в третий так же точно.
А? как по-вашему? по-нашему – смышлен.
Упал он больно, встал здорово.

Зато, бывало, в вист кто чаще приглашен?
Кто слышит при дворе приветливое слово?
Максим Петрович! Кто пред всеми знал почет?
Максим Петрович! Шутка!
В чины выводит кто и пенсии дает?
Максим Петрович!.. [9, с. 56].

В монологе травестируется средневековое понимание скомороха как профессионала, жертвующего искусству достатком [13, с.116]. Одновременно скоморошье поведенье дяди представляется как пример для подражания: «Упал он больно, встал здорово». Согласно фамусовской логике дочерей готовят в жены современным скоморохам, наследникам Максима Петровича.

Еще одна характерная деталь: слово «побродяги» актуализирует тему безродного Молчалина, которого Фамусов «пригрел» и ввел в свое семейство, «дал чин асессора и взял в секретари» [9, с. 41]. Молчалин, живущий в доме (хотя и в «чуланчике»), следуя исключительно заветам своего отца («угождать всем людям без изъятья» [9, с.124]), посягает на святое для Фамусова – его дочь, предоставляя Софье возможность пережить опыт запретной любви («**дочерей** всему **учить**, всему – / И танцам! и пенью! **и нежностям! и вздохам!**» [9, с. 40]).

Прозрачен в пьесе факт ошибки Софьи. Она наделяет Молчалина чертами, ему несвойственными. Это подмечает Чацкий: «Бог знает, за него что выдумали вы, / Чем голова его ввек не была набита. / Быть может, качеств ваших тьму, / Любуясь им, вы придали ему» [9, с. 77]. В какой-то мере «обмануться» Софье «помогает» автор, который дает герою амбивалентную фамилию: Молчалин как «бессловесный» (в значении «животное, скот (иногда – рабочий скот)» [10, с.64]) обыгрывается в репликах Чацкого и авторской ремарке «Ползает у ног ее» [9, с. 125], и «Молчалин» как производное от «молчания». Как обоснованно показал А. Белый, Софья оценивает поведение Молчалина сквозь призму религиозных аллюзий (см. рассмотрение оппозиции *смех – молчание* в статье А. Белого [5, с.240–255]). Символична в этом контексте реплика Чацкого: «Не грешен он ни в чем, вы во сто раз грешнее» [9, с. 77].

Разоблачение Молчалина и связанный с ним скандал в заключительной сцене пьесы переворачивает положение героев: София – «в деревню, к тетке, в глушь, в Саратов»; Чацкий – «вон из Москвы»; Лиза – «за птицами ходить»; Молчалин – вон из дома Фамусова. Неизменен только Фамусов: в полном соответствии со своей фамилией, он беспокоится лишь о молве: «Что станет говорить/ Княгиня Марья Алексеевна!» [9, с. 131].

В записной книжке писателя сохранилась характерная заметка: «Не славяне, а словене – в противоположность немцам» [7, с. 100]. Слово, по А.С. Грибоедову, определяет нацию. В связи с этим в комедии звучит вольное карнавальное слово. Класс «полуевропейцев» осмеивается явно и громко в монологах Чацкого, например, в ответе героя графине внучке: «… смели предпочесть / Оригиналы спискам…» [9, с. 92], и завуалировано – в сцене встречи Натальи Дмитриевны с княжнами Тугоуховскими. Расхваливая наряды, Наталья Дмитриевна восклицает: «…если б видели мой тюрлюрлю атласный!» (здесь: дамская накидка). Уличное парижское слово «тюрлюрлю» имеет несколько значений, в том числе и «общедоступная девица» [12, с.26–27]. Это слово добавляет саркастический смысл сцене. При этом сарказм направлен не только на Наталью Дмитриевну, но и на всех московских барышень.

Категория профанации включает карнавальные пародии на священные тексты и действа. Травестийный характер имеют фамусовские фразы «Хоть **душу отпусти на покаянье**!» [9, с. 58] и далее: «А? бунт? **Ну так и жду содома**» [9, с. 59].

В рассказанной Скалозубом истории о графине Ласовой слышится обыгрывание перевернутой библейской истории:

И без того, как слышно, неуклюжа,
Теперь ребра недостаёт,
Так для поддержки ищет мужа [9, с. 71].

Одновременно эта история пародийно откликается на падение Молчалина (Скалозуб о Молчалине: «**Воскрес** и невредим…» [9, с. 70]).

Таким образом, фамильяризация и связанное с ней вольное карнавальное слово стали характерными приметами комического дискурса «Горе от ума». Категория эксцентричности реализу-

ется в тексте пьесы через эксцентричное поведение, проявляющееся в перебранках, скандалах и разоблачениях (диалог Софии и Чацкого; финальная сцена, содержащая скандал и тройное разоблачение: Софией - Молчалина, Чацким – Софии и Молчалина, Фамусовым – Софии Чацкого, Лизы).

Карнавальный мезальянс проявляется в объединении траура (Великого поста) и домашних танцев. Увенчание-развенчание в монологах Фамусова, Софии, Молчалина связано с карнавальной идеей относительности всего, постоянной смены. Автор травестирует библейские мотивы и сюжеты, активно использует гротескные сравнения («нет невестам перевода», «родных мильон», «сто человек к услугам», «мильон терзаний»), карнавализует мотив смерти. «Серьезные» монологи имеют смеховой потенциал, многие нравственно-философские проблемы попадают в сферу карнавального смеха.

Литература

1. *А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1980. 448 с.*
2. *Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // М.М. Бахтин. Собр. соч. / ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. Т.6. – М.: Русские словари. Языки славянских культур. 2002. С.7-300.*
3. *Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // М.М. Бахтин. Собр. соч. / ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. Т.4(2). – М.: Языки славянских культур. С.7-523.*
4. *Белинский В.Г. Горе от ума…Сочинение А.С. Грибоедова //В.Г. Белинский Собр. соч.: В 9 т. Т.2. – М.: Худож. лит., 1978. С.182–242.*
5. *Белый А.А. Осмеяние смеха. Взгляд на «Горе от ума» через плечо Пушкина // Московский пушкинист – VIII Ежегодный сборник. М., 2000. С.221–265.*
6. *Гончаров И. А. Мильон терзаний: (Критический этюд): «Горе от ума» Грибоедова. // А. С. Грибоедов в русской критике. М., 1958. С.243–277.*

7. *Грибоедов А. С. Desiderata // Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Пг.: Изд. Разряда изящной словесности Акад. наук, 1911–1917. Т. 3. С.92–100.*
8. *Грибоедов А. С. Горе от ума / Изд. подготовил Н. К. Пиксанов при участии А. Л. Гришунина. 2–е изд., доп. М.: Наука, 1987. 479 с.*
9. *Грибоедов А.С. Сочинения/А.С. Грибоедов М.: Худож. лит.,1988.751 с.*
10. *Западов В.А. Функции цитат в художественной системе «Горя от ума» // А.С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. С.61–72.*
11. *Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 25–74.*
12. *Медведева И.Н. «Горе от ума» А.С. Грибоедова / И.Н. Медведева. М.: Худож лит., 1974. 109 с.*
13. *Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ /А.М. Панченко. Л.: Наука, 1984. 203 с.*
14. *Тынянов Ю. Сюжет «Горя от ума» // А. С. Грибоедов. М., 1946. Лит. наследство. Т. 47/48. С.147–188.*
15. *Фомичев С.А. Грибоедов. Энциклопедия / С.А. Фомичев. СПб.: Нестор–История, 2007. 396 с.*

ЭКРАНИЗАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.С. ГРИБОЕДОВА (1950 – 1970 гг.)

О.Г. Егоров
Доктор филологических наук, профессор
Московский государственный
гуманитарно-экономический университет

В искусстве важны те явления,
в которых присутствует частица
бессмертного духа.
Э.А. Старк

В одной из своих статей известный театральный критик Наталья Крымова писала: «Живой театр неизбежно становится историей, перестает занимать сердца зрителей и тут же попадает в объятия театроведов. Там он успокаивается и замирает». [4,кн.2,306] В этой на первый взгляд банальной формуле есть истина и некий самообман. Истиной является то, что применительно к А.С. Грибоедову собран целый том театральной критики [1], в котором проанализированы десятки постановок «Горя от ума» со времен М.С. Щепкина до наших дней. Но техника второй половины XX века сделала театральному зрителю бесценный подарок, запечатлев на пленке десятки классических спектаклей. И сегодня о них можно говорить не как о вчерашнем дне, а как о явлении, встроенном в нашу современную культуру, с которым можно вести живой диалог.

С начала 1950х годов в СССР начала реализацию программа по увековечению классических театральных спектаклей средствами кинематографа. А десятилетие спустя появился новый художественный жанр – телеспектакль, который расширил эстетические рамки спектакля классического, театрального. За четверть века (1952 - 1977 гг.) были осуществлены три экранизации произведений Грибоедова. Две из них – это театральные спектакли, одна – телеспектакль.

Экранизация отличается от театральной постановки технически и эстетически. Она делается монтажно, посредством кадрирования, разными планами, позволяющими то приближать,

то отдалять изображение. В расчете на это и строятся мизансцены. Зритель имеет возможность видеть все детали мимической динамики актера. И данное обстоятельство побуждает последнего тщательнее и искуснее работать с лицевыми мускулами, жестами и движением. «<…> Кадр работает как картина: изолирует необходимую ему систему и нейтрализует ее окружение». [2,30]

Выигрывает ли от экранизации постановочная часть спектакля? Интерьеры в фильме даются мимолетно и фрагментарно, часто дробятся на детали. Зрителю не удается долгое время держать в поле зрения целое сценического действия. Зато искусство кино заставляет интенсивнее работать фантазию зрителя и напрягает его внимание к тем пространственным сегментам фильма-спектакля, которые запечатлел оператор. В этом смысле эстетика кино может соперничать с искусством сцены.

Театральные спектакли, снятые на пленку, представляют собой самостоятельный жанр. У них, как правило, два автора – театральный и кинорежиссер. С первой грибоедовской экранизацией получилось так, что фильм, снятый в 1952 году, отличался от исходного варианта спектакля. Спектакль «Горя от ума» был возобновлен на сцене Малого театра в 1938 году. Его режиссерами были И.Я. Судаков и П.М. Садовский (младший). В первом составе спектакля Фамусова играл сам Садовский, Софью – Ксения Тарасова. Спектакль сохранился в аудиозаписи 1945 (с И. Ликсо вместо Тарасовой). Он существенно отличается от киноверсии не только актерским составом, но и эстетикой. В спектакле преобладает поэтическая речь (просодическое начало над риторическим, по Л.И. Поливанову. См.: [1,343 - 347]). Актеры произносят свои реплики и монологи как стихи, соблюдая просодические законы: строку, рифму, акцентировку. Сам склад речи актеров возвышенно-поэтический, далекий от обычной театральной речи.

В 1952 году уже не было П. Садовского, И.Я. Судаков еще раньше ушел из Малого театра. Значительно изменился актерский состав за прошедшие годы. Но общая художественная концепция постановки осталась прежней. Спектакль был поставлен в традициях Малого театра. «Малый театр всегда утверждал

жизнь образа на сцене, *«как на сцене»* <…> В традиции Малого театра было *умение* читать стихи со сцены <… > театральность, яркость красок, полнокровность <…>» - так определял традицию участник спектакля и фильма Игорь Ильинский. [3,335] Кроме того, достоянием Малого театра было еще одно важное свойство: он *был создателем традиции в постановке «Горя от ума».* Возобновленный в 1938 году в новой постановке спектакль стал вершиной в вековой интерпретации комедии Грибоедова.

Фильм, созданный режиссерами С. Алексеевым и В. Войтецким, представлял собой ансамбль в широком смысле этого слова. В нем органически сочетались музыка, художественное оформление и актерская игра. В качестве музыкального оформления С. Алексеев ввел в фильм вальсы Грибоедова, которые как бы пронизывали драматургию лирическим началом. Художник спектакля Евгений Лансере создал ряд старинных интерьеров в стиле грибоедовской Москвы начала 1820х годов. Костюмы и дамские туалеты воссозданы по образцам, сохранившимся в музее театра.

С этой точки зрения спектакль был реставрационным в положительном смысле. Он воссоздавал не только духовную атмосферу, но и облик старой Москвы. У такого камина, в таких креслах, в таких шляпках и сюртуках актерам легче было входить в роли, они чувствовали себя свободнее и естественнее. В столь искусном оформлении отчетливее проступает музыка жеста. Именно такой пошив костюма и платья позволяет персонажу двигаться, отдавать поклоны, усаживаться на стул, приседать без нарочитости и усилий.

Особая деталь – это прически, каждая из которых характеризует положение героя в обществе или его профессиональную принадлежность. Укладка в сеточку, обрамленная локонами в стружку у жены Горича – свидетельство ее увлечения ампирной французской модой той поры. Тупей – завитой хохолок спереди – у Скалозуба и короткие бакенбарды – это установленная форма для офицерства поздней Александровской эпохи. Подобные детали – отнюдь не аксессуары или фон, на котором разыгрывается действие с его страстями. Они составляют часть той жизни

духа, которую, по словам К.С. Станиславского, воссоздает театр. Грибоедовская Москва немыслима без барского халата Фамусова, старомодной шляпки с перьями Хрюминой и европейского галстука Чацкого. «На всех московских есть особый отпечаток», - эти слова Фамусова относятся и к внешности москвичей, так же как и «грибки да кисельки, щи, каша в ста горшках».

Фильм Алексеева и Войтецкого стилистически отличается от театральной постановки. Прежде всего это относится к речи героев. Актеры стремятся приблизить ее к разговорной, до предела возможности смягчая стихотворный ритм и строфику грибоедовского стиха. Ближний план, который преобладает в фильме, позволяет резче индивидуализировать каждого персонажа. Оператор разводит героев даже тогда, когда они по тексту комедии должны находиться в компактных группах. Поэтому, например, реакция Фамусова на две знаменитые филиппики Чацкого выигрывает при визуальной локализации.

Говоря о сценической традиции, следует подчеркнуть ее особый характер в фильме-спектакле. Уходя своими корнями в XIX век, она прослеживается в игре трех групп актеров Малого театра, занятых в спектакле. К первой группе относится поколение, воспитанное в театральной школе конца XIX – начала XX века. К нему принадлежат ученики А.П. Ленского: В. Рыжова, Е. Турчанинова, В. Пашенная, А. Ржанов, а также «чужаки» К.А. Зубов и П. Старковский. Вторая группа пришла в Малый театр в 1930-е годы, но актерское образование получила на рубеже 1910-20х годов. Это Н.И. Рыжов, М.И. Царев, И. Ильинский, Н.С. Стоянова. Наконец молодежь театра получила эстафету от «стариков» незадолго до рождения спектакля: Т. Еремеева, И. Ликсо, О. Хорькова. На прочности традиции основан рисунок спектакля, который эстетически впечатляет даже при отсутствии ансамбля в его понимании Станиславским и «художественниками».

Роль Фамусова сыграл К.А. Зубов, прошедший театральную школу Александринского театра у В.Н. Давыдова, а с 1947 года ставший главным режиссером Малого. В игре актера преобладает яркая театральность. Его Фамусов умный, хотя и исполненный предрассудков собеседник, заботливый отец, в меру стро-

гий начальник, хлебосольный хозяин и плутоватый ухажер. Он не чужд тонкой лести, но и такой же тонкой иронии при общении с «нужными» людьми вроде Скалозуба. К каждому из собеседников он находит подход в зависимости от его социального статуса. Но и в гневе и в радости, в отчаянии и удивлении он знает меру. Как старомосковский барин он преисполнен вкусом к жизни и не позволяет себе расстраиваться. Зубовский Фамусов не лишен добродушия и даже некоторой доверчивости, которая позволяет его обманывать сначала жене, а потом и дочери. Интонация у него всегда ровная, мягкая. Он и в гневе весьма сдержан. И кажется, что гнев у него скорее напускное, чем подлинное чувство, особенно в финале. Фамусов в изображении Зубова не является отталкивающей фигурой. Скорее зритель испытывает к нему некоторую симпатию за его простоту и искренность в выражении даже слепых предрассудков.

Образ Чацкого является хрестоматийным, а потому и более сложным для интерпретации. На него наслаивается масса штампов и устоявшихся представлений. При создании образа Чацкого Царев соединил романтическую традицию школы Александринского театра (он ученик Ю.М. Юрьева) с реализмом психологически и социально конкретного школы Малого театра.

Царев – мастер сложных речевых и пластических характеристик. И это искусство он воплотил как в пространных монологах своего героя, так и в кратких репликах «в сторону». Царев строит образ Чацкого музыкально. Он романтически приподнят в сцене встречи с Софьей, поднимается до высокого ораторского пафоса в обличении пороков прошлой и нынешней эпохи, пропитан желчью в диалоге с Молчалиным и иронией с Репетиловым. Но он отнюдь не резонер в классицистском смысле, хотя его единственное оружие – это разящее слово. Чацкий Царева не так погружен в быт, как иные герои комедии, включая Софью. Он выдерживает дистанцию с партнером по диалогу в прямом и переносном смысле. Он выглядит одиноким во всех мизансценах, даже находясь в близких пространственных отношениях с собеседником. И это разделение не столько кинематографическое, сколько экзистенциальное: возвратясь из дальних странствий, он так и не вливается в близкую ему по рождению среду.

Царев демонстрирует эту одинокость своего героя речевой и пластической отстраненностью. Эта грань особенно видна в построении его финального монолога и сценического поведения.

Ирина Ликсо в созданном ею образе показала не по летам зрелую Софью, способную на коварство, обман и месть ради достижения своей цели. Ее внешний облик и особенно голос резко расходятся с ее натурой и характером в изображении актрисы. Ликсо мастерски интонирует в зависимости от ситуации. Она припускает необходимую долю мягкости с целью обмануть отца, разражается натуральным гневом в сцене с Лизой, издает нечто подобное шипенью в ответ на сатиру Чацкого в адрес Молчалина. Софья Ликсо – это рано и умело приспособившаяся к нравам и законам среды московская барышня. Она с порога отвергает ухаживания и попытки Чацкого вернуть их отношения в прошлое состояние. Создается впечатление, что Софья, в исполнении Ликсо, задолго до возвращения Чацкого пересмотрела свои прежние отношения с ним («ребячество», с насмешкой выговаривает героиня) в сторону осуждения его жизненной позиции. У нее уже сформировалась своя жизненная позиция. В ее взгляде на мир причудливо переплетаются книжные сентиментальные штампы со старозаветными воззрениями матушек и тетушек. И ее слова о пренебрежении молвой – единственное легкомыслие, допущенное в угоду любимому человеку. На самом деле Софья не пренебрегает молвой, а строит свою линию поведения с Чацким именно на ней. Софья в изображении Ликсо скорее холодна и нисколько не напоминает пылкую возлюбленную. Под музыкой ее нежного голоса и обворожительных манер скрывается немало злости и высокомерия.

Михаил Садовский в роли Молчалина соответствует внешнему рисунку облика грибоедовского героя. Это аккуратный, следящий за своей внешностью, даже импозантный человек, отвечающий требованиям и вкусам своего патрона и далеко превосходящий образ крапивного семени петербургской канцелярии 1820х годов. Молчалин Садовского приторен до тошноты. Поэтому он вызывает брезгливое отношение у Чацкого. А увлечение им Софьи снижает ее образ из-за эстетической неразборчивости. Садовскому удалось создать в своей работе поис-

тине щедринский образ умеренности и аккуратности. Вкрадчивая интонация Садовского-Молчалина воссоздает поистине головлевский тип: он как будто накидывает петлю, когда пытается увлечь Лизу или рассыпается мелким бесом перед Софьей в финале комедии. Из всех персонажей грибоедовской пьесы это самый зловещий образ, каким его представил актер.

Как и всегда было в Малом театре, второстепенные персонажи пьесы не уступают в своем колоритном исполнении главным. С этой точки зрения интересную работу представляет игра Николая Светловидова в роли Репетилова. Как и многие его коллеги по сцене Малого театра, он прошел богатую актерскую школу в ряде российских театров, впитав классические традиции В.Н. Давыдова, П.Н. Орленева и Н.Н. Соловцова. В рамках эстетики спектакля светловидовскому Репетилову свойствен мягкий юмор, точность внешнего рисунка роли в сочетании с психологической глубиной раскрытия образа пустозвона, враля и незадачливого комедианта. Репетилов Светловидова далек от зловещего образа политического провокатора и инспиратора замыслов сыскной полиции. Он скорее человек без царя в голове и невинная жертва обмана. Таких было немало даже в околодекабристской среде. Репетилов Светловидова не опасен для Чацких. Он выбалтывает свои «идеи» в пьяном виде и тем самым исчерпывает все ничтожество своей натуры. Это досадное дополнение фамусовского общества, которое вынуждено терпеть такие личности как наказание за мнимое охранительство основ. Светловидовский Репетилов – это прямая противоположность молчалинской умеренности и аккуратности, а в перспективе – щедринский пенкосниматель из «Дневника провинциала в Петербурге».

Вторая экранизация «Горя от ума» была осуществлена ровно через четверть века. В ее основе также был спектакль Малого театра, поставленный в 1974 году. Режиссеры фильма-спектакля, В.Н. Иванов и М.И. Царев, основательно обновили художественную концепцию постановки. В их исполнении комедия Грибоедова стала больше походить на мелодраму. Мизансцены наполняются натуралистическими деталями: Софья обнимает Молчалина в первой сцене, что не предусмотрено тек-

стом пьесы, затем совершает переодевание и другие элементы туалета. Лиза ведет себя с ней не как служанка, а как подруга, дающая дельные советы. Чацкий стреляет из петарды над ухом Фамусова, а потом заметает конфетти веником в савок. Больше всего деструктивных элементов содержится в речи актеров. Классический грибоедовский стих в их устах выглядит изломанным. Вольная фразировка нарушает поэтическую цельность стиха, не придавая ему реалистического разговорного оттенка. Мизансцены 4-го действия статичны, несмотря на большое число действующих лиц.

Из актерского состава старого спектакля в новой постановке осталось только двое – М. Царев и Н. Рыжов. Кроме них в спектакле в основном заняты актеры нового поколения Малого театра (кроме Е. Гоголевой и С. Фадеевой), что существенно повлияло на общий уровень постановки. Роль Фамусова сыграл Михаил Царев. Его трактовка этого образа отличается резким сценическим рисунком. Интонации, манеры, идейный пафос – все выдает в Фамусове старозаветного барина «века покорности и страха», гонителя просвещения и неумолимого врага свободной мысли. Фамусов Царева – жестокий и далекий от той благовоспитанности, которую выделяли в нем предшествующие исполнители этой роли, начиная с М.С. Щепкина. Как писал театровед А. Смелянский, «в роли Фамусова Царев создает совершенно законченную фигуру изысканнейшего мерзавца, знающего все тонкости общественной механики, обладающего стальной идейной и бытовой логикой». [1,327] Его Фамусов - отталкивающая фигура, лишенная всяких человечески привлекательных свойств.

Нелли Корниенко в роли Софьи создала образ слишком наивной и даже капризной московской барышни. Она лишена большого ума и падка на привлекательную внешность Молчалина. Софья Корниенко делает свое черное дело клеветы словно невзначай, без злого умысла, с целью оградить от критики своего возлюбленного. В ней сентиментальности и доверчивости больше, чем здравого рассудка. Образ Софьи в исполнении Корниенко заметно снижен не только в сравнении с постановкой 1952 года, но и с текстом Грибоедова.

Молчалин, каким его сыграл Борис Клюев, импозантнее Чацкого, даже костюм его ярче. Такой Молчалин мог понравиться Софье. Актер ослабил в нем черты раболепства и угодничества, сыграв его чуть ли не вполне светским человеком. Герой не вызывает презрения, потому что в его манерах (даже в стоянии на коленях перед Софьей) есть какое-то достоинство или уверенность во власти своих чар. И кажется, что клюевский Молчалин действительно будет прощен Софьей по истечении времени.

Большим сюрпризом для зрителя стало введение в роль Чацкого Виталия Соломина, актера, который по своим внешним данным нарушал традицию в интерпретации данного образа. Критик В.И. Блюм писал в свое время о подобных курьезах: «существует же предел растяжимости вещей и охватываемых ими диапазонов». [1,255] Эти ограничения как нельзя более подходят к амплуа актера В. Соломина. Главное противоречие, которое заложено в исполнительской манере актера – это незрелость, ребячливость поведения, с одной стороны, и глубокомыслие и смелость суждения – с другой.

Чацкий Соломина не вбегает, а вкатывается в гостиную Фамусовых, скользя и падая на пол. Он скачет и кружится по комнате, а не степенно ходит, что соответствовало бы его положению. По-мальчишески бросается на грудь Фамусову при встрече и проявляет ту же несдержанность в ряде других эпизодов. Соломин вяло произносит стержневые фразы-афоризмы своего героя, пытаясь жестами передать то, что не выходит при помощи речи. В большинстве случаев его филиппики и приговоры звучат неубедительно и проигрывают последовательной и непримиримой логике Фамусова. Чацкий Соломина терпит поражение во всем, что отнюдь не входило в замысел автора.

В 1969 году на центральном телевидении был поставлен спектакль «Студент» по комедии Грибоедова и П.А. Катенина. Эта малоизвестная пьеса оставила заметный след в истории театра и кино благодаря талантливой режиссуре и актерской игре. Спектакль поставила Нина Кодатова с группой актеров, приглашенных в основном из театра «Современник». Пьеса не была заигранной, как «Горе от ума», и поэтому не имела сценической

традиции. Создатели спектакля предложили телезрителю оригинальную и художественно убедительную интерпретацию старинного водевиля.

По своему содержанию комедия Грибоедова и Катенина не имела громкого социального звучания. Однако некоторые ее персонажи несли в себе черты типов, ставших классическими в 1830 – 40е годы. Прежде всего это относится к главному герою комедии студенту Беневольскому. Он является своеобразным предтечей Адуева-младшего из «Обыкновенной истории» И.А. Гончарова. Поэтому, наверное, неслучайно, что ровно через год после постановки «Современник» обратился к инсценировке этого романа Гончарова.

С Беневольским случилась почти такая же история, что и с Александром Адуевым. Он, сын небогатой помещицы, приезжает в Петербург за «фортуной», строя наполеоновские планы. Останавливается у знакомого своего покойного отца, который не очень-то спешит его принять. Хвастается своими познаниями в науках, пописывает стишки, увлекается столичной барышней и терпит неудачу. А в итоге соглашается на рутинную работу корректора, дающую, однако, твердый заработок.

Актер О. Табаков блестяще справился с ролью, показав в образе Беневольского наивного и самонадеянного романтика-идеалиста, обескураживающего всех своей высокопарной фразеологией и «дикими» манерами и мыслями. При помощи мимики и интонации Табаков создает образ незадачливого провинциала, сочетающего в своем характере и поведении не только черты будущего Адуева, но и немало хлестаковского. Его Беневольский проигрывает в карты остатки своего небогатого кошелька, напивается в компании гусарского офицера, не ставящего его ни в грош, уступает в уме и сметке своему слуге и соглашается на прозаическую службу по протекции знакомого своего отца. Все это он проделывает с хлестаковским легкомыслием и легкостью.

Актер Леонид Галлис (единственный артист, не принадлежавший к труппе «Современника») создал образ недалекого, взбалмошного, но уверенного в своем непререкаемом авторитете старого мужа. Он раздает обещания, но не выполняет их, по-

стоянно забывает важное и неважное, находится под властью жены, не замечая этого. Звездов Галлиса плохой чиновник и расточительный хозяин, невнимательный муж и неблагодарный товарищ. Актер придал речи своего героя ту порывистость и клочкообразность, которая как нельзя лучше характеризует пустоту его характера.

Актриса Елена Козелькова в роли Звездовой создала типичный образ хитрой и пронырливой барыни, которая не чужда интригам, хорошо разбирается в людях и умело управляет своим мужем и братом. Ее светскость уживается с коварством, а нелюбовь к мужу – с радением за близких. Ее игре свойственно «сочетание увлекательного и азартного темперамента с тонким воплощением разнообразных оттенков внутреннего состояния героини». [5,199]

Актриса Людмила Крылова создала в роли Вареньки образ простодушной, но с сильным характером барышни, борющейся за свое счастье. Она хотя и беспридданница и воспитанница в доме Звездовых, но знает себе цену и не пойдет на компромисс со своей совестью. Ее сердечное увлечение глубоко и постоянно. Варенька Крыловой не бросается в глаза, но очаровывает своей непосредственностью и женственностью. Созданный актрисой образ отличается повышенной эмоциональностью, выразительной мимикой.

Спектакль показал, какое эстетическое богатство заключено в нерепертуарных пьесах Грибоедова и дал толчок к освоению этого пласта его творчества. Еще две комедии Грибоедова, написанные в соавторстве, были инсценированы на радио – «Замужняя невеста» и «Кто брат, кто сестра, или обман за обманом».

Литературы

1. *«Горе от ума» на русской и советской сцене: свидетельства современников. – М., Искусство, 1987.*
2. *Делез Жиль. Кино. – ООО «Ад Маргинем Пресса», 2012.*
3. *Ильинский Игорь. Сам о себе. – М., ВТО,1961.*
4. *Крымова Наталья. Имена. Избранное в 3-х книгах. – М., Трилистник, 2005.*
5. *Русский драматический театр. Энциклопедия. – М., Большая российская энциклопедия, 2001.*

КРИТИЧЕСКИЙ ЭТЮД И.А. ГОНЧАРОВА «МИЛЬОН ТЕРЗАНИЙ» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСТОРИКО-ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Л.П.Егорова
Доктор филологических наук, профессор
Северо-Кавказский федеральный университет
г. Ставрополь

Понятие «историко-функциональное изучение литературы» стало известно и оказалось на пике популярности в самом начале 70-х гг. прошлого века. Оно было обосновано на отчетном собрании ОЛЯ АН СССР, где его руководителем, академиком М.Б. Храпченко, были подведены итоги состояния литературоведения за 1972 год. Он подчеркнул односторонность историко-генетических исследований, для которых явно не хватало свежих тем и материалов. То, что было изучено советским литературоведением, несомненно, проясняло (в пределах марксистско-ленинской идеологии) историко-познавательное значение «разрешенных» и пропагандируемых литературных памятников, но к ним не сводилась эстетическая значимость всей русской литературы. Необходимость расширения поля исследования толкала литературоведов к поиску малозначительных фактов: до взрыва интереса к исследованиям «возвращенной» литературы оставалось более 10 лет. М.Б. Храпченко высказал пожелание, чтобы, наряду с историко-генетическими исследованиями, исследовалась бы социально-эстетическая функция художественных произведений и литературы в целом, и предложил назвать метод таких исследований историко-функциональным. Его цель – раскрыть реальные формы и виды воздействия художественных произведений на различные слои читателей в разные исторические периоды; показать многогранность творческих созданий, их место и роль в современной художественной культуре, значение для духовной жизни нашего времени. О необходимости этого Храпченко говорил и ранее – в статье, опубликованной в 1968 г. на страницах журнала «Вопросы литературы».

Почти одновременно (без употребления означенного термина) рассматриваемая проблема функционального изучения литературы занимала умы и таких выдающихся литературоведов, как М.М. Бахтин и Д.С. Лихачев. В «Новом мире» был опубликован ответ Бахтина на вопрос редакции журнала. Процитируем фрагменты: «Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в большом времени, притом часто (а великие произведения – всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности. Говоря несколько упрощенно и грубо: если значение какого-нибудь произведения сводить, например, к его роли в борьбе с крепостным правом (в средней школе это делают), то такое произведение должно полностью утратить свое значение, когда крепостное право и его пережитки уйдут из жизни, а оно часто еще увеличивает свое значение, то есть входит в большое время <…> Жизнь великих произведений в будущих, далеких от них эпохах, кажется парадоксом. В процессе своей посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания. <…> Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох» [1, с. 331-332].

Такое направление литературоведческих исследований Бахтин не противопоставлял традиционному историко-эстетическому изучению. Напротив, он подчеркнул значимость познания литературоведом эпохи, в которую произведение было создано, и, больше того, ценил укорененность такого произведения в культуре предшествующего периода («Все, что принадлежит только настоящему (т.е. эпохе создания произведения – Л.Е.) умирает вместе с ним», – говорил он). Называя писателя пленником *своей* эпохи, *своей* современности, Бахтин предостерегал от излишне прямолинейного и поверхностного «осовременивания» произведений. Он подчеркивал, что последующие времена освобождают его из этого плена и литературоведение должно способствовать этому освобождению, ибо полнота произведений раскрывается только в *большом времени*.

Так суждения М.М. Бахтина оказались созвучными статье М.Б. Храпченко, опубликованной, повторяем, в 1968 г., хотя взаимного интереса друг к другу авторы не проявляли. Для идеологии того времени было естественно не делать ссылок на М. Бахтина, да и Д.С. Лихачев, бывший зэк, осознавался в те годы только как узкий специалист по древней русской литературе. А между тем он уже в середине 1960-х г. говорил о неисчерпаемости смысла великих творений: «Если бы литературоведческий анализ художественной сущности произведения претендовал бы на полное раскрытие для читателя его эстетического содержания, эстетическая ценность художественного произведения была бы обеднена» [4, с. 49]. И далее ученый предостерегал: «Чем ближе мы к проникновению в художественную сущность литературного произведения, тем более опасность субъективизма в интерпретации этой художественной сущности» <…>. Одна из тайн искусства состоит в том, что воспринимающий может даже лучше понимать произведение, чем сам автор, или не так, как автор. <…> Обязательны свои художественные ассоциации, которыми встречает каждая новая эпоха гениальное произведение. Художественное произведение может вызвать большую научную литературу, которая будет вскрывать различные стороны его художественного существа, никогда его не исчерпывая. Многое в этой литературе удивило бы самого автора, но это не означает, что в этом удивительном «многом» все неверно» [4, с. 59, 68].

Однако все эти плодотворные идеи, высказанные на страницах авторитетного журнала, оставались как бы незамеченными. В условиях авторитарного режима и давления определенной идеологии для любого начинания очень важной была поддержка «сверху». Только М.Б. Храпченко, возглавлявший тогда Отделение литературы и языка Академии Наук СССР, смог сделать предложенный им план реальностью, привлечь к нему внимание многих литературоведов, в том числе и автора этих строк. [См: «Проблемы функционального изучения литературы», - Ставрополь, 1975]. Думается, что к такому решению «верхи» советского литературоведения были подвигнуты успехами нового научного метода так называемой рецептивной эстетики (Х. Яусс, В.

Изер). Разумеется, достижения «буржуазной» зарубежной литературоведческой мысли в те годы замалчивались и даже само понятие «рецептивная эстетика» широким кругам филологов известно не было. Между тем выдвижение на первый план читательского восприятия, в том числе и восприятия литературного критика, литературоведа, действительно роднит историко-функциональное изучение литературы с западной рецептивной эстетикой, но в этих направлениях были и принципиальные различия [3, с.10]. Но как бы то ни было, на Бюро ОЛЯ был утвержден план издания в 1979-1981 гг. коллективных трудов силами ученых Института мировой литературы в системе РАН, результатом которого явился выпуск трех книг под ред. профессора Н.В. Осьмакова - «Русская литература в историко-функциональном освещении» (1979), «Литературные произведения в движении эпох» (1979), «Время и судьбы литературных произведений» (1981), сохранивших и в наши дни свою информационную ценность, благодаря скрупулезной репрезентации восприятия того или иного классического произведения в движении эпох.

Исследование действенной роли литературы прошлого, исследование ее общественно-эстетической функции в новых исторических условиях привлекало ученых особыми задачами, до той поры не получившими сколько-нибудь широкого осуществления, тем более, что функционирование произведений в воспринимающей (читательской) среде литературоведением, в отличие от социологии, практически не изучалось. Теперь же в отечественном литературоведении, где господствовал нормативно-оценочный подход к литературе, была сделана попытка ввести в категориальный аппарат фигуру читателя и тем самым несколько ослабить претензии на абсолютность и окончательность интерпретаций и оценок. Интерес вызывали труды Л.В. Чернец (МГУ), Г.Н. Ищука и его школы (Тверь), В.В. Прозорова (Саратов) и др. Разработка проблемы читателя была напрямую связана с перспективами историко-функционального изучения литературы. В общетеоретическом плане, говоря словами Г. Фридлендера, подчеркивалось, что классическое художественное произведение вступает в *непредусмотренные* его создателем

отношения с новыми эпохами. Диапазон последних может быть сколь угодно большим – от нескольких десятилетий, когда оно было создано, до многих столетий. Что касается изучения современной литературы, то ее интерпретация составляет начальный этап исторической жизни ее произведений, если таковая продлится. При сравнительно легкой тиражируемости произведений Нового времени, а в наше время особенно, дни многих из них бывают сочтены очень быстро.

При всем огромном значении современной литературы в жизни общества, классика успешно соперничает с ней, и не только в силу своего художественного совершенства. Новые явления жизни воздействуют на сознание людей не непосредственно, а через более или менее устоявшиеся «привычные» стереотипы восприятия. Традиционная приверженность к популярным образам национальной и мировой классики, подкрепляемая и влиянием среды, и системой образования, заставляет каждое новое поколение искать понимание мира, времени и самого себя, прежде всего в образах классического искусства. Дон Кихот, Гамлет, Растиньяк, Плюшкин, Обломов – образы, связанные с определенными историческими условиями, но они раскрывают черты человеческих характеров, которые проявляются и на новых этапах исторического развития. В этом, достаточно известном перечне имен, свое достойное место занимает и образ Чацкого, главного героя комедии Грибоедова. Его интерпретация отражает все этапы развития историко-функционального изучения литературы, начиная с его истоков. В начале XX в. обратила на себя внимание концепция представителя известной психологической школы – А. Горнфельда с его парадоксальным сравнением современного (для его времени) восприятия образа Чацкого и образа, жившего в сознании Грибоедова, с желудем и дубом, который из него вырос.

В 1970-е годы отечественное литературоведение, обосновывая самостоятельность нового направления, справедливо выступило против крайностей западной филологии, заявляющей, что интерпретация классического произведения есть нечто абсолютное, не зависящее от позиции его создателя. Российские филологи в качестве основного аспекта изучения избрали позицию

художника-творца. Лишь на ее основе интерпретация произведения будет не субъективно-произвольным толкованием текста, а действительно современным его прочтением, потребность в котором возникает в каждую переломную эпоху. Переосмысление коллизий произведения с учетом изменившейся социокультурной ситуации, интерпретация, которую не мог предполагать автор, тем не менее, должны не противоречить авторской позиции, а быть ее логическим развитием. Другими словами, интерпретатор имеет право открыто полемизировать с автором, но ни в коем случае не выдавать свою точку зрения за авторскую. Очевидно, поэтому слова Горнфельда, полемически заострившего мысль о приращении смысла классики в историческом времени, обычно (особенно в устных выступлениях) приводились как пример отрицательный. Казалось бы, это должно было повлечь за собой углубленное изучение потенциала грибоедовского героя в плане историко-функционального изучения. Но этого не произошло, несмотря на публикацию статьи «”Горе от ума” в литературно-общественном сознании XIX-XX вв.» А.Л. Гришунина в упомянутой выше книге «Русская литература в историко-функциональном освещении». Критическому этюду И. Гончарова «Мильон терзаний» (1872) отводилось в ней совсем немного места, фактически одна страница. Между тем, этюд, написанный Гончаровым за несколько десятилетий до выступления Горнфельда, отличался от него уважительным и бережным отношением к замыслу Грибоедова, к грибоедовской концепции столкновения двух веков - «века нынешнего и века минувшего», и именно с этим связывался особый потенциал образа Чацкого.

В 1990-е гг. обозначился новый этап в развитии историко-функционального изучения литературы, интереса к современному прочтению классики. В новых исторических условиях наблюдалось повышенное внимание к духовной жизни современника, к преемственной связи между так называемыми вечными ценностями и нравственными, эстетическими идеалами современности. Отсюда изменения в структуре «читательских вариантов» произведений Пушкина, Лермонтова, обострившийся интерес к Чехову, Достоевскому. В их произведениях для чи-

тателя на первый план начинают выступать компоненты, выражающие классовые симпатии писателя *опосредованно*. Преимущественное внимание уделялось этическим, эстетическим идеалам автора, его способности к познанию всех глубин и противоречий человеческой психики, связующие писателей-классиков с днем сегодняшним, как например, капитальный труд Ю.Ф. Карякина «Достоевский и канун XXI века» (1989), своим названием указывающий, что Достоевский является писателем начала третьего тысячелетия.

К наиболее значительным публикациям начала XXI века следует отнести капитальную монографию научного сотрудника Института мировой литературы Э.Полоцкой «"Вишневый сад": Жизнь во времени» (2003). Интерпретация чеховской пьесы ею рассматривалась с момента появления комедии до современных исследований и постановок; подчеркивалась ее современность и злободневность в любую эпоху. Э. Полоцкой освещались и другие аспекты историко-функционального изучения: жизнь «Вишневого сада» в сознании не только исследователей, но и художников слова и современников – М. Горького и писателей последующих эпох на примере творчества М. Булгакова и Л. Петрушевской. Очевидно, что печатью нового прочтения в большей или меньшей степени отмечены и другие монографии о русских классиках: Е. Краснощековой о Гончарове (1997), Ю. Манна о Гоголе (2007), В. Ветлицкой о «Братьях Карамазовых» Достоевского (2007) и многие другие. Особого внимания заслуживала «реабилитация» произведений советской классики, перечеркнутых событиями рубежа 1980–1990-х гг. Дальнейшее изучение теоретических проблем историко-функционального изучения литературы, требовало, прежде всего, разработки теории литературоведческой интерпретации, подкрепленной «возвращением» герменевтики. Объективный литературоведчес-кий анализ художественного произведения стал активно и, главное, теоретически обоснованно дополняться неизбежной субъективностью его (произведения) интерпретации, сближая литературоведение с литературной критикой.

Современное прочтение произведения в науке о литературе означает его включение в широкое ассоциативное поле сего-

дняшнего дня, в переосмыслении его в соответствии с новым уровнем сознания современного читателя, его нового жизненного, социального и духовного опыта, позволяющего воспринимать произведение иначе, чем воспринимали его многие предшествующие поколения. В 1990-е годы этому способствовала необходимость новой трактовки классической литературы в совершенно особой социокультурной ситуации. (Это был процесс крайне противоречивый, с большими издержками и потерями. Но в итоге победили разумная тенденция к сохранению литературных ценностей советской эпохи, полемика с неоправданным нигилизмом по отношению к классикам советской литературы.) Шел также плодотворный пересмотр соотношения понятий «анализ» и «интерпретация» в филологических исследованиях, подчеркивалась приоритетная роль интерпретации.

Однако термины «историко-функциональное изучение литературы» и «историко-функциональный метод» исследова-ния произведений, особенно в 1990 г., подверглись остракизму, и прежде всего, по явно привходящим обстоятельствам. Волна нигилизма по отношению ко всему советскому, захлестнувшая в постсоветский период многие литературоведческие публикации, коснулась не только художников слова, но и литературоведов, занимавших высокие посты в иерархии, предопределенной политикой ЦК КПСС. Автор этих строк может вспомнить, как была сорвана защита кандидатской диссертации по творчеству Н.В. Гоголя, отрицательный отзыв на которую начинался словами о якобы придуманном М. Б. Храпченко историко-функциональном изучении литературы. Огульное перечеркивание плодотворных для науки о литературе идей нанесло неоспоримый вред. Оно, во-первых, сняло принципиальный важный вопрос о *пределах* интерпретации классики, что повлекло за собой неоправданно широкий поток ремейков, подкрепленный интересом к постмодернизму. Во-вторых, оставило открытым дискуссионный вопрос о самой возможности современного прочтения классики, лишило его теоретической основы. Ярким примером может служить появление в еженедельнике «Аргументы и факты» (2015, № 15) рубрики: «Оставьте Гоголя в покое! Можно ли переписывать классику?». В колонке «Слово

против» опубликовано выступление актера Малого театра и профессора театрального училища Щепкина – Б. Клюева; в колонке «Слово в защиту» – известного писателя и редактора «Литературной газеты» Ю. Полякова. Любопытно, что заголовки их выступлений «Дойти до души» и «Добавить смыслы» отнюдь не противоречат друг другу и могут восприниматься как единое целое. Можно согласиться и с тезисом Б. Клюева о спектакле Малого театра «На всякого мудреца довольно простоты», и со словами Ю. Полякова о спектакле «Плоды просвещения» в театре Маяковского: «…интерпретировать классику можно». Но ведь восторженное восприятие зрителями спектакля по пьесе А.Н. Островского, на которое ссылался Клюев, – это тоже восприятие *современной* ее интерпретации. Поляков абсолютно прав, когда говорит, что все упирается в *меру и степень* (курсив Л.Е.) художественности той или иной интерпретации, в то, насколько хорошо и тонко вмонтированы в ткань, например, толстовского спектакля «современные посылы», словно вытекающие из мироощущения автора «Плодов просвещения». Кстати, поводом для критического этюда Гончарова тоже послужила театральная постановка «Горе от ума» Александринского театра в Петербурге в 1871 году, и, как заметил Гончаров, артисту необходимо прибегать к творчеству, к созданию идеалов, *по степени своего понимания* эпохи и произведения Грибоедова.

Гончаров и сейчас учит нас единственно верному подходу к современному прочтению классики. Можно взять любое по-настоящему художественное произведение и в нем найти воплощение тех или иных общечеловеческих черт, в большей или меньшей степени интересных современному читателю и зрителю. Но насколько полно выражает оно мысли и чувства наших современников? Выбор объекта исследования филолог должен сделать задолго до непосредственной интерпретации текста. Это первое условие успешности его проекта. Второе – правильная расстановка акцентов в интерпретации произведения.

Рассмотрим эти предпосылки в тексте критического этюда Гончарова. Последний подчеркивает, что далеко не все выдающиеся литературные произведения прошлого должны быть

предметом (употребим современный термин) историко-функционального изучения литературы, так как многие из них, как, например, «Недоросль» Фонвизина, уже перешли в «храм бессмертия» (что современные исследователи чаще называют «пантеоном великих имен»). Гончаров подчеркивает, что «Горе от ума» от других произведений отличается более крепкой живучестью, и даже трудно предположить, что оно станет только историческим памятником. Он уделяет достаточное внимание исторической достоверности в изображении драматургом породившей его эпохи. В пьесе, по его мнению, от исторического колорита уже и в момент написания комедии оставалось только немногое. И Гончаров объясняет почему: «С какими-нибудь реформами чины могут отойти, низкопоклонничество до степени лакейства молчалинского уже прячется и теперь в темноту, а поэзия фрунта уступила место строгому и рациональному направлению в военном деле» [2, с.55]. Еще одна особенность комедии, по Гончарову, в том, что местный колорит в ней слишком ярок, и обозначение самих характеров так строго очерчено и обставлено такою реальностью деталей, что общечеловеческие черты едва выделяются из-под общественных положений, рангов, костюмов, но, как заметил Гончаров, при исполнении «Горе от ума» дело не в костюмах. В них отразилась вся *прежняя* (даже для Грибоедова) Москва, ее рисунок, тогдашний ее дух и нравы. «И это с такою художественною, объективною законченностью и определенностью, какая далась у нас только Пушкину и Гоголю» [2, с. 54]. И через полвека после создания комедии, и почти через 150 лет после статьи Гончарова мастерство Грибоедова трактуется как залог долгой жизни его комедии. Нельзя, считает Гончаров, «представить себе, что могла явиться когда-нибудь другая, более естественная, более взятая из жизни речь. Проза и стих слились здесь во что-то нераздельное» [2, с. 55]. Особенно восхищают его «типичные лица героев, гениальная рисовка, колорит места эпохи, прелести языка…». В этом, по Гончарову, – залог бессмертия комедии «Горе от ума». В комедии, продолжает Гончаров, «нет ни одного бледного пятна, ни одного постороннего, лишнего штриха и звука, - зритель и читатель чувствуют себя и теперь, в нашу эпоху, среди живых

людей. И общее, и детали, все это не сочинено, а так целиком взято из московских гостиных и перенесено в книгу и на сцену, со всей теплотой и со всем "особым отпечатком" Москвы, - от Фамусова до мелких штрихов, до князя Тугоуховского и до лакея Петрушки, без которых картина была бы неполна» [2, с. 54]. (Эта сторона комедии особенно близка любителям (а таких немало) исторического жанра.) Однако для Гончарова комедия «еще не вполне законченная историческая картина: мы не отодвинулись от эпохи на достаточное расстояние, чтоб между ею и нашим временем легла непроходимая бездна [2, с.54]. (Эти слова Гончарова как будто обращены к нашему сегодняшнему дню, когда читателям и зрителям зрелого возраста свойственны особые российско-советские взгляды, что должно быть учтено при историко-функциональном изучении в наши дни произведений советской эпохи.)

Колорит комедии, по Гончарову, «не сгладился совсем; век не отделился от нашего, как отрезанный ломоть: мы кое-что оттуда унаследовали, хотя Фамусовы, Молчалины, Загорецкие и прочие видоизменились так, что не влезут уже в кожу грибоедовских типов. Резкие черты отжили, конечно: никакой Фамусов не станет теперь приглашать в шуты и ставить в пример Максима Петровича, по крайней мере так положительно и явно. Молчалин, даже перед горничной, втихомолку, не сознается теперь в тех заповедях, которые завещал ему отец; такой Скалозуб, такой Загорецкий невозможны даже в далеком захолустье. Но пока будет существовать стремление к почестям помимо заслуги, пока будут водиться мастера и охотники угодничать и "награжденья брать и весело пожить", пока сплетни, безделье, пустота будут господствовать не как пороки, а как стихии общественной жизни, - до тех пор, конечно, будут мелькать и в современном обществе черты Фамусовых, Молчалиных и других, нужды нет, что с самой Москвы стерся тот "особый отпечаток", которым гордился Фамусов [2, с.54].

Таким образом, отвергается путь, привлекающий наших современных сценаристов и режиссёров, - очень любящих *переодевать* действующих лиц в современные костюмы, переносить их в реалии современной действительности. Кроме того, Гонча-

ров (на это надо обратить особое внимание) отвергает путь, когда из контекста исторических связей вырывается отдельная мысль или аспект образа для демонстрации того, что они общечеловечны и понятны нашему современнику.

Еще более важен для историко-функционального изучения выбор литературного героя, определяющего авторскую концепцию. Автор критического этюда отстаивает возможность литературного героя, подобного Чацкому, быть символом не только своей эпохи. Интересны его сопоставления «Горя от ума» с «Евгением Онегиным» и «Героем нашего времени»: «Горе от ума» появилось раньше Онегина, Печорина, пережило их, прошло невредимо чрез гоголевский период, прожило эти полвека со времени своего появления и все живет своею нетленною жизнью, переживет и еще много эпох и все не утратит своей жизненности» [2, с. 52]. Причину этого Гончаров видит в необыкновенной жизненности образа Чацкого, распространившейся даже на фон его действий – старую фамусовскую Москву, наиболее традиционное описание которой, казалось бы, обречено на забвение со сменой эпох. Что касается героев Пушкина и Лермонтова, то они, в сравнении с Чацким, выглядят как бы монументами, застывшими в своем величии. Он обращается и к другим примерам: «В реальной развивающейся исторической действительности общечеловечес-кие черты обычно облекаются в новую плоть и кровь в духе своего времени: «Тартюф, конечно, – вечный тип, Фальстаф – вечный характер, но и тот, и другой, и многие еще знаменитые, подобные им первообразы страстей, пороков и прочее, исчезая сами в тумане старины, почти утратили живой образ и обратились в идею, в условное понятие, в нарицательное имя порока, и для нас служат уже не живым уроком, а портретом исторической галереи» [2, с.54].

Гончаров довольно резко разграничивает живую жизнь произведения, обращенного многими своими сторонами к мыслям и чувствам новых поколений, и его непреходящее значение как прекрасного памятника культуры, приобщение к которому формирует личность. Однако при этом в его этюде не оговаривается подвижность граней между этими двумя формами бытования великих творений и возможность их возвращения, хотя бы

на короткое время, в лоно живой жизни, и мы в данной статье этого вопроса не касаемся.

Сравнивая Чацкого с Онегиным и Печориным, Гончаров подчеркивает, что последние заканчивают их время, а Чацкий начинает новый век, и в этом его значение и весь «ум». Грибоедовское противопоставление «века нынешнего и века минувшего» заложено уже в самом тексте комедии. Деятельный характер Чацкого, резкая критика старого века и, казалось бы, смутные идеалы преобразования жизни на новых началах никогда не переходят в резонёрство. Ведь всегда особенно захватывающий нас любовный треугольник в эпическом, трагическом и даже лирическом, вспомним Блока, произведении, производит на нас особое впечатление, когда он сопряжен чем-то большим, чем только личная жизнь героев. «Нельзя благороднее и трезвее высказать чувство, как оно высказалось у Чацкого, нельзя тоньше и грациознее выпутаться из ловушки, как выпутывается Софья Павловна» [2, с.62]. «Всякий шаг Чацкого, – пишет 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 в эту борьбу: она и послужила мотивом, поводом к раздражениям, к тому «мильону терзаний», под влиянием которых он только и мог сыграть указанную ему Грибоедовым роль. Роль гораздо большего, высшего значения, нежели неудачная любовь, словом, роль, для которой и родилась вся комедия. [2, с.58]. Чацкий, по мнению Гончарова, - «из всех наиболее живая личность и как человек и как исполнитель указанной ему Грибоедовым роли» [2, с.74].

Гончаров трактует «мильон терзаний», выпавших на долю Чацкого, не только как реальный конфликт между теми, «кто служит делу, а не лицам», в условиях российской действительности, и фамусовским обществом. Он подробно раскрывает величайшее мастерство художника слова в воплощении именно этой задачи и подчеркивает, что это вневременной конфликт, *всегда* возникающий при смене поколений. Об этом свидетельствует следующий фрагмент критического этюда:

«Чацкий неизбежен при каждой смене одного века другим. Положение Чацких на общественной лестнице разнообразно, но роль

и участь все одна, от крупных государственных и политических личностей, управляющих судьбами масс, до скромной доли в тесном кругу.

Всеми ими управляет одно: раздражение при различных мотивах. У кого, как у грибоедовского Чацкого, любовь, у других самолюбие или славолюбие – но всем им достается в удел свой «мильон терзаний», и никакая высота положения не спасает от него. <…>. Кроме крупных и видных личностей, при резких переходах из одного века в другой, – Чацкие живут и не переводятся в обществе, повторяясь на каждом шагу, в каждом доме, где под одной кровлей уживается старое с молодым, где два века сходятся лицом к лицу в тесноте семейств, – все длится борьба свежего с отжившим, больного со здоровым, и все бьются в поединках …. миниатюрные Фамусовы и Чацкие.

Много можно бы привести Чацких – являвшихся на очередной смене эпох и поколений – в борьбе за идею, за дело, за правду, за успех, за новый порядок, на всех ступенях, во всех слоях русской жизни и труда – громких, великих дел и скромных кабинетных подвигов.

В честных, горячих речах этих позднейших Чацких будут вечно слышаться грибоедовские мотивы и слова – и если не слова, то смысл и тон…» [2, с. 72-73].

Пафос этого фрагмента прослеживается и в рассуждении Гончарова о смене эпох, о том, что «старая правда никогда не смутится перед новой – она возьмет это новое, правдивое и разумное бремя на свои плечи». Разграничивая «правду» и количество «старой силы», приводя в пример Белинского и Герцена, он подчеркивает, что живучесть роли Чацкого состоит не в новизне идей, блестящих гипотез, горячих и дерзких утопий: у него нет «отвлеченностей». Чацкий, по Гончарову, «знает, за что он воюет и что должна принести ему эта жизнь. Он не теряет земли из под ног и не верит в призрак, пока он не облёкся в плоть и кровь». Перед увлечением неизвестным идеалом он трезво остановится, как остановил болтовню Репетилова. Кстати, в наши дни понимание и негативное отношение к ней очень актуально: Чацкий и нас предостерегает от современных Репетиловых.

Страстное слово Гончарова в его панегирике Чацкому убеждает, что тот останется спутником всех будущих поколений: «Каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого – и кто бы ни были деятели, около какого бы человеческого дела – будет ли то новая идея, шаг в науке, в политике, в войне – ни группировались люди, им никуда не уйти от двух главных мотивов борьбы: от совета «учиться, на старших глядя», с одной стороны, и от жажды стремиться от рутины к «свободной жизни» вперед и вперед – с другой.

Вот отчего не состарился до сих пор и едва ли состарится когда-нибудь грибоедовский Чацкий, а с ним и вся комедия» [2, с.73].

Этот фрагмент – яркий ответ скептикам, сомневающимся в правомерности историко-функционального подхода к изучению литературного произведения. Гончаров высказывает и свое мнение по поводу игры актеров, не навязывая его безапелляционно: он не считает свой способ понимания игры непогрешимым, предлагая его только как один из способов понимания, как одну из точек зрения.

В заключение повторим справедливое утверждение профессора В.В. Прозорова в его письме к автору этих строк: «…Сам историко-функциональный подход никуда не исчез: он претворялся в самые различные исследования, касающиеся восприятия классических текстов в более поздние времена…». А значит остается актуальным изучение истории формирования функционального подхода, ярким примером которого является критический этюд И.А. Гончарова «Мильон терзаний».

Литература

1. *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества/М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 427 с.*
2. *Гончаров И.А. «Мильон терзаний»: (Критический этюд)/Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.: ГИХЛ, 1952. – С. 51-79.*
3. *Егорова Л.П. Историко-функциональное изучение литературы как проблема литературоведения/ Л.П. Егорова*

//Историко-функциональное изучение литературы и публицистики. – Ставрополь: изд-во СГУ, 2012. – С. 8-17.

4. *Лихачев Д.С. О филологии/Д.С. Лихачев. – М.: Высшая школа, 1989. – 206 с.*
5. *Храпченко М.Б. Потребности жизни, проблемы научных исследований [из доклада на годичном собрании Отделения литературы, языка]/М.Б. Храпченко. Известия АН СССР. Сер. ОЛЯ. – 1973. – Вып. 3.*

КОНЦЕПТ «ДЫМ ОТЕЧЕСТВА» И ЕГО ТРАГИЧЕСКАЯ СУДЬБА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Л.В. Жаравина
Доктор филологических наук, профессор
Волгоградский социально-педагогический университет

История, как известно, не только «величайшая поэтесса» (Ф. Энгельс), но и коварная интриганка, мастерица создавать тупиковые головоломки для самого искушенного ума. С этой точки зрения сакраментальная фраза Чацкого «*И дым Отечества нам сладок и приятен!*» включает комедийную ситуацию в широчайший спектр экзистенциалов, уходящих в глубины менталитета и лабиринты национальной культуры. Что же касается ее конкретных источников, прежде всего державинского текста, нити от которого ведут к европейской античности, то они могут рассматриваться лишь как формальные прецеденты, лишенные всех тех богатейших смысловых коннотаций, которыми обладает слово Грибоедова. Более того, по своему статусу концепт *дым Отечества*, на наш взгляд, адекватен пушкинскому *окну в Европу* — понятию, также обладающему практически неисчерпаемым смыслопорождающим потенциалом.

В самом деле, эмоциональное восклицание грибоедовского героя разложимо на отдельные составляющие, которые складываются в стройную парадигму базовых национальных ценностей. *Отечество* — это, во-первых, *Государство Российское*, *Россия* как геополитическое образование; во-вторых, земля *Отцов* (отчизна) — место рождения, определенное свыше. Далее — *малая родина,* крепящаяся на кровно-родственных узах (отсюда традиция, оправданная многовековым историческим опытом: «по отцу и сыну честь» [4, 45]. Наконец, это отчий *дом* — родовое *гнездо* с устоявшимся семейно-бытовым укладом и *мать-сыра земля* — последнее прибежище человека, «родное пепелище, отеческие гроба» (Пушкин).

Русская классика с визуальной отчетливостью показала: драматические и трагические перипетии судьбы могут порождать сложнейшие личностные трансформации, что, однако не только не ослабляет, но, напротив, активизирует процесс обращения к

данному понятийно-образному комплексу. И каждый раз это обращение глубоко пристрастно, исполнено и любви, и горечи, и сожаления. «Я трудно могу себе представить Россию и мое отношение к ней. Без Ясной Поляны я, может быть, яснее увижу общие законы, необходимые для моего отечества, но я не буду до пристрастия любить его. Хорошо ли, дурно ли, но я не знаю другого чувства родины», — писал Лев Толстой в довольно благополучную пору своей личной жизни и относительно спокойный период русской истории [18, 262]. С позиций автора выявленная им дихотомия *отечество* (бездушная государственная машина) / *Ясная Поляна* (персонально-личностный топос, ценностный ориентир) — закономерна. Однако совсем иные формы «чувство родины» принимает во времена исторических катаклизмов, разрушающих блаженную идиллию своего «счастливого места» и порождающих мучительнейшую ностальгию о прошлом, как это было, например, с писателем-эмигрантом Б.К. Зайцевым: «Многое видишь теперь о Родине по-другому <…> Сильней ощущается связь истории, связь поколений и строительства, и внутреннее их духовное, ярко светящееся разными оттенками, но в существе своем все то же, лишь вековым путем движущееся: свое, родное» [8: VII, 323-324]. Понятно, что вариантов ментально-исторических формул внутри этих крайних воззрений, бесконечное множество.

Разумеется, требовать подобной полноты осмысления данного концепта от персонажа комедии Грибоедова, внезапно вернувшегося из трехгодичного странствия («грянул вдруг как с облаков» [4, 29]), невозможно. И тем не менее Чацкий своей поведенческой моделью вносит особые смысловые нюансы в устоявшиеся представления (как позитивного, так и негативного плана), обусловленные его собственными разумением и жизненным опытом. И то, и другое весьма специфичны.

Во-первых, не будем забывать, что сознание персонажа пропитано духом западноевропейского просветительского рационализма. Поэтому характеристика Фамусова: «говорит как пишет» [4, 37], т.е. опираясь на нормативную книжную мудрость, верна. Отметим, что Р.Дж. Коллингвуд противопоставлял «истине интеллекта» «истину сознания». Только последняя способна раз-

решить сложнейшие жизненные коллизии: «Разыскиваемая истина – это не истина отношений, а истина индивидуального факта» <…>» [12, 63]. Чацкий же, акцентируя лишь «прошедшего житья подлейшие черты» [4, 48], открыто тенденциозен. Его ум настроен на высокие идеалы, поэтому он и оценивает действительность с точки зрения ее несоответствия социально-политическому образцу разумного гражданского устроения, отечеству «свободы просвещенной». Данный подход при всей его закономерности все-таки ущербен, ибо ни на каком культурно-историческом этапе реальность не укладывается в умозрительные каноны «без*о*бразной всеобщности» [3, 195]. Не удивительно, что действительность жестоко, хотя и несправедливо отомстила за подобную отвлеченность. «Хоть душу отпусти на покаянье!» – в конце концов молит его Фамусов, друг отца и свидетель детских годов героя [4, 39], уставший от бесконечных инвектив. Из уст же любимой девушки звучит еще более убийственная характеристика: «Не человек, змея!» [4, 27]. В итоге «дым Отечества», столь сладостный и приятный вначале, превращается, по словам Чацкого, в «чад и дым / Надежд», некогда наполнявших душу [4, 109]. Мечты о счастье оказались призрачными, а Отечество сузилось до пределов враждебной Москвы: «Вон из Москвы! сюда я больше не ездокт. Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету, / Где оскорбленному есть чувству уголок!» [4, 109]. Но «уголок» – принципиально иное топологическое измерение, сжатое до точки собственного «я». И с большой долей уверенности, можно сказать: вряд ли этот «уголок» Чацкий обретет среди тех четырехсот душ, которыми, по словам Фамусова, он управлял «оплошно» [4, 34]. Апелляция же персонажа к нашему «умному, бодрому» народу в контексте инвективы о французике из Бордо звучит скорее абстрактно-поэтически [4, 106].

Впрочем, аналогичными настроениями жил также искавший лучший «уголок» герой тетралогии Б.К. Зайцева «Путешествие Глеба»: «Землю, поля, мужиков принимал он (Глеб. – *Л.Ж.*) родственно, душою и поэтически, но с огромного расстояния. Да, родина. Но насколько иной мир, хоть и отделенный всего огородом <…> Мужики, бабы, девки – в чем-то родное и милое,

но и далекое. Он их стеснялся. Частью – даже робел. Странный он в их глазах, “чудной”» [8: IV, 390]. И это скорее не вина, а беда двух оскорбленных в лучших чувствах персонажей, практически ровесников.

Для сравнения целесообразно привлечь «Родину» М.Ю. Лермонтова, лирический герой которого, alter ego поэта, в отличие от грибоедовского, декларативно предпочел абстрактным понятиям («слава, купленная кровью», «полный гордого доверия покой») максимально конкретизированную атрибутику среднерусского пейзажа и крестьянского быта: «дрожащие огни печальных деревень», «в степи ночующий обоз», «чета белеющих берез» и, конечно же, воспоминание о пляске «с топаньем и свистом / Под говор пьяных мужичков» [13, 324]. Для поэта «дымок спаленной жнивы» – тоже *дым Отечества*. И такой зримый смысловой «жест» не сужает, но, напротив, раздвигает земные координаты России, позиционируя ее как *народную Русь*.

Принципиальный момент связан и с семой *дым*, которая даже фонетически ассоциируется с понятием *дома*. Не случайно В.И. Даль фиксирует слово «дымушка» в значении «избенка, избушка, лачужка, хатенка» [5, 507] (обратим внимание на ласково-уменьшительную суффиксацию). Но Чацкий принципиально бездомен, поэтому для него более актуально другое смысловое сопряжение: *дым / дух*. Вполне можно утверждать, что под *дымом Отечества* герой Грибоедова может иметь в виду (и скорее всего, имеет) *дух Отечества*. Такое толкование имеет прочную языковую основу: как отмечают лингвисты, «родственные славянские языки показывают близость в значениях *дух* и *дым*» [11, 152]. Но там, где *дух*, там и *дыхание*, *воздух* как «физический и природный носитель духовных субстанций» [6, 226]. И уже развивая ситуацию, скажем: дом непредставим без *окна*, его глаз (*окна – очи*) и ушей, открытых всей той благодати, что испокон веков наполняет природный и человеческий мир. Кроме того, в доме всегда было *дымовое окно* (дымоход), через которое дымом как медиатором устанавливалась связь между земным и небесным. «Из всей – давно оставленной – России / Мне не хватает русского окна. // Оно мне вспоминается доныне,/ Когда в душе становится темно – / Окно с большим крестом посере-

дине,/ Вечернее горящее окно», – с горечью скажет потом поэт-эмигрант Иван Елагин [7, 103]. А философ и критик Ф. А. Степун, обращаясь к некогда неизбывному стремлению соотечественников в Ривьеру, Париж, Флоренцию, Мюнхен и т.п. и теперь (не по своей воле) получивших эту возможность, писал: «Любя Европу, мы, “русские европейцы”, очевидно, любили ее только как прекрасный пейзаж в своем “Петровом окне”: ушел родной подоконник из-под локтей – ушло очарование пейзажа» [14: I (1), 293].

В итоге сопряжение концептов *дым Отечества / окно в Европу* позволяет выстроить смысловой ряд, репрезентативный по историко-культурному статусу: *дым – дух – воздух – дом – окно – родина – чужбина*.

Но вернемся к Чацкому. На наш взгляд, московское сборище «негодяев знатных» [4, 48] не столь сильно оскорбляло его ум и сердце, как поругание любовного чувства: «Спешу к вам голову сломя. / И как вас нахожу? В каком-то строгом чине! / Вот полчаса холодности терплю! / Лицо святейшей богомолки!.. – / И все-таки я вас без памяти люблю» [4, 27 – 28]. Поэтому возглас «Карету мне, карету!» [4, 134] – возглас отчаяния страдающего, но не злобствующего человека, который хорошо понимает собственную беду: «ум с сердцем не в ладу» [4, 28].

Напомним, что среди современников грибоедовского героя, обрекших себя на добровольное изгнанничество по причине абсолютного неприятия (и умом, и сердцем) всех сторон российской действительности был автор «Замогильных записок» В.С. Печерин. По его словам, «русский человек бьется, как рыба на мели, не зная, куда ударить головою» [17, 34]. Сам он знал: «Париж был моею путеводною звездою, конечною целью всех моих надежд и желаний, Меккою и Мединою правоверных» [17, 94]. «Да из-за чего же было мне любить Россию?» — задавался автор риторическим вопросом, — <…> родина была для меня просто тюрьмою, без малейшего отверстия, чтобы дышать свежим воздухом». Не удивительно, что упиваясь «в припадке байронизма» ненавистью, он написал хорошо известные и, как сам не отрицал, «безумные» строки: “Как сладостно — отчизну ненавидеть, /И жадно ждать ее уничтоженья <…>”. Не осуж-

дайте меня, но войдите, вдумайтесь, вчувствуйесь в мое положение!» [17, 34] — призывал Печерин гипотетического читателя. Что ж, «вчувствоваться» в положение человека, позиционирующего себя донкихотствующим бродягой, пожалуй, можно, хотя бы уже потому, что «Замогильные записки» в каком-то смысле «реабилитируют» Чацкого в его нежелании заняться делом: «Служить бы рад, прислуживаться тошно» [4, 35]. Благородно отказываясь «возмущать» прах дядюшки Фамусова, знаменитого Максима Петровича, герой Грибоедова имеет в виду тех, кто делал карьеру в Москве «под личиною усердия к царю» [4, 36]. Печерин пошел намного дальше: не только в ненавистной ему России, но и за ее пределами он считал унизительной любую государственную деятельность в связи с тем, что «надо принять присягу. Нет! Уж этого-то я никогда не сделаю! Я никогда никакому правительству, даже и русскому царю не присягал. Да и что ж это? ведь это значит, что я буду на жалованье у правительства, т.-е. чиновником. Нет! покорно благодарю**!»** [17,85]. А между тем реально от презренной среды чиновников-взяточников, которые действительно не могли не раздражать молодого человека с высокими представлениями о долге и чести, Печерин был духовно независим. Ему предлагалось место городского переводчика, что вполне соответствовало полученному в России образованию. Автор «Замогильных записок» поступил и окончил Петербургский университет, стажировался в Берлине; стал специалистом по древним языкам и преподавал их в Московском университете. Т.е. здесь имеет место не «горе от ума», а дьявольское наслаждение непомерной гордыней: «<...> Я извлек из своего измученного сердца несколько капель крови и подписал окончательный договор с диаволом, а этот диавол — мысль» [цит. по: 10, 30]. Ничего похожего, разумеется, в ситуации Чацкого не было. Не удивительно, что, вспоминая свое московское житье, Печерин выделил «истинно грязную русскую кухню» [17, 167]. Видимо, ее смрад и угар и ассоциировались с ненавистным *дымом Отечества*.

«Адвокаты» Печерина, в том числе и русские эмигранты, говорят об его эволюции, смягчении негативизма, позднее проявившимся в переписке с А.И. Герценом и Н.П. Огаревым [10,

28— 50]. Но это отдельная тема. В аспекте же наших размышлений «Замогильные записки» оказались провидческими по другой причине. Обращаясь к «какому-нибудь русскому юноше» XX-го столетия с надеждой, что тот прочтет историю его дон-кихотства, но одновременно призывая не «церемониться» с потомством, Печерин выстраивает практически бесценную для потомка-эмигранта психолого-поведенческую модель. «Если бы какая-нибудь буря занесла мой челн на берег Цейлона и я бы нашел там приют в каком-нибудь монастыре буддистов,— я бы также ревностно исполнял все их правила и постановления (règles de constitution)» [17,151].

Наверное, мало кого ветрами революции 1917 года и Гражданской войны заносило в буддийские храмы, но исполнять обязанности, далеко не соответствующие прежнему общественному статусу и образу жизни, приходилось практически всем российским изгнанникам. «<…> Слишком бедны, бесправны, иногда *едва терпимы* мы», – констатировал Б.К. Зайцев [8: VI, 290].

По-видимому, с полным правом можно говорить об однотипности психосемантической матрицы, которая определялась нивелировкой поведенческих и социальных различий, как того требовали монашеский орден, членом которого одно время Печерин был: «Тут все состояния были уравнены и богатые и бедные одинаково работали» [17, 150]. Но в подобных фактах он приветствовал реализацию идей Ф.Р. Ламенне, родоначальника христианского социализма. Эмигрантская же мемуаристика с горечью отмечает прочно сформировавшийся комплекс отверженности, разъедающее душу состояние крайней униженности.

В этих условиях советы Печерина опираться на исконные «русскую переимчивость, податливость, уменье приноровиться ко всем возможным обстоятельствам» [17, 151] оказались весьма кстати. Поэтому, говоря о трагической судьбе концепта *дым Отечества*, мы прежде всего должны иметь в виду глобальные катаклизмы XX века. «Сдвинулись леса, сдвинулись горы <…> И что же осталось от всех тех дней? Дым и пепел, дым воспоминаний и грусти, говоря лирически, и ничего – пустота, говоря по совести» [14: II, 100]. «Дым без отечества» с горькой иронией назвал один из своих опусов Дон-Аминадо.

Это именно тот случай, когда дыма без огня не бывает. И не «дымящиеся головешки» октябрьских событий, как думал А.Ф. Керенский, мечтая зажигать «маяки свободы и права» [14: I (2), 85], но убийственная «буревая стихия» прокатилась во стране. «Россия, Россия, Россия, – / Безумствуй, сжигая меня!» – в отчаянии воскликнул Андрей Белый [2, 381]. Запылали помещичьи усадьбы с их богатейшими библиотеками (о чем, как известно, горько сожалел Александр Блок); даже могильные кресты, не только городских кладбищ, но и сельских родовых погостов были пущены на растопку печей [14: I (2), 204]; «черный дым» стлался за пароходом, который, по словам Надежды Тэффи, «тихо, тихо» уходил от навеки «моей земли» [14: I (1), 6].

Но вернемся к сопряжению понятий *дым* / *дом*. Конечно же, эмиграция (особенно первой волны) жила воспоминаниями об оставленном доме. Некоторым казалось, что даже минутное пребывание близ своих пенатов скрасит пребывание на чужбине. Однако впечатление полного абсурда остается от мемуаров В.В. Шульгина, некогда депутата Государственной думы, принявшего отречение из рук самого Николая II. Зимой 1925-1926 гг. ему по фальшивым документам посчастливилось предпринять «путешествие в красную Россию», побывать в Москве, Петербурге и, конечно, в родном Киеве. Постоянно живя в ожидании разоблачения и ареста, он намеревался написать письмо *домой*, чтобы успокоить близких. «Воображаю, как там, дома, беспокоятся. “Дома”. Вот ирония! Дома – это значит где-то там, во Франции, Сербии, Польше. И это в то время, когда мой настоящий дом, “старый дом, где он родился”, – тут, под боком, через несколько улиц. Неужели я его увижу?» [14: II, 198]. Могилы сына на киевском кладбище (это одна из целей поездки) В.В. Шульгин так и не нашел, но все же ему повезло: он узнал прежние места, увидел свой «маленький дом», хотя зайти не решился даже на крыльцо.

Основная же масса эмигрантов утешалась слабыми иллюзиями найти новое сколь-нибудь сносное пристанище. В романе «Машенька» В. Набоков описывает пансионат, где поселился Ганин с соотечественниками. Конечно же, о какой-либо защите «домашних благих сил», как это было на родине, «семь русских

потерянных теней» [15, 61] не думали. Более того, пансионат находился рядом с железной дорогой, и людям казалось, что они живут «на железном сквозняке» [15, 51]**.** Под «тонким» полом комнаты чудился черный колодец, а изорванное письмо, сброшенное с подоконника легким щелчком, улетело в «бездну», откуда «веяло запахом угля» [15, 82]. Если вспомнить, что в одной из комнат висела копия картины Беклина «Остров мертвых», то ассоциативно запах угля, пробивающийся откуда-то снизу, связывается с геенной огненной. Поразительна еще одна деталь: уезжая, Ганин набил мусорную корзину «трупами газет» [15, 108]. Скорее всего это были прочитанные газеты, но кто будет отрицать, что в них могли помещаться сведения о многочисленных казнях в Советской России. Впрочем, трагедий, смертей, попыток свести счеты с жизнью и среди эмигрантов было «сколько угодно» – констатировал Б.К. Зайцев [8: XI, 67].Эта же тема дьявольской преисподней поднимается в стихотворении Арсения Несмелова «Дымы» (1939). «Дымы, дымы, дымы …». Именно так, во множественном числе поднимаются они над «Везувиями крыш», превращая человеческое жилье в грозный вулкан и унося с собой души умерших. «Знаю, черная лопата, / Волосатая рука / Грозного Истопника / В печь меня швырнет когда-то. / И, как белый дым, – в зарю / Легковейно воспарю!» [16, 39]. Поистине: «Дом превратился в дым», – скажет потом Анна Ахматова [1**,** 324]. А дым, в свою очередь, станет символом *смерти* в одном семантическом ряду со словами *пепел*, *прах, тлен, ничто*.

Но словарь В.И. Даля доносит до нас еще одно производное от слова *дым*, которое, кстати, звучит из уст Фамусова, с похвалой отозвавшегося о благонравии и нарядах московских девиц. Это *дымка*: легкая прозрачная шелковая ткань [5, 46], некий флер, облагораживающая вуаль. Но в данном случае мы будем говорить о флере духовном, о той бестелесной психологической дымке, которая сознательно, а чаще бессознательно набрасывалась эмигрантами на образ России. Для многих как бы высветилась *обратная* перспектива, и покинутая земля воспринималась как «Россия святой Руси» (название одной из книг Зайцева). Об этом идиллическом хронотопе, который прежде всего был хро-

нотопом Православным, напоминали «дымно-голубоватые глубины» христианских церквей, разбросанные по всей Европе, «старинные, ладанно-сладковатые запахи», благоухание, исходящее от мощей великомучеников. «Смутно-легкий, прозрачный и благоуханный туман в голове, когда выходишь из Собора <…> все как будто колеблет и течет», – так характеризует свои ощущения писатель после посещения одного из храмов на Афоне [8: VII, 115]. Поэтому для многих эмигрантов дым *Отечества* ассоциировался с *дымящимся ладаном* в кадильнице православного священника.

Однако не будем преувеличивать: для героев «Горя от ума» данный аспект не актуален. Но актуален другой: не связанный церковной атрибутикой, но, тем не менее, имеющий религиозно-мифологическую интенцию. Речь идет о вымышленном сне Софии: «Позвольте… видите ль… сначала / Цветистый луг; и я искала / Траву / Какую-то, не вспомню наяву. / Вдруг милый человек, один из тех, кого мы / Увидим – будто век знакомы / Явился тут со мной <…>». Итак, искала траву – явился «милый», образ которого всегда («век») жил в сознании героини. Он «и вкрадчив, и умен, / Но робок… знаете, кто в бедности рожден…» [4, 15]. Нужно ли после этого признания спорить, кого любила героиня? Конечно, Молчалина, ибо ее любовь – это истинно христианская любовь-жалость. Другое дело, что, как и во многих случаях, подобное чувство – во-первых, следствие самовнушения, а во-вторых, действия внешней силы. Общеизвестно, что в народном православии («двоеверии») прочно укоренилось мнение о негативной или позитивной энергетике некоторых растений. Ритуал окуривания приравнивался либо к черной магии, либо к колокольному звону. София – конечно, жертва, но она, *мудрая дева*, в своем сознании возродила древние религиозно-мифологические представления. Однако дым, одурманивший ее душу и сердце, оказался горек.

И все же точку ставить рано. «Я думаю, – писал В. Шульгин, – что тридцать лет назад я был таким, каковы сейчас некоторые из русских эмигрантов. Они, возвращаясь, будут, наверное, целовать русскую землю. Через три месяца по возвращении они ее, может быть, проклянут <…>» [14: II, 187]. И в чем-то он ока-

зался прав: ведь написал же Георгий Иванов в пику традиции: «<…> И вашей России не помню / И помнить ее не хочу.// И не отзываются дрожью / Банальной и сладкой тоски / Поля с колосящейся рожью, // Березки, дымки, огоньки…» [9, 422]. И действительно, для многих репатриантов *дым Отечества* оказался вовсе не сладким: часто их ожидали тюрьма, лагерь, расстрел. Сам Шульгин был арестован, насильственно увезен в Москву, осужден на 25 лет заключения. Но он не проклял родной земли. Более того, обратился с пронзительными словами к «изгнанникам всех концов земли»: «Мечтая о добре, не будьте сами злы. Ибо не могут быть сухая вода, светлый мрак, холодное тепло, и белое не может быть черным <…>» [14: II, 201]. Но, тем не менее, *дым Отечества* может быть «сладким и приятным».

Таким образом, ведя нить рассуждений от Грибоедова к литературе русской эмиграции, мы можем говорить о богатейшем по своим семантическим связям образно-понятийном комплексе, восходящем к бессмертной комедии.

Литература

1. *Ахматова А.А. Соч.: В 2 т. Т.1. Стихотворения и поэмы. – М.: Худ. лит., 1990.*
2. *Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. – М. – Л.: Сов. пис., 1966.*
3. *Гегель Г.В.Ф. Соч. Т. 14. – М.: АН СССР, 1958.*
4. *Грибоедов А.С. Горе от ума. – М.: Наука, 1987.*
5. *Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т.1. – М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1955.*
6. *Добрушина Н.Р. Воздух: вещество и пространство, материя и дух // Логический анализ языка. Языки пространств. – М.: Языки русской культуры, 2000.*
7. *Елагин И. Мне незнакома горечь ностальгии… // Нева. 1988. № 8. С. 103–105.*
8. *Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 11 т. – М.: Русская книга, 2001.*
9. *Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. – М.: Согласие, 1994.*

10. *Изюмов А. Духовное возвращение В.С. Печерина на родину // Путь. Орган русской религиозной мысли. № 47. – Париж, 1935. С. 28 –50.*
11. *Колесов В.В. Древняя Русь: наследие в слове. В 5 кн. Кн. 2. Добро и зло. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001.*
12. *Коллингвуд Р.Дж. Принципы искусства. – М.: Языки славянской культуры, 1999.*
13. *Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т.1. – М.: Правда, 1969.*
14. *Литература русского зарубежья: Антология: в 6 т. 1920 – 1925. – М.: Книга, 1990.*
15. *Набоков В.В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 2. – СПб., Симпозиум, 1999.*
16. *Несмелов А. Дымы // Новый журнал. 1999, кн. 217.*
17. *Печерин В.С. Замогильные записки. – М.: Мир, 1932.*
18. *Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. (Юбил.). Т. 5. – М.: ГИХЛ, 1935.*

ПОЭТИКА СТИХОТВОРЕНИЯ А.С. ГРИБОЕДОВА «ДАВИД»

Е.Е Завьялова
Доктор филологических наук, доцент
Астраханский государственный университет

Согласно записи в альбоме В.И. Ланской, переложение псалма создано А.С. Грибоедовым 17 декабря 1823 г. (писателю на тот момент было 28 лет). На обороте автографа есть записка на французском языке, адресованная сестре поэта: «Chère Marie, j'ai passé une nuit de souffrances. Veuillez envoyer cette production de mon insomnie à Kuchelbekker. Pour le livre vous le renderez à qui il appartient – c'est une pauvreté» («Дорогая Мари, я провёл мучительную ночь. Будьте добры отправить этот продукт моей бессонницы Кюхельбекеру...) [12, 506]. В.К. Кюхельбекер внёс одну незначительную правку (изменив единственное число слова «братии» на множественное, избегая тем самым зияния) и выбрал один из двух предложенных автором вариантов в конце стихотворения («избавил» – «прославил») [17, 125].

Для наглядности позволим себе процитировать итоговый вариант текста целиком.

Давид

Не славен в братии измлада,
Юнейший у отца я был,
Пастух родительского стада;
И се! внезапно Богу сил
Орган мои создали руки,
Псалтырь устроили персты.
О! кто до горней высоты
Ко Господу воскрилит звуки?..

Услышал сам Господь Творец,
Шлёт ангела, и светлозрачный
С высот летит на долы злачны,
Взял от родительских овец,
Елеем благости небесной
Меня помазал.

Что ж сии
Велики братии мои?
Кичливы крепостью телесной!
Но в них Дух Божий, Бога сил,
Господень Дух не препочил.

Иноплеменнику не с ними,
Далече страх я отгоня,
Во сретенье исшёл: меня
Он проклял идолми своими;
Но я мечом над ним взыграл,
Сразил его и обезглавил,
И стыд отечества отъял,
Сынов Израиля прославил!

[7, 221]

В 1821–1822 гг., находясь на Кавказе, А.С. Грибоедов подвиг В.К. Кюхельбекера на совместное изучение Священного писания [1, 257]. Судя по тому, что впоследствии В.К. Кюхельбекер написал поэму «Давид» (1826–1829), образ библейского героя заинтересовал обоих поэтов и стал предметом их обсуждения. Е.П. Соковнина вспоминала, что зимой 1823 г. автор «Горя от ума» учил её «понимать высокопоэтические достоинства псалмов Давида, заставляя переводить некоторые из них» [1, 19].

А.С. Грибоедов избрал образец, не имеющий канонического авторитета: этого текста нет в еврейском источнике, он появляется в Септуагинте (и, соответственно, в православной Псалтири), но не входит ни в одну из кафизм, не читается при богослужении.

Н.К. Пиксанов в своё время утверждал, что стихотворение «Давид» переполнено «дурными славянскими оборотами», которые объясняются «своеобразным литературным славянофильством, шишковизмом» писателя [14, 162]. На наш взгляд, церковнославянская лексика в произведении свидетельствует о трепетном отношении А.С. Грибоедова к духовному наследию предков. Ф.В. Булгарин вспоминал слова поэта: «В русской церкви я в отечестве, в России! Меня приводит в умиление мысль, что те же молитвы читаны были при Владимире, Дмит-

рии Донском, Мономахе, Ярославе, в Киеве, Новгороде, Москве; что то же пение трогало их сердца, те же чувства одушевляли набожные души. Мы русские только в церкви, – а я хочу быть русским» [1, 31].

Воспользовавшись «Словарём языка Грибоедова» [15], содержащим полное лексикографическое описание языка писателя, мы выяснили, что большое количество лексем из стихотворения «Давид» лишь единожды встречаются в его опубликованных текстах (ʹбратияʹ, ʹвоскрилитьʹ, ʹелейʹ, ʹзлачныʹ, ʹизмладаʹ, ʹкичливыʹ, ʹотъялʹ, ʹпомазалʹ, ʹпрепочилʹ, ʹпсалтырьʹ, ʹсветозрачныйʹ, ʹсретеньеʹ), а ряд слов – только дважды (ʹблагостьʹ, ʹвзыгратьʹ, ʹгорнийʹ, ʹидолʹ, ʹмечʹ, ʹобезглавитьʹ, ʹтелеснойʹ, ʹсразитьʹ).

В.С. Баевский, проанализировав ритмический уровень «Давида», пришёл к выводу о сознательной ориентации поэта на ораторскую, декламативную речь, ритм стихов XVIII в. «В первой половине 1820-х гг. Грибоедов написал четырехстопным ямбом всего два стихотворения, 80 стихов: переложение библейского псалма “Давид” и прекрасное послание “Телешовой”. Ударения по стопам распределены так: на первой – 93,7 %; на второй – 85,0 %; на третьей – 51,2 %. Этот рисунок ритма ещё ближе подходит к ритму стихов XVIII в., чем ритм четырёхстопного ямба из состава вольного стиха “Горя от ума”», – заключает исследователь [3, 243].

Сопоставительный анализ трёх текстов – соответствующих фрагментов из рассказа о Давиде в Книге Царств, 151-го псалма и грибоедовского переложения – показывает существенную разницу в характеристике главного героя. В Книге Царств подчёркивается красота юноши: он «мужъ благъ видомъ» [1 Цар 16: 18] (в синодальном переводе: «видный собою»), «дѣтищь бѣ, и черменъ и лѣпъ очима» [1 Цар 17: 42] («молод, белокур и красив лицем»). Давид ещё в отроческие годы проявляет себя сильным бесстрашным воином. Слуга Саула отзывается о нём как о человеке храбром и воинственном [1 Цар 16: 18], а сам пастух позднее рассказывает Саулу: «егда пасяше рабъ твой отца своега стадо, и егда прихождаше левъ илии медвѣдица и восхищаше от стада овцу едину: и азъ вслѣдъ его исхождахъ и поражахъ его, и

исторгахъ изъ устъ его [взятое]: и аще воспротивляшеся ми, то вземъ за гортань его, поражахъ и умерщвляхъ его: и льва и медвѣдицу бiяше рабъ твой…» [1 Цар 17: 34–36] (в синодальном переводе: «…раб твой пас овец у отца своего, и когда, бывало, приходил лев или медведь и уносил овцу из стада, то я гнался за ним и нападал на него и отнимал из пасти его; а если он бросался на меня, то я брал его за космы и поражал его и умерщвлял его; и льва и медведя убивал раб твой…»).

Отвечая на проклятия филистимлянина, Давид тоже высказывается резко: «…убiю тя, и отиму главу твою от тебе, и дамъ тѣло твое и тѣлеса полка иноплемнича въ день сей птицамъ небеснымъ и звѣремъ земнымъ» [1 Цар 17: 46] («я убью тебя, и сниму с тебя голову твою, и отдам [труп твой и] трупы войска Филистимского птицам небесным и зверям земным»). Позднее он исполняет своё обещание, забирает оружие Голиафа и приносит голову противника в Иерусалим [1 Цар 17: 54]. Ко всему прочему, герой не отличается бескорыстием и перед боем несколько раз спрашивает, какой награды будет удостоен человек, сразивший единоборца: «что сотворите мужу, иже убiетъ иноплеменника онаго и отиметъ поношенiе от Израиля?» [1 Цар 17: 26] («…что сделают тому, кто убьёт этого Филистимлянина и снимет поношение с Израиля?»).

В 151-м псалме Давид показан иначе. Ж. Карминяк отмечает, что автор песнопения «стремится к благородной простоте и обнаруживает оригинальную трактовку библейских материалов» [19, 372]. В «Толковании на Псалтырь», выпущенном под редакцией проф. А.П. Лопухина, пишется: «Своё избрание Господом он [Давид] приписывает не своим – каким-либо достоинствам или заслугам, но Его благоволению. Победа над Голиафом изображается здесь не личным подвигом блестящей силы и ловкости Давида, но смиренным и покорным исполнением возложенной на него Господом миссии, победа принадлежит не Давиду, но – Богу. Всё в псалме из жизни и деятельности Давида приписывается благоволению Господа. Писатель псалма правильно понял и умело отметил эту черту смирения Давида и его преданности Божественному водительству» [6, 164]. По мнению митрополита Арсения, напротив, «излагаемые здесь чувства

крайней отваги, смелости и самонадеянности, не согласны с чувствами и настроением Давида, проникнутого всецелою надеждой на Бога, смирением и благопокорностью» [134, 45]. Аргументы митрополита Арсения направлены на то, чтобы опровергнуть факт принадлежности 151-го псалма сыну Иессея.

Мы не оспариваем суждения касательно более позднего происхождения неканонического текста, но не считаем воссозданный в нём образ противоречащим интонациям Книги хвалений, весьма неоднородной в жанровом и ритмико-стилистическом планах. В псалме не упоминается о красоте юноши, его отзыв о братьях позволяет заключить обратное: «Братія моя добри и велицы: и не благоволи въ нихъ Господь» [Пс 151: 5] («Братья мои прекрасны и велики, но Господь не благоволил избрать из них») – обратим внимание на противительный союз ‘но‘. Давид не спрашивает, какая награда полагается спасителю, не отзывается на угрозы филистимлянина и не поражает его в лоб камнем из пращи. Он идёт навстречу Голиафу, а затем овладевает оружием («исторгнувъ мечь от него» [Пс 151: 5] («исторгнув у него меч»)). Из ветхозаветной истории изымаются жестокие подробности. Пропуски в повествовании делают победу юноши менее мрачной: «Азъ… обезглавихъ его» [Пс 151: 7] («…я… обезглавил его»). Давид убивает противника ударом меча, а и не отсекает ему голову после смерти, наступив на труп. Все эти факты свидетельствуют о том, что Давид в интерпретации автора 151-го псалма далеко не столь воинственен и самонадеян, как о том пишет митрополит Арсений во «Введении в книги Ветхого Завета».

Тот факт, что в 151-м псалме представлено всего два библейских эпизода, текстологи связывают со слиянием песен. Дж.А. Сандерс, сопоставив псалом в изводе Септуагинты с сохранившимся фрагментом свитка, найденным в середине XX в. в пещере близ Мёртвого моря [4, 6], убедительно доказывает, что первый представляет собой контаминацию двух псалмов, из которых в одном шла речь об избрании Давида на царство, а в другом – о подвиге Давида, победившего в единоборстве Голиафа. «Что перед нами два псалма, – пишет учёный, – видно уже по тому, что в рукописи псалмов из 11-й пещеры между

ними имеется пробел, обычно отделявший один псалом от другого» [20, 147].

Стихотворение А.С. Грибоедова является достаточно точным переложением текста из Псалтири, что доказано исследователями [11]. Но есть и различия. В частности, в первом же стихе появляется мотив отчуждённости. В греческом варианте псалма фигурирует лексема «μικρὸς», указывающая чаще всего на размер, возраст (перевод «маленький» = «ничтожный» имеет слово «λίγο»). Церковнославянское «малъ» шире по значению, его можно трактовать как «занимающий невысокое общественное или служебное положение», «ничтожный» [15]. А.С. Грибоедов же останавливается на более узком по смыслу понятии, определяющем положение юноши в семье: «не славен в братии», т.е. не пользуется уважением, почётом среди братьев.

Далее в неканоническом тексте заводится речь о музыкальных инструментах, которые смастерил Давид: «Руцѣ мои сотвористѣ органъ, и персты мои составиша псалтирь» [Пс 151: 2] («Руки мои сделали орган, персты мои настраивали псалтирь»). Так как псалтырь (греч. ΄ψαλτήριον΄) в Библии – это инструмент, применяемый в основном для богослужения [10, 98], становится понятно, что цель героя – прославление Творца (хотя для большинства читателей факт обращения к образу псалмопевца сам по себе является знаком развития сюжета о молении и пении). У А.С. Грибоедова до рассказа об органе и псалтыри помещена вставка «внезапно Богу сил». Словосочетания «Богу сил» («Бога сил») дважды повторяется в стихотворении, а в 151 псалме его нет. Мы нашли данную фразу в других частях Псалтири. См.: «Кто сей Царь славы? – Господь сил, Он – царь славы» [Пс 23: 10]; «Ты, Господи, Боже сил, Боже Израилев…» [Пс 58: 6]; «Боже сил!» [Пс 79: 5, 8, 15, 20] и т.п. Бог Сил – Господь Саваоф (греч. «καὶ σύ κύριε ὁ θεὸς τῶν δυνάμεων»); это одно из имён Бога в иудейской и христианской традиции, которое актуализирует тему всемогущества Создателя – владыки земных и небесных сил. Афанасий Великий интерпретирует данное выражение как «всемогущий Владыка» [16, 218], Евфимий Зигабен [8, 704] – как «Господи, Царь сил», а современные богословы – как «Боже небесных Сил» [9, 189]. Важно, что А.С. Грибоедов привносит в

своё произведение слова, объясняющие «странные» побуждения Давида («внезапно»), и уже в первом четверостишии раскрывает богодухновенность действий юноши. Появление древнего именования Владыки, образ которого заимствован от воинства, по всей вероятности, обосновано героической темой, коей завершится стихотворение.

Повествование о помазании Давида также отлично от синодального перевода псалма и Книги Царств. В исторической книге Ветхого Завета сказано, что обряд совершает пророк Самуил. В собрании духовных песен это делает ангел в греческом и церковнославянском варианте («ἄγγελον», «ангелъ» [Пс 151: 4]) и «вестник» в трактовке, утверждённой Синодом. Из чего следует вывод, что А.С. Грибоедов ориентировался, по всей вероятности, на греческий и церковнославянский вариант Псалтири. Очередная авторская вставка характеризует ангела («светозрачный», т.е. с сияющим ликом) и воспроизводит подробности совершаемого им пути («С высот летит на долы злачны»). Эпитет ´злачны´ (т.е. изобилующие травой, зеленью) часто встречается в Библии и в современной А.С. Грибоедову литературе, а словосочетание ´долы злачны´ – только в художественных текстах (ср.: «Луга поящий, долы злачны…» (Г.Р. Державин «Ключ»), «…Оденет снегом долы злачны…» (К.Ф. Рылеев «Жестоки»), «С высоких гор на долы злачны…» (Н.М. Языков «М.П. Погодину»)). По замечанию В.В. Виноградова, у многих поэтов первой четверти XIX в. слова ´злак´ и ´злачный´ применялись в неопределённом переносном значении [5, 552–553].

Ещё одно отличие грибоедовского переложения. В Книге Царств старшие братья по очереди обвиняют Давида в эгоизме: «…почто сѣмо пришелъ еси? и кому оставилъ еси малыя овцы оны въ пустыни? вѣмъ азъ гордость твою и злобу сердца твоего, яко видѣнія ради брани пришелъ еси» [1 Цар 17: 28] («…зачем ты сюда пришёл и на кого оставил немногих овец тех в пустыне? Я знаю высокомерие твоё и дурное сердце твоё, ты пришёл посмотреть на сражение»). В 151-м псалме, как указывалось выше, ничего плохого о братьях не говорится, правда, мотив взаимной отчуждённости снова звучит в противопоставлении: «Братія моя добри и велицы: и не благоволи въ нихъ Господь»

[Пс 151: 5] («Братья мои прекрасны и велики, но Господь не благоволил избрать из них»). В стихотворение же введена сугубо отрицательная характеристика, усиленная восклицательной интонацией: «Кичливы крепостью телесной!» (т.е. высокомерны). В псалме речь не ведётся о надменности братьев – в отличие от первоисточника, Книги Царств, в которой грубые обвинения Елиава и его соратников свидетельствуют о заносчивости, нетерпимости. Напрашивается вывод, что, создавая произведение, А.С. Грибоедов опирался на оба библейских источника.

Примечателен случай намеренной тавтологии при упоминании Создателя: «Но в них Дух Божий, Бога сил, / Господень Дух не препочил». У поэта не могло возникнуть проблем с соблюдением ритма в стихе; две процитированные строчки можно переделать, скажем, на такие: «Но в них Дух Божий не входил, / Во мне, юннейшем, препочил». По всей вероятности, для А.С. Грибоедова было важно ещё раз подчеркнуть избранничество героя и как можно ярче противопоставить физическую «крепость» духовной силе.

В описании схватки Давида и Голиафа, как и в 151-м псалме, мало подробностей, не упоминается праща. Зато появляется поэтическое «мечом над ним взыграл». В Библии нет этой метафоры. Е.А. Айзенштейн подчёркивает: «Не случайно Грибоедов использует глагол “взыграл” мечом. Музыкант и псалмопевец, Давид умеет только играть, но любая его игра, на “органе” или “мечом”, приводит к победе» [2, 195]. На наш взгляд, упоминание об игре в контексте испытания победой либо поражением свидетельствует ещё и о глубокой проработке А.С. Грибоедовым проблемы Божьей воли. Й.М. Хёйзинга пишет: «В определённых архаических формах войны присущий ей по самой природе игровой характер находит своё выражение самым непосредственным и самым изящным образом. На той стадии развития культуры, когда правосудие, жребий, азартная игра, спор об заклад, вызов, поединок и “божий суд” как священные реалии располагались внутри одной понятийной сферы…, в соответствии со своей природой война должна была тоже целиком попасть в круг этих представлений [18, 107]. Мета-

фора войны-игры популярна в 1820-е гг. (см., например: «Игра войны кровавой…» (А.С. Пушкин «Борис Годунов»)).

Образ псалмопевца, победившего Голиафа, чрезвычайно популярен в европейском искусстве в целом и в поэзии в частности. Грибоедовское переложение 151-го псалма стало новым словом в истории литературы, поскольку явило собой оригинальный пример тонкой жанрово-стилистической архаизации текста. В результате произведённого анализа мы пришли к выводу, что поэт не только ориентировался на церковнославянский вариант Псалтири, но обращался к биографическим сведениям о Давиде из Книги Царств, а также использовал другие ветхозаветные источники. При этом интенция на следование древнему образцу гармонично сочеталась с установкой на литературность.

Литература

1. *А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников / ред.-сост. С.А. Фомичев. – М.: Худож. лит., 1980. – 460 с.*
2. *Айзенштейн Е.О. «Дорогой подарок царь-Давида…». Псалмопевец Давид в русской поэзии XIX–XX вв. // Нева. – 2013. – № 9. – С. 180–204.*
3. *Баевский В.С. Стих «Горя от ума» в сравнении со стихом «Евгения Онегина» // А.С. Грибоедов: материалы к биографии: сб. науч. тр. – Л.: Наука, 1989. – С. 237–245.*
4. *Вандеркам Д. Свитки Мёртвого моря. Долгий путь к разгадке / пер. С. Рысев. – М.: АСТ, 2012. – 352 с.*
5. *Виноградов В.В. Пушкин и русский литературный язык XIX века // Пушкин родоначальник новой русской литературы: сб. научно-исслед. работ. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. – С. 543–605.*
6. *Глаголев А.А., Гавриловский В.М., Петровский А.В. Толкование на Псалтирь // Толковая Библия: в 12 т. / под ред. проф. А.П. Лопухина. – Т. IV. – М.: Книговек, 2011. – 388 с.*
7. *Грибоедов А.С. Давид // Грибоедов А.С. Полное собр. соч.: в 3 т. – Т. 2. – М.: Нотабене, Дмитрий Буланин, 1999. – С. 221.*
8. *Евфимий Зигабен. Толковая Псалтирь. – Киев: Тип. Киево-Печерской Лавры, 1907. – 1164 с.*

9. *Как научиться понимать молитвы утренние, вечерние и ко Святому Причащению / сост. Е.В. Тростникова. – М.: Изд-во «Отчий дом», 2014. – 373 с.*
10. *Коляда Е.И. Музыкальные инструменты в Библии. – М.: ИД «Композитор», 2003. – 404 с.*
11. *Мальчукова Т.Г. Парафразы псалмов в русской поэзии 1820-х годов // Христианская культура. Пушкинская эпоха. Альманах. – Вып. X. – СПб.: Ин-т рус. лит., 1996. – С. 64–84.*
12. *Медведева И.Н. Примечания // Грибоедов А.С. Сочинения в стихах / вступ. ст., подгот. текста и примеч. И.Н. Медведевой. – Л.: Сов. писатель, 1967. – С. 483–514.*
13. *Олесницкий А. Руководственные о Священном Писании Ветхого и Нового Завета сведения из творений святых отцов и учителей Церкви (репринт изд. 1894 г.). – М.: Изд–во Московского подворья СТСЛ, 2002. – 332 с.*
14. *Пиксанов Н.К. Творческая история «Горя от ума» / АН СССР; подгот. текста и коммент. А.Л. Гришунина. – М.: Наука, 1971. – 400 с.*
15. *Поляков А.Е. Словарь языка А.С. Грибоедова. – Т. 1. – М.: «Языки славянской культуры», 2008. – 415 с.*
16. *Свт. Афанасий Великий. Толкования на псалмы // Свт. Афанасий Великий. Творения: в 4 т. (репринт изд. 1902–1903 гг.). – М.: Изд-во Свято-Преображенского Валаамского монастыря, 1994. – Т. 4. – С. 40–422.*
17. *Тынянов Ю.Н. Заметки о Грибоедове // Звезда. – 1941. – № 1. – С. 124–129.*
18. *Хёйзинга Й.М. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / пер. с нидерл.; общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. – М.: Прогресс, 1992. – 464 с.*
19. *Karmignac J. La forte poétique du Psaume 151 de la Grotte 11. – RQ. – № 15. – P. 371–378.*
20. *Sanders J.A. The Psalms Scroll of Qumran Cave 11 (11QPs^{a}) // Discoveries in the Judaean Deser. – T. IV. – Oxford: Clarendon, 1960. – P. 54–64.*

ГОРЕ ОТ УМА В ЭПОХЕ РАЗУМА ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ В РОССИИ

А.Т. Закариадзе
Доктор филосовских наук, профессор
Тбилисский государственный университет им. И. Джавахишвили

«*Собрать все книги бы да сжечь,*
ученость - вот чума»

Просвещение, начавшись в Англии под влиянием научной революции XVII века, быстро распространилось на Европу-Францию, Германию, Россию и другие страны. В Россию «Эпоха Разума» пришла в основном через французское просветительство. Собственно и термин *просвещение* пришёл в русский язык, как и в английский (*The Enlightenment*) и немецкий (*Zeitalter der Aufklärung*) из французского (*siècle des lumières*) и преимущественно относится к философскому течению XVIII века. Ставшее «властителем дум», оно быстро нашло своих последователей в России. (11, 21) Интеллектуальное движение этой эпохи оказало большое влияние на последовавшие изменения в этике и социальной жизни России, в особенности те принципы Просвещения, которые были положены во французской Декларации прав человека и гражданина. Оно поколебало авторитет аристократии и влияние церкви на социальную, интеллектуальную и культурную жизнь.

Однако нужно отметить, что Просвещение не является некой философской школой, поскольку взгляды философов Просвещения нередко существенно различаются между собой и противоречат друг другу. Поэтому просвещение считают не столько комплексом идей, сколько определенным направлением философской мысли. (12.87) В основе философии Просвещения лежала критика существовавших в то время традиционных институтов, обычаев и морали. Наиболее симптоматичен отказ от религиозного миропонимания и обращение к разуму как к единственному критерию познания человека и общества, о практиче-

ском использовании достижений науки в интересах общественного развития.

Учёные умы новой эпохи стремились распространять и популяризировать знание. Знание не должно быть больше исключительным владением некоторых посвящённых и привилегированных, а должно быть доступно всем. Ставя деятельность человеческого разума на пъедестал почета, основным стремлением эпохи было найти естественные принципы человеческой жизни (появляются концепции естественная религия, естественное право, естественный порядок экономической жизни физиократов и т. п.). А все исторически сложившиеся и фактически существовавшие формы и отношения такие как положительная религия, положительное право и т. п. подвергались критике.

При всех национальных особенностях Просвещение имело несколько общих идей и принципов: единый порядок природы, на познании которого основаны не только успехи наук и благополучие общества, но и морально-религиозное совершенство; верное воспроизведение законов природы позволяет построить естественную нравственность, естественную религию, и естественное право, разум, освобожденный от предрассудков, является единственным источником знания; факты суть единственный материал для разума,рациональное знание должно освободить человечество от социального и природного рабства; общество и государство должны гармонизировать с внешней природой и натурой человека, теоретическое познание неотделимо от практического действия, обеспечивающего прогресс как высшую цель общественного бытия. Конкретные пути реализации этой программы в рамках Просвещения существенно расходились. (15.102) Особенно значителен был разброс в мнениях о религии. Характерной просветительной идеей является отрицание всякого божественного откровения в особенности это коснулось христианства, которое считается первоисточником ошибок и суеверий. Вследствие чего выбор пал на деизм (Бог есть, но он лишь сотворил Мир, а дальше ни во что не вмешивается) как естественную религию, отождествленную с моралью. Не принимая во внимание материалистические и атеистические убеждения некоторых мыслителей данной эпохи, большинство

просветителей были последователями именно деизма при том распостра-нились различные типы деизма- антиклерикальный, умеренный, благочестивый, эмоциональный «деизм сердца» . Объединяющим моментом была ненависть к традиционной церкви, деисты посредством научных аргументов пытались доказать существование Бога и сотворение Им вселенной. Вселенная рассматривалась как поразительная машина, которая является действующей причиной а не конечной. Бог, после создания вселенной, не вмешивается в её дальнейшее развитие, а человек в конце пути не будет ни осуждён, ни вознагражден Им за свои деяния. Руководством для людей в их нравственном поведении становится превращение религии в естественную мораль, заповеди которой являются одинаковыми для всех. При этом, однако, деизм Просвещения не исключал таких организационных форм, как масонская церковь с ее ритуалами. Новая концепция толерантности не исключает возможность исповедовать иные религии лишь в частной жизни, а не общественной. (16.59)

Гносеологические различия были менее разнообразны: в основном просветители придерживались эмпиризма с подчеркнуто сенсуалистским толкованием происхождения знаний. Онология интересовала просветителей в меньшей степени: они предоставляли решение этих проблем конкретным наукам. Экономические, политические, правозащитные идеи Просвещения сыграли значительную роль в становлении либеральной цивилизации Запада. Все эти тенденции оказали огромное влияние на становление русской культуры; это был период ее радикального изменения на основе активного заимствования идей и форм, свойственных культуре Западной Европы.

Симптоматично, что в русском языке до конца первой четверти 19 века лексема «культура» отсутствовала и его синонимом являлось слово *просвещение*. В произведениях А.С. Пушкина, влияние Пушкинской концептуальной модели безусловна на весь последующий дискурс русской культуры, мы можем найти несколько толкований этого понятия и, как следствие, разное отношение к нему. Но в основном это слово использует-

ся в смысле, сходном с понятием культуры и образованности.(11.88-90)

Эпоха просвещения в России–это эпоха становления новой качественно новой русской культуры. В этот период был создан первый русский театр, строились великолепные сооружения, переживали свой расцвет литература и искусство. Впервые в российской литературе происходит зарождение нового жанра-классицизма. Следуя примеру европейских коллег, русские авторы начинают освещать в своих произведениях философию общественных отношений, идеи стремления человека к культурному развитию. В литературных трудах появляются идеи патриотизма как неотъемлемой части гражданского долга. Следует заметить, что это было особенно актуальным в период непрерывных военных противостояний в конце века.

Наиболее характерной чертой Эпохи Просвещения в России прежде всего является общий процесс секуляризации русской культуры, одним из важнейших признаков которого явилось формирование этико-философского сознания, определение предмета этики как философской науки, понятийное структурирование морального сознания.

Для идеологии Российсского Просвещения характерна глубокая связь с философской мыслью. В эту эпоху «были созданы предпосылки, благодаря которым стала действительностью мысль, что с помощью человеческого разума можно не принимать существование человека таким, как оно сложилось, а планомерно изменять его, превратив в такое, каким оно действительно должно быть» (К. Ясперс).(17.156)

Внимание российсских мыслителей этой эпохи привлечено к проблемам дефиниций, структурирования философского знания и конкретизации предмета моральной философии, поскольку этическая мысль высвобождается из-под влияния богословия и обращается все более и более к изучению человека, повышается интерес к человеку как существу природному и историческому. Антифеодальная направленность, антикрепостничество – важный, но отнюдь не единственный признак всякого Просветительства. И его антикрепостническое содержание выражалось не только в форме критики старых и пропаганде новых социально-

экономических порядков. Как и всякое Просветительство, русский люмьеризм – не течение в какой-либо одной сфере, общественно-политической, социально-экономической, философской мысли, или в какой-либо одной сфере науки, литературы и искусства. Это – феномен всей национальной культуры. Своим широким, общекультурным характером русское Просветительство отличается как от предшествующих антифеодальных объективно-буржуазных течений русской мысли второй половины XVIII – первой трети XIX в., так и от сосуществовавших с Просветительством буржуазно-либеральных течений мысли (14. 234) .

При всех индивидуальных различиях между передовыми русскими мыслителями 40–60-х годов круга Белинского-Чернышевского – все они составляют единое просветительское общекультурное направление.(17.65:69) Они, как никто другой в XIX веке, способствовали развитию современной национальной русской культуры, построенной на новых антисредневековых, антифеодальных началах, национальной культуры, опирающейся на подлинные ценности мировой цивилизации и культуры других народов.

Русское Просветительство по ряду пунктов сходно с либеральным мировоззрением. Общей их чертой была идея всесторонней европеизации России. В вышеуказанных особенностях и состоит самобытность русской философии.. Самостоятельное творчество в области философии начинается в России, по мнению многих авторов, лишь во второй половине XVIII века (15. 119). Богата русская философия теснейшей связью с художественной литературой. Художественная литература на Руси была одной из самых распространенных форм выражения философских проблем. Союз с литературой избавлял философию от абстрактности, наукообразности и оторванности от эмоционально-чувственной стороны жизни человека. К национальным особенностям русской философии Просвещения относится ее историософичность, ее обращенность к судьбам человека, к его разуму, его внутреннему миру. Авторитетно в этом плане заявление Н.А. Бердяева: "... вне-антропологическая и над-антропологическая философия не может быть названа творче-

ской философией... Антропологический путь – единственный путь познания Вселенной" (18.46) , также "Живое знание", "философия сердца", союз "правды-истины" и "правды-справедливости" – вернейшие знаки такого миропонимания. Русской философии "совершенно чуждо спинозовское "не плакать, не смеяться, а понимать" (С. Франк). (18.54)

Одна из характерных особенностей русского Просветительства состоит в том, что оно возникло, существовало и функционировало не в такой сравнительно “чистой” форме, как классическое французское Просвещение. Своеобразный, “синкретический” социально-экономический базис русского общества приводил к возникновению в нем синкретических идейно-философских концепций. Черты синкретизма наличествуют и в русском Просветительстве 40–60-х годов XIX в. Зрелое русское Просветительство оформилось позднее английского, французского и немецкого, уже тогда, когда в Западной Европе функционировали многочисленные развитые разновидности утопического социализма и коммунизма, открыто противостоявшие буржуазному строю и защищавшим его идеологиям, причем утопические социалисты и коммунисты систематически критиковали также и просветителей. Это обстоятельство не могло не проявиться и в русском Просветительстве, для которого оказалось характерным, в частности, исключительно своеобразное переплетение демократических и социалистических идей., под влиянием Западной Европы ему были привиты некоторые типологические постпросветительские черты(16. 77-80).

Еще одной особенностью русского Просветительства является то, что одним из главных объектов его антиметафизической ориентации стали метафизические теории являвшиеся продуктом процесса реставрации метафизики в процессе общеевропейской реакции на французскую буржуазную революцию и на предшествующую ей просветительскую философию., В противовес концепциям классической философской метафизики, принципиально разводившим философию и науку по предмету и методам разработки, Чернышевский, как и другие просветители, максимально сближал философию и науку. В его представлении “философия, подобно другим наукам, основывается на наблю-

дении, создается умом" (17.55), стремление русских просветителей работать в русле "научного направления" в философии – является проявлением черты зрелой просветительской философии – ее "антиметафизической" ориентации (11.189) . Как и их предшественники – французские просветители, – русские просветители не ставили перед собой цель достигнуть тех или иных абстрактно-философских и естественнонаучных истин как таковых. Знания о природе, о вещах интересовали их постольку, поскольку их можно было использовать в их учениях об обществе и человеке. Сциентистами русские просветители не были. Антропоцентризм – исходный и главный аксиологический принцип русского Просветительства как всякого зрелого Просветительства (15.96-97) . Но Русская «версия» просветительской идеологии имела существенно иные акценты, чем французская. Главный принцип здесь оставался тем же – стремление к осознанию всей глубины свободы человека, его достоинства и значения в мире. Однако это стремление вовсе не предполагало представления о простоте и непротиворечивости человеческой сущности и, в особенности, не сопровождалось столь радикальным отрицанием значения религии и религиозной веры в жизни человека и общества. Секуляризация культуры в петровскую эпоху стала основой самого появления философии как самостоятельной сферы духовной культуры, ее отделения от сферы религиозной догматики. Ее раскрепощение привело к самостоятельному, свободному отношению к религии как важнейшего элемента духовности. Два других важнейших принципа европейского Просвещения – приоритет разума и представление о простоте и естественности законов, определяющих человеческое бытие, не столь прямолинейно проводились в русской философии. (12.187)

В творчестве и в жизни А. С. Грибоедова воплотились все основные идеи и тенденции европейского и русского Просвещения. В нескольких словах хотелось бы остановится на одном факте его биографии. Известно, что в начале 1817 года он стал одним из учредителей масонской ложи «Du Bien». (6.81) Масонство — это просвещенческая парадигма, которая основана преимущественно на разуме, борьбе с предрассудками, борьбе с

церковью. Масонство становится весьма распространенным интеллектуальным увлечением среди помещиков XVIII века, в определенном смысле и способом освоения философии. А. С. Грибоедова не обошла эта тенденция. Масонство в России отрицает предрассудки, и относится скорее к романтической парадигме. Эти два образа мыслей и чувств — просвещение и романтизм — господствуют в России попеременно сменяя друг друга. Грибоедов классик и просвещенец, но в гораздо большей степени романтик. Не случайно ему так близка паскалевская парадигма мыслящего тростника. (7. 22)

Можно с достоверностью сказать, что А. С. Грибоедов-настоящий философ эпохи просвещения . Он часто заимствует из Гердера или Монтескье, но основная идея — это идея собственная, идея экзистенциальная: в чем суть человеческого бытия? Эта мысль интересовала Грибоедова с ранней юности. Наиболее четко ее можно проследить в гениальной комедии «Горе от ума». Драматургия действительно становится одним из ключевых и главных жанров философствования Грибоедова . Что доказывает, что философия, в общем-то, не так далека от искусства, от литературы. Прежде всего драматургия дает классическую форму. В ней очень удобно излагать философские идеи.

Грибоедов таким образом построил произведение, что о новой морали и стремлении к духовной и политической свободе, об идеях социально–политических преобразова-ний говорит лишь Чацкий. Он является тем новым человеком, который несет в себе дух времени, идею жизни, цель которой свобода. Грибоедов первым в русской литературе Х1Х века показал «лишнего человека» (термин А.И.Герцена,) (9.77), механизм его появления в обществе. Чацкий – первый в этом ряду. За ним – Онегин, Печорин, Бельтов, Базаров.. По замечанию Гончарова, его роль страдательная в одно и то же время он и передовой воин, застрельщик, и при этом всегда жертва Фамусовская .(19)

Чацкий на три года исчезает из российской действительности. За эти три года утихло послевоенное ликование, поэзия ратных подвигов сменилась прозой обыденных дел. И большинство радо вернуться к довоенным заботам: карьера, протекции,

доходы и т.п. Воротившись в Россию,Чацкий так до конца и не разобрался, что в Москве жизнь вошла в прежние довоенные берега, что москвичи этим довольны и лишь он находится в плену прежних иллюзий близких и реальных перемен. В образе Чацкого отражены черты декабриста 1816-18 годов, эпохи просвещения. В это время российский гражданин передовых убеждений не стремился к активной революционной деятельности, к свержению монархии и тому подобному.(5.48) Прежде всего, он желал исполнить свой долг перед Отечеством, желал честно служить ему. Именно поэтому Чацкий, отправился в Петербург- «Служить бы рад, прислужи-ваться тошно.»(2.34) В этой формулировке Чацкого важны и значимы обе части он жаждет служить. Но Государство требует прислуживания. И Чацкий пытается служить Отечеству разумом- начинает писать, переводить. Убеждения героя не всегда высказываются им прямо в монологах - как неприятие крепостного права, протекционизма, негодование по поводу засилья иностранцев и преклонения перед ними. Часто он намекает на важнейшие свои идеи. Несколько раз Чацкий говорит о жизни в деревне как о более нравственной. И речь здесь не о возвращении к природе (проповедь Руссо), но о моральном долге помещика. Идеи Просвещения, за которое ратует Чацкий, вызывает бурный гнев фамусовского общества- «Забрать все книги бы да сжечь!» (2.77) Просвещение для эпохи Чацкого неотделимо от гражданского воспитания, важнейший его элемент - проповедь свободы. Чацкий - новый человек. Его идейные убеждения рождены духом перемен, тем веком просвящения, который пытались приблизить лучшие люди России. Его идеал свободной жизни определителен это свобода от всех цепей рабства которыми оковано общество, а потом свобода - вперить в науки ум, алчущий познаний, или беспрепятственно предаваться искусствам творческим, высоким и прекрасным, свобода служить или не служить, жить в деревне или путешествовать - так объясняет Гончаров в статье «Мильон терзаний» (19), какое содержание вкладывал Чацкий и идейно близкие ему люди в понятие свобода. Но в тоталитарном государстве вопрос служить или не служить, жить в деревне или путешествовать выходит за рамки проблемы личной свободы.

Грибоедов верен основной идее просвещения-Личная жизнь гражданина неотделима от его политических убеждений, и стремление жить по-своему, наперекор норме, уже само по себе есть вызов. В образе Чацкого отразился весь спектр русского просвещения.. Стремление Чацкого служить, а не прислуживаться, служить делу, а не лицам, его связь с министрами и дальнейший полный разрыв - намек на желание прогрессивно настроенной части молодежи преобразовать общество мирным, просветительским путем. Его поездка за границу была связана не только с поисками ума, то есть идеей самосовершенствования, но и с необходимостью обрести единомышленников в своем деле. Это - то новое, что появилось в социальной жизни России, что стало залогом будущих преобразований. Но реальные преобразования еще далеки. Плотной стеной на их пути встал фамусовский мир, обитатели которого радеют лишь родному человечку и пределом мечтаний видят сто человек к услугам, чин завидный и тому подобные блага. Чацкий, наделенный темпераментом бойца, активно противостоит фамусовскому обществу. Столкновение Чацкого с фамусовским миром - не бытовое, не частное. Оно носит всеобщий характер. Свобода во всем должна придти на смену иерархической упорядоченности прежней жизни. Отъезд ведь тоже форма протеста, пусть и пассивная. После скандала в доме Фамусова, Чацкий вряд ли еще когда-нибудь появится в России. Он только укрепился в выборе, который совершил давно: жить подобной жизнью - невозможно. «Я вижу, что она мне скоро надоест.»

Истинным соперником Чацкого является Молчалин. Он твердо прокладывает себе дорогу в обществе. Ум, хитрость, изворотливость Молчалина, умение найти ключ к каждому влиятельному человеку, абсолютная беспринципность - вот определяющие качества этого героя, делающие его антигероем пьесы, главным противником Чацкого. Его жизненные установки, убеждения, вся система нравственных ценностей противостоит моральному кодексу, идеям и идеалам Просвещения..

Расчетливо и холодно набирает Молчалин силу. Он страшен именно своей глубочайшей безнравственностью, он тот, кто готов вынести любые унижения в борьбе за власть, богатство, си-

лу, дорвавшись до желанных вершин, будет не только сам унижать, но и уничтожать. Для него Чацкий – безумный мечтатель, ниспровергатель основ, нетерпим на своем пути.

В анти просвещенческом обществе Чацкого, наделенного жаждущим познаний умом, писателя, переводчика, отличающегося свободомыслием, недаром считают сумасшедшим. Таковым Чацкого сделала его умность, то есть глубокие знания и свободное мышление… Но в современном ему обществе ум не ценность

«Да и кому в Москве не затыкали рты
Обеды, ужины и танцы?» (1.99)

В произведении «Горе от ума» поставлены наиважнейшие проблемы того времени: 1) проблема отношения к народу; 2) проблема создания национальной культуры; 3) проблема государственной службы. Люди передовых взглядов тогда демонстративно нигде не служили; 4) проблема просвещения, образования, воспитания; 5) проблема личности. Главное в содержании данного произведения — это борьба двух общественно-политических лагерей: нового и старого, антикрепостнического с крепостническим- просвещенческого с анти просвещенческим. А. С. Грибоедов раскрыл все проблемы в свете идей Просвещения. Чацкий - новый тип человека, действующий в истории русского общества. Главная его идея - гражданское служение. Такие герои призваны вносить в общественную жизнь смысл, вести к новым целям. Самое ненавистное для него - рабство во всех его проявлениях, самое желанное - свобода. Все окружающее нуждается, по его мнению, в тотальной переделке. Заслуга А. С. Грибоедова в том, что он смог увидеть героя в реальной жизни.

Литература

1. *А. С. Грибоедов .Полное собрание сочинений: В 3 т. / Под ред. С. А. Фомичёва и др. — СПб., 1995—2006.*
2. *А. С. Грибоедов Горе от ума. Издание подготовил Н. К. Пиксанов при участии А. Л. Гришунина. — М.: Наука, 1987. — 479 с. (Второе издание, дополненное.) (Литературные памятники).*

3. *А. С. Грибоедов как явление истории и культуры. — М., 2009*
4. *Hobson M. Aleksandr Griboedov's Woe from Wit: A Commentary and Translation. — London, 2005.*
5. *Лебедев А. А. Грибоедов. Факты и гипотезы. — М., 1980 .*
6. *Летопись жизни и творчества А. С. Грибоедова, 1791—1829. — М., 2000.*
7. *Лицо и гений. Зарубежная Россия и Грибоедов. — М., 2001.*
8. *Мещеряков В. П. А. С. Грибоедов: литературное окружение и восприятие (XIX — нач. XX в.). — Л., 1983.*
9. *«Ум и дела твои бессмертны в памяти русской». К 200-летию со дня рождения А. С. Грибоедова. — СПб., 1995.*
10. *Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинение. Т. 1 – 16. – М., 1939 – 1953.*
11. *Щипанов И.Я. Философия русского Просвещения. – М., 1971.*
12. *Зеньковский В.В. История русской философии. Т. 1, ч.1. – Л., 1991.*
13. *Киреевский И.В. О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России // Разум на пути к истине. – М., 2002,*
14. *Лосский Н.О. История русской философии. – М., 2000.*
15. *Пустарнаков В.Ф. Философия Просвещения в России и во Франции: опыт сравнительного анализа. – М.: 2001.*
16. *Хомяков А.С. По поводу статьи И.В. Киреевского "О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России" // В кн.: Благова Т.И. Родоначальники славянофильства. А.С. Хомяков и И.В. Киреевский. – М., 1995.*
17. *Сухов А.Д. Русская философия: особенности, традиции, исторические судьбы. – М., 1995.*
18. *Кувакин В.А. Мыслители России /Избранные лекции по истории русской философии. – М., 2004.*
19. *Гончаров И.А. Мильон терзаний. Критический этюд. http://az.lib.ru/g/goncharow_i_a/text_0040.shtml*

ОБРАЗ СОФЬИ ФАМУСОВОЙ В ТРАКТОВКЕ Ю. ТЫНЯНОВА

С.Г. Захарян

Старший преподаватель

Ванадзорский государственный университет им. Ов. Туманяна

Интерес к автору ,,Горе от ума" проявился у Ю.Тынянова еще в университетские годы. В своей автобиографии он писал: ,, Я стал изучать Грибоедова и испугался, как его не понимают и как непохожие все, что написано Грибоедовым, на все, что написано о нем историками литературы" (5; 604).

Увлечение Грибоедовым оставалось стойким. Статья ,,Сюжет ,,Горя от ума" появилось в конце 30-х гг. XX века и впервые была опубликована в ,,Литературном наследстве" в 1946 г.

Академик В.В. Виноградов в статье ,,О трудах Ю.Н. Тынянова писал: ,,Острый ум, талант ученого-филолога, усиленный тонким художественным и критическим чутьем, блестящий писательский дар, широкая культура европейски образованного интеллигента - вот что поражает в научных трудах Ю.Н. Тынянова" (1; 102).

В чем же оригинальность взгляда исследователя к проблеме интерпретации грибоедовской комедии? В этой статье Ю.Тынянов сосредоточил главное внимание на ,,сильном месте в сюжете" - выдумке о сумасшествии Чацкого. Мотив клеветы, возведенной на героя комедии, Тынянов связывает не только с ,,фамусовской Москвой", как это обычно делают критики, а с обывательско-застойными нравами и идеями целой эпохи.

Для истолкования этого мотива Тынянов привлекает ряд общественных явлений, факты из жизни поэтов Батюшкова, Кюхельбекера и Байрона, биографию Якубовича, историю отставки и гражданской смерти Чаадаева.

Он показывает, как в сюжете комедии, отражались важные впечатления и наблюдения Грибоедова, связанные с его литературной и дипломатической деятельностью, с бытом и идейной реакцией, наступившей вскоре после 1812 года.

Действительно, по публикации журнала ,,Наука и жизнь", сюжет ,,Горе от ума" имеет автобиографическую основу: во

время бытности в Москве, после пышного гостепреимства в одном из светских домов, утром следующего дня Грибоедова разбудили встревоженные друзья, которые тут же справились о его здоровье. Ничего неподозревающий Грибоедов ответил, что он в порядке и только после этого они сообщили ему, что вся Москва только и говорит о его сумасшествии. Возмущенный Грибоедов тут же заметил друзьям: ,,Ах, они так, тогда я в них запущу комедией!".

В статье Ю.Тынянова «Сюжет ,,Горе от ума"» выделяются две важные темы: первая, ,,превращение правлений, климатов, и нравов, и умов" (реплика Молчалина), когда на смену героям 1812 г. приходят Молчалины и Скалозубы, когда бывший офицер Платон Михайлович превращается в ,,работника" жены на балах, что так возмущает Чацкого. По мысли Тынянова, изображение послевоенного агрессивного карьеризма - одна из главных тем политической комедии Грибоедова. Вторая - образ самой Софьи Фамусовой, предвестницы, по нашему мнению, феминистических настроений в русской литературе. Ю.Тынянов пишет: ,,Софья Фамусова приручает вкрадчивого и робкого Молчалина, приручая его, нового, делающего карьеру через угождение и послушание к женщинам, к особому подчинению в любви." И тут же замечает: ,,У ее любви есть своя поэзия. По этой поэтической сложности картине ее любви Молчалин, вкрадчивый и умный, но робкий, делец и бюрократ, начинает свою карьеру, которой предстоит, конечно, блестящее будущее" (5; 570).

Ю.Тынянов проводит ту мысль, что Софья Павловна, начала приручать Молчалина (которого мучат – параллель нездоровью здорового Платона Михайлыча). Этот женский режим, которому подчинены персонажи ,,Горе от ума", многое поясняет. Самодержавие было долгие годы женским. Даже Александр I считался еще с ,,властью" матери. Грибоедов знал, как дипломат, какое влияние оказывает женщина при персидском дворе.

Обратимся к тексту комедии. Наталья Дмитриевна упоена своей властью.

Мой ангел, жизнь моя
Бесценный, душечка. Попошь, что так уныло?
(Целует мужа в лоб).

Признайся, весело у Фамусовых было? (3: 165)

Образ жизни, поведение Наталии Дмитревны заразителен для Софьи Павловны: если первая занимается ложной заботой нездоровьем здарового мужика, то вторая – приручением, насильно воспитывает возлюбленного музыкой, в которой Молчалин ничего не понимает.

В начале третьего действия, Софья, стараясь объяснить свое отношение к Молчалину открыто противопостовляет его Чацкому. В нем ее отталкивает насмешливость, постоянный критицизм, ощущение превосходства, которое сквозит в его суждениях об окружающих, наконец, само его остроумие и красноречие. Молчалин, по Тынянову, привлекает Софью прямо противоположными свойствами – так, что ,,уступчив, скромен, тих", ,,безмолвием обезоружит", ,,от доброты души простит" (3; 132). Все это толкуется в том смысле, что ,,Молчалин за других себя забыть готов".

Софья приписывает Молчалину многие добродетели ,,чувствительного литературного героя, и прежде всего главная из них – способность к самозабвенной любви. За всеми качествами Чацкого предполагаются эгоцентричная гордыня, зависть, злоба, но более всего способность любить. ,,Да этакий ли ум семейство осчастливит" (3; 133).

В более поздней по отношению к Тынянову статье, литературовед В.М. Маркович заметил, что в комедии именно Софья дает Молчалину и Чацкому характеристики, которые строятся на привычных для читателя оппозициях: ,,Но только у Грибоедова эти оппозиции представляют уже не авторскую (т.е. в данной системе объективную) точку зрения, а всего лишь мнение героини, неадекватное действительным характерам героев:. И далее – ,,противопоставляемые качества как бы меняются местами: традиционно ,,отрицательные" передаются положительному герою, а свойства обычно изображаемые с подчеркнутой симпатией, оказываются предметом обличения" (4; 63). Очевидно, в этом заключается необычайность комедии.

Еще более заметно не укладывается в традиционное понимание облик и поведение Софьи, которая сама пытается оценивать людей. Ее характеристика, по замечанию того же Марковича –

продолжателя тыняновских традиций разбора комедии – степенью своей сложности нисколько не уступает характеристике Чацкого, а в некоторых отношениях оказывается сложнее ее" (4; 65).

Еще И.А. Гончаров находил в образе Софьи ,,смесь" очень различных по своей сути начал; но главное ,,сильные задатки... живого ума, страстности и женской мягкости", и в то же время – путаница понятий, умственная и нравственная слепота" (2; 37).

Ю.Тынянов сумел вынести разбор образа Софьи в совершенно иную плоскасть, тем самым разглядел основной замысел пьесы: ,,Действующие лица комедии, обладающие влиянием на всю жизнь и деятельность, обладающие властью – женщины, умные светские женщины (курсив мой. – С.З.). Порочный мир императора Александра I, не уничтожившего рабство народа, одержавшего историческую победу в Отечественную войну 1812 г., – этот мир проводится в жизнь Софьей Павловной и Натальей Дмитриевной" (5; 572).

В подтверждение тезиса Ю.Тынянова и сама развязка комедии, действие четвертое явление 15, реплика Фамусова:

Моя судьба едва ли не плачевна?
Ах! Боже мой! Что станет говорить
Княгиня Марья Алексеевна! (3; 187).

О влиятельности женского начала княгини Марьи Алексеевны в тексте комедии можно найти достаточно подтверждений. Она с особым усердием поддерживает сплетню Софьи о безумстве Чацкого.

И впрямь с ума сойдешь от этих, от одних
От пансионов, школ, лицеев, как бишь их,
Да от ланкарточных взаимных обучений. (3; 160)

Ну и, конечно, информированность княгини Хлестовой об имущественном состоянии Чацкого:

Отцы мои, уж кто в уме расстроен,
Так всё равно, от книг ли, от питья ль;
А Чацкого мне жаль.
По-христиански так; он жалости достоин;
Был острый человек, имел душ сотни три.

На возражение Фамусова, категорично отмечает:

Нет! триста! – уж чужих имений мне не знать! (3; 161).

Ю.Тынянов в целом характеризует комедию как о безвременье, о женской власти и мужском упадке, о великом историческом вековом счете за героическую народную войну – счете неоплаченном и приведшим к декабрю 1825 г.

Идеи статьи Ю.Тынянова оказали свое влияние на ряд литературоведческих работ таких авторов как В.М. Маркович, И.Медведь, Е.Маймин, Б.Корман, Б.Кастелянц, которые расширили идейно-художественное представление о бессмертной комедии А.С. Грибоедова.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Виноградов В.В. О трудах Ю.Н. Тынянова по истории русской литературы первой половины XIX в.: Учебник. М.: ,,Просвещение", 1978. С. 101-115.*
2. *Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 5-44.*
3. *Грибоедов А.С. Горе от ума. Библиотека классики. М.: Дрофа, 2007.*
4. *Маркович В.М. Комедия в стихах А.С. Грибоедова ,,Горе от ума" // Анализ драматического произведения. Л.: Изд-во ЛГУ, 1988. С. 59-91.*
5. *Тынянов Ю.Н. Смерть Вазир- Мухтара: Роман. Сюжет ,,Горе от ума" / Послесловие и примечание Б.О. Кастелянца. М.: Сов. Россия, 1981.*
6. *Билинкис Я.С. На повороте истории, на повороте литературы (о комедии А.С. Грибоедова ,,Горе от ума") // Русская классическая литература. Разборы и анализы / Сост. Д.Устюжанин. М.: Просвещение, 1969. С.5-23.*

«ГОРЕ ОТ УМА» В ДВИЖЕНИИ КОМЕДИЙНОГО ПСИХОЛОГИЗМА

(*Еще раз о мольеровском пласте фигур Чацкого и Софьи)*

А.И.Иваницкий

Доктор филологических наук, профессор

РГГУ, Москва

Традиционно главным мольеровским «претекстом» «Горя от ума» виделся «Мизантроп» (1666), герой которого, Альцест, бескомпромиссный к людским недостаткам и общественным порокам и потому удаляющийся от людей, выглядел очевидным прообразом Чацкого. Такое замыкание мольеровских источников комедии на «Мизантропе» объяснялось и тем, что именно воплощенная в последнем «высокая комедия» считалась вершиной художественной эволюции Мольера[1]. Но такой взгляд видится неполным, поскольку предполагает в Чацком только резонера. Между тем, многое в главном герое «Горя от ума» представляет его полноценным комедийным *характером*, чьи поступки определяются *естеством* - его устремлениями, неудачами и т. д. То есть носителем реальной проблемы, а не ее полуотвлеченного решения.

Понятие психологизма применительно к классицистической комедии неизбежно приходится применять осторожно, поскольку поступки героя здесь уясняются из гласных обоснований оных – как его собственных, так и чужих. Однако в «Горе от ума», которая фактически завершает собою театр «большого» европейского классицизма, поведение ключевых героев, Чацкого и Софьи, может быть объяснено лишь с учетом сказанного по разным поводам ими или о них, в том числе за глаза[2].

Применительно к Чацкому объяснения требует, прежде всего, возвращение после трехлетних странствий в Москву, к кото-

---

[1] См., напр., монографию Г.Бояджиева [1967].

[2] Доказательным примером продуктивности такого подхода к прочтению грибоедовской комедии выглядит наблюдение М.Строганова [1994: 68] о том, что, например, похвала Натальи Дмитриевны Горич: «Мой муж, прелестный муж...» и комплимент Молчалина княгине Хлестовой: «Ваш шпиц, прелестный шпиц...» [Грибоедов 1988: 76, 90] не может соотнести между собою ни один герой комедии, включая Чацкого, - а только ее читатели и зрители.

рой он, по собственным громким признаниям Софье, относится столь же пренебрежительно, как и при отъезде: «*Что нового покажет мне Москва? / Вчера был бал, а завтра будет два*…» [Грибоедов 1988: 24]. Формальное основание приезда: Чацкий соскучился по Софье, в которую, как будто бы, был влюблен в отрочестве. Но неясно тогда, почему он уехал от нее на три года, в которые, как пеняет ему Фамусов, «*не писал двух слов*» [Грибоедов 1988: 28]? И почему был уверен, что, несмотря на его столь длительное отсутствие (по сути, исчезновение), Софья сохранит к нему прежние чувства и останется ему верна?

Не вполне объяснимы и обильные обличительные монологи Чацкого «в пустоту», из-за которых Пушкин в известном письме А.А. Бестужеву (1825) отказал герою Грибоедова в подлинном уме: «*…Первый признак умного человека – с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бесера перед Репетиловыми и тому под*…» [Пушкин 1949: X; 122] [1].

Между тем, мотивы возвращения Чацкого в Москву проясняются упоминаниями различных персонажей о неудачах, преследовавших его на разных жизненных поприщах в течение этих трех лет. Ему «*…не дались чины, / По службе неуспех*» [Грибоедов 1988: 71]; не состоялось его участие в политике: за связью с министрами последовал «*разрыв*» [Грибоедов 1988: 71]. Кроме того, Чацкий своим «*именьем управля[л] оплошно*» [Грибоедов 1988: 34] и даже путешествие, по собственному признанию героя, осталось в основном в мечтах: «*Хотел объехать целый свет, / И не объехал сотой доли*» [Грибоедов 1988: 30].

В этом контексте психологически объяснимым становится подспудное разочарование в своих силах достичь чего – либо. И возвращение в Москву, и новая встреча с Софьей предстают попытками вернуться в хронотоп счастливого московского детства, проходящего в фамусовском доме на фоне всеобщих ободряющих похвал и первой, полудетской любви,-

«*…Когда бывало в вечер длинный*
Мы с вами явимся, исчезнем тут и там,
Играем и шумим по стульям и столам…

[1] *О различных значениях концепта ум в первой четверти XIX века и их драматическом столкновении в комедии Грибоедова см. в частности: Ильев 1994: 50-56.*

Вы помните? Вздрогнем, что скрипнет столик, дверь…» [Грибоедов 1988: 23] [1].

При этом очевидно, что в минувшие три года Чацкий мог разочароваться в чем угодно, кроме своего умственного превосходства над окружающими. Его заочные оценки Лизой и Софьей, следующие друг за другом и совпадающие почти буквально: «*…чувствителен, и весел, и остер…*»; «*Остер, умен, красноречив…*» [Грибоедов 1988: 19, 20] – выступают эхом «общественного мненья», ставшего нерушимой самооценкой героя. Суровые филиппики в адрес «фамусовского» общества, заведомо неспособного их понять, становятся своего рода местью героя не оценившему его «целому свету» и убеждением себя в превосходстве над ним. Избирая Софью как единственную москвичку, достойную его и его ума, Чацкий, тем самым, видит ее идеальной слушательницей его речей. Они из *средства* понравиться избраннице превращаются в *самоцель*.

Неявные черты Чацкого проясняется его «двойниками». Горич – полковой сослуживец Чацкого, весьма схожий с ним по образу полевой жизни – теперь «*Московский житель и женат*» [Грибоедов 1988: 78]. Став подкаблучником жены, Горич, на правах друга предрекает Чацкому повторение его собственной судьбы – успей он в своих исканиях Софьи: «*Брат, женишься, тогда меня вспомянь! / От скуки будешь ты свистеть одно и то же…*» [Грибоедов 1988: 78]. Репетилов обнажает склонность Чацкого к бунтарской позе как форме самолюбования. М. Строганов [1994: 66] обращает внимание на то, что объему рассуждений об уме и глупости Репетилов уступает в пьесе лишь Чацкому - хотя участвует всего в четырех явлениях, - и, как бы «повторяя» Чацкого в соответствии со значением своей фамилии, проявляет изъяны его ума [2].

---

[1] Возвращение в Москву под влиянием жизненных неудач звучит и в цитируемой Чацким (хотя и неточно) державинской строке: «…Когда ж пространствуешь, воротишься домой, / И дым Отечества нам сладок и приятен!» [Грибоедов 1988: 25. Курсив А.С. Грибоедова – А.И.].

[2] Этот «повтор», как показывает исследователь [см.: Строганов 1994: 66], выражается и в мизансценических метафорах. Так, падая, при первом же появлении в доме Фамусова, Репетилов косвенно опять-таки повторяет первую реплику Чацкого, явившегося в этот же дом после трехлетних странствий: «Чуть свет уж на ногах! И я у ваших ног…» [Грибоедов 1988: 22]. По-видимому, «предвестием» падения Репетилова

Это, по-видимому, делает Чацкого преемственным тому типу мольеровского героя, который соотносим с «мизантропом» Альцестом, но не тождествен ему. В первую очередь этот тип представлен Арнольфом из «Урока женам» (1662). Арнольф - уже немолодой скептик, презирающий, подобно Альцесту, общественные нравы (в основном семейную неверность):

«*…Тот денег накопил, жена же в свой черед*
Их украшавшим лоб супруга раздает;
Тот поудачливей, но не честней нимало,
Не прочь, чтобы жена подарки принимала
И, ревностью души не омрача своей,
Дань добродетели в них видит, веря ей…
Сюжеты славные, в сатиру все годятся,
И наблюдателю возможно ль не смеяться?» [Мольер 1986: I; 459][1].

Следует отметить прямую перекличку чужих оценок главных героев «Горя от ума» и «Урока женам» (пусть и разной доли объективности). Оценки Софьей Чацкого, который по ее мнению, «…счастлив там, где люди посмешнее…» [Грибоедов 1988: 20] представляют его склонность к высмеиванью других потребностью натуры:

«*…Случалось ли, чтоб вы смеясь? Или в печали?*
Ошибкою? Добро о ком-нибудь сказали?
Хоть не теперь, а в детстве может быть…»
[Грибоедов 1988: 27], -

- за которую он заслуживает оплаты той же монетой:

«*А, Чацкий! любите вы всех в шуты рядить –*
Угодно ль на себе примерить?» [Грибоедов 1988: 93].

являются отчасти и горестные признания Чацкого Софье о том, что на пути к ней он «И растерялся весь, и падал сколько раз…» [Грибоедов 1988: 22]. Характерно, что и Чацкий, и Репетилов являются в дом Фамусова как бы «ниоткуда» и отбывают «вникуда» с почти буквально совпадающим прощальным пожеланьем. Репетилову последующий путь почти безразличен и неизвестен:

«…Куда теперь направить путь? / А дело уж идет к рассвету.
Поди, сажай меня в карету. / Вези куда-нибудь…» [Грибоедов 1988: 122].

Как и Чацкому:

«Пошел, ищи, не ночевать же тут […]/ …Пойду искать по свету,
Где оскобленному есть чувству уголок! – / Карету мне, карету!» [Грибоедов 1988: 134].

[1] *Перевод В. Гиппиуса.*

А друг Арнольфа Кризальд предупреждает главного героя, что склонность того высмеивать других (прежде всего, неверных жен и обманутых мужей) сделает его, женись он на молодой, всеобщим желанным объектом таких же насмешек:

«*…Вы знаете, никто, велик он или мал,*
От вашей критики спасения не знал,
И где б вы ни были, вам любы неизменно
Хитросплетения интриги сокровенной...
...кто смеяться рад,
Того насмешками в отместку не щадят…

Вы столько раз мужей несчастных укоряли
И едкий язычок над ними изощряли,
Прослыли до того страшилищем для всех,
Что, чуть оступитесь, поднимут вас на смех…»
[Мольер 1986: I; 460].

Арнольф видит женскую образованность источником порока:

«*…Я тяготился бы женой из тех, ученых,*
Которая блистать старалась бы в салонах,
Писала б вороха и прозы и стихов,
И принимала бы вельмож и остряков,
Меж тем как я, супруг подобного созданья,
Томился б, как святой, лишенный почитанья…»
[Мольер 1986: 461].

Но при этом Арнольф оставляет право на культуру себе, а свою избранницу и воспитанницу осуждает на неведение и после свадьбы. Учитывая, что Арнольф вдвое старше Агнесы, желанное ему вечное простодушие подопечной становится синонимом вечной молодости. А его собственное обладание запретной для жены культурой – синонимом столь же вечной власти над нею:

«*…Пускай моя жена в тех тонкостях хромает,*
Искусство рифмовать пускай не понимает…
...Жену не многому мне надо обучить:
Всегда любить меня, молиться, прясть и шить» [Мольер 1986: 461].

Явные цели Арнольфа во многом проясняют неявные – Чацкого: повернуть время вспять с помощью женитьбы; стать главным (по сути, единственным) источником «просвещения» супруги, сделав ее своим главным слушателем.

Как отмечает М.Андреев [2002: 262-263, 265-269], «Урок женам» открывает совокупность коллизий Мольера, довлеющих друг другу и составляющих почти половину его комедий (12 из 26; при этом с каждым годом их удельный вес в творчестве Мольера растет). Основной их герой – вдовец, женатый либо намеренный жениться вторым браком на молодой девушке, либо, как в «Уроке женам», - *опекун*, наследующий у покойного отца девушки его властные полномочия и желающий с их помощью на ней жениться. Наряду с «Уроком женам», опекун является в «Сицилийце, или Амуре – живописце» (1667) и «Уроке мужьям» (1661). Герой последнего Сганарель, В отличие от Арнольфа, возводит себя в «мэтры» невежества. И на нем основывает свои безграничные полномочия (по сути, тиранию) в отношении подопечной и будущей жены Изабеллы. Но, как и Арнольф, нападками и запретами на публичное общение и развлечение Сганарель стремится гарантировать верность будущей жены, поскольку, в силу возраста и недостатка образования, не уверен в чувствах Изабеллы к нему.

В «Горе от ума» нет сквозного у Мольера мотива неравного брака: Чацкий и Софья ровесники. Но именно в мольеровском Арнольфе видится источник подспудного стремления Чацкого развернуть время с помощью брака и стать для избранницы вечным духовным маяком.

Третьим и главным двойником Чацкого в «Горе от ума» выступает Софья – подобно ему влюбленная в свой ум и вместе с ним иллюстрирующая собою заглавие комедии. Софья смотрит на свое московское окружение немногим мягче Чацкого – что во втором действии она и подтверждает Лизе: «*А кем из них я дорожу?*» - [Грибоедов 1988: 57]. Софья выделяет Чацкого из прочих и даже спустя три года косвенно (хотя и нехотя) соглашается с оценкой Лизой ума и «остроты» Чацкого. Именно поэтому ее уязвленная гордость не может простить Чацкому отстранения и трехлетней отлучки:

«*Он съехал, уж у нас ему казалось скучно,* / *И редко посещал наш дом…*

…Охота странствовать напала на него, / Ах! если любит кто кого,

Зачем ума искать, и ездить та далеко?» [Грибоедов 1988: 20].

Софья объясняет ее гордыней, которую позволяет одной себе: «*…Вот о себе задумал он высоко…*» [Грибоедов 1988: 20].

Мысль выставить Чацкого «шутом», пустив слух о безумии, внезапно приходит к Софье на званом вечере и формально является местью за заочные издевательства над ее избранником Молчалиным. Еще утром Чацкий, еще не знающий об их романе, вскользь унижает Молчалина: «*…А впрочем, он дойдет до степеней известных* - / *Ведь нынче любят бессловесных…*», – вызывая у уязвленной Софьи гневную реплику в сторону: «*Не человек, змея!*» [Грибоедов 1988: 27]. А вечером Чацкий, уже знающий о Молчалине и Софье, гневно изничтожает последней ее избранника:

«*…Там моську во-время погладит, / Тут в пору карточку вотрет,*

В нем Загорецкий не умрет!.. / Вы давеча его мне исчисляли свойства,

Но многие забыли? – Да?..» [Грибоедов 1988: 91].

Именно после этого Софья в сердцах объявляет случайно подошедшему Г.Н., что Чацкий «не в своем уме». Однако по логике классицистической комедии месть Софьи была бы оправданной, если бы Чацкий ославил ее избранника публично и этим подорвал его репутацию и положение в доме. Но Молчалин ущерба от слов Чацкого не претерпел. Причина мести видится в том, что Софья, и спустя три года не сомневаясь в уме Чацкого, понимает: он видит в Молчалине то же, что видит она сама. А значит - понимает, *почему* она выбрала Молчалина – хотя и не слышит его реплики в сторону в первом разговоре о Молчалине: «*Шалит, она его не любит*», «*Она его не уважает*», «*Она не ставит в грош его*» [Грибоедов: 1988: 67-68]; а равно его резюме разговора с самим Молчалиным: «*С такими чувствами! с*

такой душою / Любим!.. Обманщица, смеялась надо мною» [Грибоедов: 1988: 75].

Свои догадки Чацкий объявляет Софье – и читателю - в финале, перед окончательным уходом из ее дома и ее жизни:

«*Вы помиритесь с ним по размышленье зрелом…*

Подумайте, всегда вы можете его

Беречь, и пеленать, и спосылать за делом,

Муж-мальчик, муж-слуга, из женины пажей,

Высокий идеал московских всех мужей…» [Грибоедов: 1988: 133].

Это задним числом поясняет, что уязвленная в своем женском тщеславии изменой Чацкого, чье внимание этому тщеславию было особенно лестно, Софья приблизила ничтожного Молчалина, чтобы ежечасно утверждаться в своих достоинствах, читая восхищение собою в его глазах. Об этом косвенно говорит уже первое Софьино описание Лизе поведения Молчалина на ночном свидании:

«…*Как думаешь? Чем заняты?* […]

Возьмет он руку, к сердцу жмет, / Из глубины души вздохнет,

Ни слова вольного, и так вся ночь проходит,

Рука с рукой, и глаз с меня не сводит…» [Грибоедов: 1988: 21].

Гордыня Софьи делает для нее власть над поклонником важнее его самого – и рождает слепую уверенность как в своих чарах, так и в чужом восхищении ими. А в итоге Софья вынуждена разувериться и в том, и в другом.

У Софьи, как и у Чацкого, в комедии есть «двойники» - отчасти даже объявленные в тексте. Во-первых, это тетушка, пришедшая на память Лизе под влиянием рассказа Софьи о ночи с Молчалиным и также приблизившая слугу:

«…*Как молодой француз сбежал у ней из дому…*

Голубушка! Хотела схоронить / Свою досаду, не сумела:

Забыла волосы чернить, / И через три дни поседела» [Грибоедов: 1988: 21].

В ответ Софья, еще не ведающая, что вскоре ее роман со слугой ждет весьма схожий финал, тем не менее, признает внеш-

нюю схожесть своего и тетушкиного мезальянсов: «*Вот так же обо мне потом заговорят*» [Грибоедов: 1988: 21].

Во-вторых, это Наталья Дмитриевна Горич, смиренного супруга которой Чацкий фактически уравнивает с Молчалиным в своем финальном монологе под именем «муж – мальчик, муж слуга…».

Описанная поведенческая логика Софьи позволяет видеть ее возможный прообраз в Арманде, героине «Ученых женщин» Мольера (1672). Эта комедия в известной мере «симметрична» «Уроку женам» в смысле предмета сатиры. Если в «Уроке женам» (как и в «Уроке мужьям») высмеивается ограждение женщин мужчинами от всякой культуры ради власти над ними, то мишень осмеяния в «Ученых женщинах» задана их заглавием и развернута в монологе Кризаля, обращенном к Филаминте – его супруге и одной из «ученых женщин»:

«*…В дела луны совсем мешаться вам не надо.*

Заботить должен вас хотя б немного дом,

Где все давным-давно уже идет вверх дном…» [Мольер 1986: III; 473] [1].

Дочь Филаминты Арманда долгое время отвергает ухаживания Клитандра, так как ей якобы интересно лишь духовное общение, но не брак – о чем она и объявляет своему вздыхателю:

«*…Ужели чистая вам близость не мила,*

Когда сливаются в нас души, не тела?

Любовь доступна вам лишь в этой форме грубой,

Что узы вас влекут телесностью сугубой…» [Мольер 1986: III; 505].

Но на деле превосходство в «учености» делает ее неограниченной (в том числе во времени) госпожой в отношении своего вздыхателя и позволяет упиваться своей властью над ним – в чем сама Арманда и признается своей сестре Генриетте:

«*…Хоть мысль сильнее чувств, но все ж приятно нам,*

Коль услаждает нас любовный фимиам.

Поклонник не всегда угоден нам для брака,

[1] *Перевод М.Тумповской.*

Но в свите рады мы его хранить, однако…» [Мольер 1986: III; 452].

Более того, ученая и женская гордыня Арманды действуют, лишь покуда Клитандр, устав от ее упорства, не переключился на Генриетту. Теперь Арманда согласна на «заурядный» брак с ним – лишь бы не уступить его сестре:

«*Что ж, если, не придав моим словам цены,*
Желанья грубые насытить вы должны […]
Заставлю я мой дух, коль разрешит мне мать,
На это ради вас свое согласье дать…» [Мольер 1986: III; 452].

И готова вернуть потерянного поклонника ценой любых интриг в борьбе с собственной сестрой – используя влияние матери, желающей выдать Генриетту за стихотворца Триссотена.

Арманда в известном смысле «зеркально» соотносится с Софьей. Если та, будучи уязвлена изменой равного, обращается на другого – заведомо уступающего ей и сословно, и личностно, - то Арманда, сама отвергнув вздыхателя из женской гордыни, стремится (из той же гордыни!) вернуть его же (вынужденно изменившего ей). Но в основании характеров и поведения обеих гордячек лежит убеждение в своей неотразимости, которая дает жизни смысл и делает власть над мужчиной желанней самого мужчины. И ту, и другую женское тщеславие ведет к умственной слепоте («горю от ума»). Если Софья не видит циничного расчета в ухаживаниях Молчалина, то Арманда в полубезумии готова уверять сестру (и в конечном счете себя!) в том, что -

«*…он лжет, лжет сам себе – то вижу без труда я, -*
Вам принося любовь, меня же покидая…» [Мольер 1986: III; 453].

Двойники Арманды в пьесе так же очевидно проявляют подспудные душевные устремления героини, как и двойники Софьи. Во-первых, это мать Филаминта, которой ученость служит орудием власти над слабохарактерным супругом Кризалем – порицаемым братом Аристом за подчинение жене:

«*…Из жены – я прямо вам скажу – / Трусливо создали себе вы госпожу.*
Своею слабостью вы власть ее взрастили […]

Вы трус и стоите, чтоб все вас осмеяли…» [Мольер 1986: III; 477-478].

Во-вторых - безумная тетка, сестра Кризаля Белиза, уверенная, что все знакомые ей мужчины влюблены в нее одну и скрывают это только из почтения и галантности. Белиза уверяет своего брата Кризаля, что - «*…Дорант, Дамис, Клеонт и юный Лисидас – / Живой пример того, что скрыта прелесть в нас*». А на его изумленные реплики о том, что «*…здесь Дамис уж не был много дней*», что «*Дорант повсюду вас язвит словами злыми*», что «*Уже Клеонт женат, а Лисидас жених*», - объясняет тем, что первый желает «*…почтительность свою явить ясней*»; второй «*Из ревности [ее] преследует он имя*», а третий и четвертый избрали других «*…от отчаянья, что я вселила в них*» [Мольер 1986: III; 464].

Сама Арманда точно так же пытается уверить Клитандра, что любит он именно ее, но скрывает свои чувства из галантности:

«*…Нет, я не требую, что ваш любовный пыл*
Немедленно себя в признании излил.
Я к людям бережна и не хочу смущенья,
Что вызовет у вас прямое объясненье…» [Мольер 1986: III; 453].

Белиза, подобно Арманде, желающая, «*…чтоб доблестью проникнутый восторг / Лишь чистых чувств обет на мой алтарь исторг*», - уверяет того же Клитандра, что объявляемая им любовь к Генриетте – лишь дань галантности и почтения к подлинной возлюбленной, то есть к ней самой:

«*…Уловка так тонка, и все в ней так мне ново…*
Не попадалось мне романа до сих пор,
Где я нашла прием, что был бы так остер…» [Мольер 1986: III; 459-460].

Если мать отражает властолюбие Арманды в отношении мужчины; то тетка – ее женское тщеславное упоение своими чарами, ставшее самоцелью.

* * **

В своих внешне противонаправленных сатирах на женское «просвещение» и на гонителей оного Мольер представил мужскую и женскую «монополию» на ум и / или мораль оболочкой

власти над противоположным полом. «Урок женам» явил подоплеку такого стремления у мужчины: попытку поворота времени с помощью «неравного брака» и неизбежного при этом неверия в его крепость. Ученость «Ученых женщин» становится в них предметом гордыни, превращаясь из средства завоевания мужчины в средство упоения своей властью над ним. И рождает слепую веру в нее.

Явившись в преобразованном виде в Чацком, Софье и их «двойниках» - ровесниках, эти болезни ума и души предстали «метами» молодого поколения, «века нынешнего», - чье противостояние «веку минувшему», выраженное в реплике Чацкого, составило главный, исторический конфликт в комедии. А точнее – предстало причиной взаимной «глухоты» двух веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреев М.Л. "В сюжетах у Мольера недостатка не будет…" // Человек – культура – история. М.: Изд-во РГГУ, 2002.*
2. *Бояджиев Г. Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М., 1967.*
3. *Грибоедов А.С. Горе от ума. М.: Наука. Серия «Литературные памятники», 1988.*
4. *Ильев С.П. «Ум» и «горе» в комедии Грибоедова // Проблемы творчества А.С. Грибоедова. Смоленск, 1994. С. 50 – 56.*
5. *Мольер Ж.Б. Полное собрание сочинений в трех томах. М.: «Искусство». 1986. Пушкин А.С. ПСС: В 10 т. М.-Л., 1949.*
6. *Строганов М.В. Об идейном составе «Горя от ума» // Проблемы творчества А.С. Грибоедова. Смоленск, 1994. С. 56-70.*

ЖЕНСКИЙ УМ И ЖЕНСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КОМЕДИЯХ А.С. ГРИБОЕДОВА

И.Н. Иванова
Докотор филологических наук, профессор
Северо-Кавказский федеральный университет
г. Ставрополь

Имя А.С. Грибоедова, конечно, ассоциируется у читателя в первую очередь с великой комедией «Горе от ума», где ум понимается и как интеллект, и как остроумие, и как целостное мировоззрение, и как система определенных, близких к декабристским, политических убеждений. Однако, как правило, во всех этих случаях читатели, критики и литературоведы обращали внимание лишь на мужских персонажей комедии, разве что Софья удостоилась снисходительной характеристики автора («девушка, сама неглупая») и Гончарова («смесь… живого ума с отсутствием всякого намека на идеи и убеждения»). Но если рассматривать комедию в контексте всего творчества Грибоедова, то становится ясно, что тема женского ума, женского образования и воспитания занимала его чрезвычайно – за полвека до возникновения так называемого «женского вопроса».

В письме С.Н. Бегичеву (июль 1824) Грибоедов утверждает: «Я враг крикливого пола» (исключения делаются лишь для собственной сестры и жены адресата). Весьма интересны для нашей темы и воспоминания о Грибоедове А.А. Бестужева, немало внимания уделившего теме «Грибоедов и женщины». «Он не любил женщин, так по крайней мере уверял он… «Женщина есть мужчина-ребенок» было его мнение. Слова Байрона: «дайте им пряник да зеркало, и они будут совершенно довольны» ему казались весьма справедливыми. «Чему от них можно научиться?» - говаривал он. «Они не могут быть ни просвещены без педантизма, ни чувствительны без жеманства. Рассудительность их сходит в недостойную расчетливость и самая чистота нравов – в нетерпимость и ханжество. Они чувствуют живо, но неглубоко. Судят остроумно, только без основания, и, быстро схватывая подробности, едва ли могут постичь, обнять целое. Есть исключения, зато они редки; и какой дорогой ценой, какой поте-

рею времени должно покупать приближение к этим феноменам! Словом, женщины сносны и занимательны только для влюбленных» [1, с.438]. По словам Бестужева, Грибоедов имел твердое «убеждение, что в политическом быту мы должны осудить женщин на азиатское или по крайней мере на афонское заключение. «Они предназначены самой природой для мелочной домашней жизни (говаривал он), равно по силам телесным, как и умственным. Надобно, чтоб они жили больше для детей и мужей своих, чем невестились и ребячились для света» [1, с.439]. Искреннее возмущение поэта вызывало то, что места и должности распределяются по прихоти «меценатов в чепчиках» (вроде Татьяны Юрьевны или Марьи Алексеевны в бессмертной комедии).

Однако, сознавая недостаточность женского образования и воспитания и явно имея немало случаев созерцать печальные результаты этого образования, Грибоедов все же утверждает: «Сохрани меня Бог, чтоб я желал лишить девиц воспитания, напротив, заключив их в кругу теснейшем, я желал дать им познания о вещах, гораздо основательнее нынешних» [1, с.438-439]. Удивительно, насколько точно передает Бестужев мысль Грибоедова (воспоминания написаны в Якутске и на Кавказе, т.е. уже не по «горячим следам» и свежим впечатлениям от бесед), дважды повторяя «говаривал», из чего можно заключить, что поэт возвращался к этим мыслям, неоднократно повторяя их в дружеском кругу, и это не было просто набором злых шуток, но выражением целостного мировоззрения.

В «Горе от ума» вопрос о женском уме и образовании неожиданно для читателя ставит не «передовой» Чацкий, а консервативный Фамусов, причем в его речи нельзя не услышать и нотки сочувственного отношения Грибоедова к мнению «мракобеса»: «Дались нам эти языки! Берем же побродяг, и в дом и по билетам, Чтоб наших дочерей всему учить, всему, И танцам! И пенью! И нежностям! И вздохам! Как будто в жены их готовим скоморохам» [1, с. 28]. Итог подобного воспитания и образования предсказуем: «Умеют же себя принарядить Тафтицей, бархатцем и дымкой, Словечка в простоте не скажут, Все с ужимкой, Французские романсы вам поют И верхние выводят

нотки, К военным людям так и льнут, А потому, что патриотки» [1, с. 57].

«Неглупая девушка» Софья, конечно, не одна из шести княжон. Она вполне способна оценить чужой ум (что невозможно при отсутствии собственного), например, в Чацком: «Остер, умен, красноречив», считает она умным и Молчалина, иначе не полюбила бы его. Незаурядную сообразительность Софья проявляет и в высказываниях, которые считают обычно свидетельством ее ограниченности. «Ах! Если любит кто кого. Зачем ума искать и ездить так далеко?!» [1, с.33] – вот и простая разгадка ситуации, над которой бьется умник Чацкий. И блестящая – и верная! - характеристика Софьей ума Чацкого с разумным и неоспоримым выводом: «Да этакий ли ум семейство осчастливит?» [1, с.77].

Как правило, женский «ум» героинь Грибоедова – не более чем хитрость, «женские чертовские приманки», и отношение к этому «уму» у поэта неоднозначное. Он может быть привлекательным для мужчины, будучи для него одной из примет подлинной женственности, и быть источником страдания, если любимая женщина слишком уж часто пользуется своим «оружием». Именно в хитрости, а не в «пропасти ума» очаровательны Эльмира из «Молодых супругов», Звездова из «Студента», Наташа из комедии «Своя семья, или Замужняя невеста», Элединa из «Притворной неверности» и Юлия из оперы-водевиля «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом». Каждая из них разрабатывает хитроумный план, чтобы добиться своей цели, и с блеском претворяет его в жизнь, что и составляет интригу комедии.

Комедия «Молодые супруги», представляющая собой переделку пьесы французского драматурга де Лассера «Семейная тайна», вышедшая и впервые поставленная двести лет назад, в 1815 году, изящно и остроумно ставит – задолго до появления так называемого «женского вопроса» - проблему роли и места женщины в современной Грибоедову российской жизни. Хотя, казалось бы, речь идет лишь об одном эпизоде из частной жизни – быстром охлаждении молодого мужа к прелестной супруге

всего лишь через три месяца после свадьбы и столь же стремительном его «исправлении».

Эльмира – идеальная жена, посвятившая всю себя мужу и дому, не имеющая других мыслей и стремлений, кроме угождения любимому супругу, заметно уставшему от этого: «Я рад с тобою быть… однако, где газеты? (В сторону) Над ними все-таки пристойнее зевать» [1, с.149].

Выйдя замуж, Эльмира перестала выезжать, модно одеваться, петь и музицировать, чем вызвала резкое недовольство и насмешки мужа, скептически оценивающего так называемое «женское образованье». «Поверь, со стороны об этом думать можно, Что светских девушек образованье ложно, Невинный вымысел, уловка матерей, Чтобы избавиться от зрелых дочерей… Потом влюбленного как в сети завлекли, В загоне живопись, а инструмент в пыли» [1, с.146]. Чтобы развлечься, Арист, молодой муж, ищет встреч со светскими кокетками, причем не стесняется в присутствии жены рассказывать другу, как ухаживал на вчерашнем бале за Аглаей, чтоб взбесить ее поклонника. «Я знаю, что жене супруги должность свята, А у вертушки той я может быть десятый; Но с нею в забытьи я время провожу, С женою ж разговор едва ли нахожу» [1, с.153].

Арист считает свою жену умной: «Ума в ней, что ли, нет? О! пропасть в ней ума; но кто про это знает? И дарований тьма, - она их все скрывает, Прекрасная собой, - одета не к лицу!..» [1, с.151]. Но ему важнее, чтобы все восхищались достоинствами его жены, в противном случае эти достоинства ничего для него не значат. «Хвалы, с которыми к вам всякий поспешит, - Поверьте, что Арист их дорого ценит», - говорит Эльмире друг Ариста Сафир [1, с.157]. Лишь когда Сафир проявляет интерес к Эльмире и восхищается ею, Арист снова обращает внимание на достоинства юной супруги. И только когда она кокетливо одевается по вкусу Сафира и едет «в магазейн» для подготовки к балу, впадая чуть ли не в истерику оттого, что не готова карета, т.е. ведет себя как некая типичная женщина, явно ниже своего подлинного личностного уровня, Арист вновь любуется ею: «Жива, ловка, умна!» [1, с.165].

Эльмира помогает Аристу выиграть судебное дело, но умный Сафир предупреждает, что вызвать благодарность еще не означает вернуть любовь, и тогда Эльмира умело разжигает в муже ревность, заставляя того предположить счастливого соперника – сначала в Сафире, затем – в авторе якобы любовного письма. Один из самых ярких эпизодов комедии – требование Аристом письма у Эльмиры. Женщина справедливо замечает, что «читать письмо чужое низко» и ссылается на то, что никогда не позволяла себе читать переписку мужа. Однако Арист в ответ говорит о «заблужденьях» мужа и жены и дает по-грибоедовски великолепную формулу того, что феминистки позже назовут двойным стандартом: «Мои суть шалости, а ваши преступленья» [1, с. 181]. Эльмира отвечает, как эмансипированная героиня иной эпохи: «Где эти ветхие нашли вы наставленья?» [1, с. 181].

Заметим, что никому из трех персонажей пьесы не приходят в голову другие способы для жены быть «интересной» мужу, кроме банального кокетства. Сафир (да и автор) не советует Эльмире чем-нибудь заняться, найти себе серьезное дело, хотя бы ту же благотворительность, стать образованнее, заняться серьезным чтением, чтобы поддержать умный разговор, научиться разбираться, например, в современной политике и т.п. – все это «не женское дело». (Вспомним злую иронию Пушкина: «Не дай мне бог сойтись на бале… С семинаристом в желтой шале Иль с академиком в чепце!».) Эльмире, конечно, по законам комедии удается вернуть любовь мужа, но читатель понимает, что вряд ли это надолго.

В написанной совместно с П.А. Катениным комедии «Студент» (1817) ум и образование женщин не являются основной темой, однако отдельные мотивы и эпизоды, связанные с этой проблематикой, присутствуют и здесь. Так, педант Беневольский, основная мишень авторских насмешек над классицизмом и сентиментализмом, мечтает обрести в Петербурге покровительство женщины-хозяйки салона, образованной и умной, о которых неоднократно читал и слышал: «Здесь увижу я эти блестящие собрания… в них найду женщин милых, любительниц талантов, какую-нибудь Нинону, Севинье, им стану посвящать

стишки маленькие, легкие» [1, с.189]. Однако и для не блещущего умом Беневольского даже подобная женщина, на тот момент высший интеллектуальный женский тип, - всего лишь потенциальная восхищенная слушательница его стихов, а не полноценный собеседник.

Очаровательная Звездова, молодая жена пятидесятилетнего мужчины, - фактически главная героиня комедии (ее воспитанница Варинька, ради которой Звездова ведет интригу, гораздо менее определенный и яркий образ). Неудивительно, что влюбленный в Вариньку Полюбин восхищается ею едва ли не более, чем своей невестой: «Жена его, милая, ловкая, наконец ставит на своем» [1, с.192]; «Чего не сделает умная женщина, если примется хорошенько, особливо где надобно хитрить!» [1, с. 222], «Вас воспитала женщина редкая; какой пример! На ее месте всякая другая с меньшим умом и с большим лукавством делала бы из своего мужа, что хотела, а она пять лет замужем, и в первый раз намерена поступать с ним нечистосердечно, и то не для себя!» [1, с. 223]. Но и для Полюбина, как и для Звездова, женский «ум» - это хитрость, лукавство, и единственная законная сфера его применения – частная жизнь, внутрисемейные интриги и искусство управления мужем. О том же говорит и Звездова, считая себя сговорчивой и покладистой, фактически идеальной супругой, «умно» обращающейся с мужем: «Для молодой девушки главное выйти замуж, а там, если муж только странен, а не совсем дурак, ее дело иным его странностям снисходить, насчет других стараться вразумить его» [1, с.225]. Лишь Варинька демонстрирует неприятие этой жизненной стратегии: «Не знаю, может быть я не умна, а ручаюсь, что век свой проживу без хитростей» [1, с.222], однако ее будущая семейная жизнь уже началась с хитрости, и едва ли не презирая свою приемную мать за пресловутую «хитрость», юная лицемерка Варинька, однако, не брезгует пользоваться результатами интриги Звездовой.

Умные героини Грибоедова вообще нередко прибегают к притворству, даже если оно им внутренне противно (Софья, Варинька, Юлия, Лиза из «Притворной неверности»). При этом они знают, какие именно женские качества востребованы обще-

ством, в том числе и определенным образом понимаемый женский «ум», и умело демонстрируют или даже имитируют эти качества. Так, Наташа из комедии «Своя семья, или Замужняя невеста» (1817), написанной Грибоедовым в соавторстве с А.А. Шаховским и Н.И. Хмельницким, хочет добиться симпатии родных мужа, настроенных против его брака, и под чужим именем в беседе с каждым из них создает образ ангелочка, каким отнюдь не является. Родня мужа считает, что «верно в девушке, вертушке новомодной, Нет пламенной души, ни нежности природной, Ни сердца простоты» [1, с. 241]. И Наташа все это умело изображает, играя хозяйственную, экономную скромницу, не любящую ни свет, ни наряды. Воспитание у графини Ладовой, с ее бурной светской жизнью, бесконечными балами и концертами в доме якобы было отвратительно экономной Наташе. Одетая в платье горничной, скромно потупив глазки, она принимает тетку мужа, излагая той свои мнимые взгляды на жизнь. Положить сахар в пирожное – это преступление против экономии, закатившаяся в щель булавка – катастрофа, а «дорогой кусок» ей якобы «видеть даже грустно». Неудивительно, что тетка тотчас признает ее умной: «Как судишь ты умно! Не по летам, мой свет; В иной и пожилой такого смысла нет» [1, с. 247]. Разумеется, по законам жанра «умная» Наташа добивается своей цели, сыграв чужую роль.

Нечто подобное видит читатель или зритель водевиля «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» (1823), написанного совместно с П.А. Вяземским. Юлия, молодая жена младшего Рославлева, разыгрывает и почти влюбляет в себя старшего брата мужа – убежденного женоненавистника. Юлия и ее помощницы Антося и Лудвися не сомневаются в успехе: «нами будет он надут». Играя то юного гусара, «закоренелого мизогина», то его сестру, «кроткое, невинное существо», самоотверженно ухаживающее за паралличным стариком, Юлия поражает Рославлева-старшего еще и своими знаниями (уникальный случай в творчестве Грибоедова): «Я умею по-английски», «я умею полатыни», «драхмы, унции и их дроби… я по необходимости знаю». «Сколько познаний и не выказывает их и не дорожит ими!» [1, с. 320]. Рославлев удивлен и восхищен абсолютным

отсутствием в «сестре гусара» кокетства, любопытства, самовлюбленности, любви к похвалам и комплиментам – всего, с чем ассоциируется типичная негативно воспринимаемая женственность. В то же время, пытаясь защититься от вспыхнувшего чувства к внезапно встреченному идеалу («Она мудрец рассудком строгим! Она невинностью дитя!»), Рославлев констатирует: «Да, в этом женском диве, стало, уж женского нет ничего!» [1, с. 322]. Таким образом, у женщин два варианта: либо соответствовать стереотипному мужскому представлению о женственности (и быть жертвою насмешек над женским «умом» и прочими слабостями), либо избавиться от женских слабостей (и потерять право называться женщиной).

Когда же Рославлев обнаруживает подлинное положение вещей, то, признавая по-прежнему «ум» Юлии и свою «глупость», он произносит пророческие слова: «Однако, если дался ей в обман на полчаса, любезный брат, тебе эта участь предоставлена на всю жизнь, мужайся» [1, с. 333]. Счастливому мужу героини даже не приходит в голову, что когда-нибудь неизбежно эти милые хитрости и «лукавый» интеллект будут обращены против него самого.

Несколько сложнее конфликт «ума» и «хитрости» воплощается в сюжете комедии «Притворная неверность», представляющей собой вольный перевод французской комедии Н.Т. Барта, выполненный совместно с А.А. Жандром (отдельное издание вышло в 1818 г.). Двое друзей влюблены в двух сестер, за которыми ухаживает известный светский любезник. Обе сестры, чтоб наказать возлюбленных за неправильное поведение (один слишком ревнив, другой не ревнует вообще) пишут к любезнику нежные письма, но результат оказывается неожиданным. И если в комедиях, как правило, торжествует умная и ловкая женщина, то здесь торжествует любовь, искренность, подлинное чувство против всех уверток и притворства, серьезная любовь против веселого времяпровождения.

Женский ум и здесь ассоциируется с хитростью и кокетством: «Мне в женщинах не дивны Увертки, хитрости, лукавство против всех, Обманы вечные, притворный плач и смех» [1, с. 257]. Мизантропу Рославлеву, очень напоминающему мольe-

ровского Альцеста, отвратителен тип поверхностного, светского ума, который «острится надо всем», безразлично, мужской ли это ум или женский. Просто шутка, «шалость» веселой кокетки Элединой, предложившей написать письмо, едва не стоила потери любимого младшей сестре Лизе, в душе отвергающей подобные забавы. Женская «хитрость» и женский ум, неотделимый для Грибоедова от способности к серьезному чувству и верности, блестяще сталкиваются Грибоедовым в диалоге Элединой и Лизы: «Представь, как будем мы над ними хохотать! Ах! Вдруг троих мужчин помучить так приятно! - Что тут приятного, мне, право, не понятно!» [1, с. 269]. И когда Ленский, влюбленный в Элединy, разоблачает хитрость сестер, и обе понимают, что могут лишиться своих преданных поклонников, свершается желанное обеими сторонами примирение. Ум, как мужской, так и женский, фактически является одним из персонажей комедии, все герои рассуждают о том, что такое ум, острота, блеск, «забавность», «веселость» как средства успеха в свете. Однако главная функция ума – отличать главное от второстепенного, не позволять заигравшемуся остроумию и ложному самолюбию увести героев – и особенно героинь Грибоедова – от возможности счастья.

Литература.

1. *Грибоедов А.С. Сочинения. Воспоминания современников. / Сост., вступ. ст., комм. А.Л. Гришунина. - М.: Правда, 1989. – 480 с.*

ПИСАТЕЛЬ ОДНОЙ ТЕМЫ, ОДНОЛЮБ

Т. П. Ившина

Кандидат филологических наук, доцент

Глазовский государственный педагогический институт им. В.Г. Короленко

«Магомет успел, отчего же я не успею?»
Грибоедов – Бегичеву

Блестяще образованный, еще до поступления в Московский университет овладевший английским, немецким, французским, итальянским языками, впоследствии не только переводивший с персидского, но и сам писавший стихотворения на персидском языке, изучавший санскрит, комментировавший грамматику Н.И. Греча, первым в России взявшийся за перевод «Фауста» Гете[1], А.С. Грибоедов оставил литературное наследие, представляющее большой интерес для исследований, и не только в гуманитарной области.

Масштаб личности писателя проявляется во всем (безусловно, в его бессмертной комедии): в письмах, литературных заметках, замечаниях на русскую грамматику Греча, путевых записках, «Проекте учреждения Российской Закавказской компании», «Записках о лучших способах вновь построить город Тифлис», заметках о наводнении в Петербурге и «Характере моего дяди», стихотворениях. Каждое из его произведений представляет автора прежде всего как человека (трогательно с точки зрения современного читателя употребление в письмах формы *человеки*). Так, анализируя разбор перевода баллады «Ленора», Грибоедов замечает:

Если разбирать творение для того, чтобы определить, хорошо ли оно, посредственно или дурно, надобно прежде всего искать в нем красот [4: II, 52], при этом избирает эпиграфом к статье латинское Iniquitas partis adversae justus bellum ingerit («Несправедливость противной стороны вызывает справедливую войну»).

Другая грань характера Грибоедова проявляется в попутном замечании к запискам о наводнении в Петербурге:

Я наскоро собрал некоторые черты, поразившие меня наиболее в картине гнева рассвирепевшей природы и гибели человеков. Тут не было места ни краскам витийственности, от рассуждений я также воздерживался: дать им волю, значило бы поставить собственную личность на место великого события [4: II, 66].

Что касается писательской и гражданской смелости, то следует привести свидетельство Н. Языкова, который, узнав по слухам, что Грибоедов переводит «Фауста», высказал опасение за судьбу его перевода. «Могу сказать утвердительно, – писал он брату в феврале 1825 г., - что он переводит его не для печати; я даже не знаю, какую сцену может вымарать цензура» (цит. по [5: 394]).

Грибоедова всегда интересовала не отдельная личность, а в целом мироустройство и место человека в обществе. По воспоминаниям А.А. Бестужева-Марлинского, который преклонялся перед поэзией Байрона, Грибоедов, признавая величие Гете, так объясняет свое предпочтение:

Для того чтобы заглянуть в лицо к ним, для доступа к высотам их не помогут ни ползки, ни прыжки: тут надобны крылья... И крылья орла, - прибавил Грибоедов. - Солнечные лучи играют и в блёстке, и в капле, но только масса воды может отразить целое солнце, только высокая душа может обнять полную мысль гения. Что касается, однако ж, до характеристики выражений в Гете и Байроне, она, мне кажется, слишком произвольна. Вы назвали их обоих великими, и, в отношении к ним, это справедливо; но между ними все превосходство в величии должно отдать Гете: он объясняет своею идеею все человечество; Байрон, со всем разнообразием мыслей, – только человека [2, ЭР^2]. Бестужев, наслышанный о желчном характере Грибоедова обнаружил в своем собеседнике совершенно другого по характеру человека:

Дальнейшие опыты и думы, более глубокие, убедили меня, что истинно умный человек – наверно человек добрый, и что произведения автора есть отпечаток его души [Там же].

Рассматривая Грибоедова как литератора и государственного деятеля, нельзя не учитывать его в первую очередь как патриота, охраняющего исторические традиции Отечества, включающие и бережное отношение к языку. Каждое его произведение читается через призму любви ко всему, что составляет гордость русского человека, и боли за то, с чем не может мириться честный гражданин. Так, анализируя вольный перевод гетевского «Пролога в театре», Жирмунский акцентирует внимание на видоизменении и развитии под пером Грибоедова «довольно безобидной» сатиры Гете (придании ей желчного характера):

...Гете становится похожим на Грибоедова, политического оппозиционера и общественника, пищущего сатиру на светское общество [5: 120]; *…критическим аспектом «Фауста» пленяется и Пушкин, преувеличивающий в нем элементы разочарования и рассудочного скептицизма, заключенные в Мефистофеле, а Грибоедов, поклонник Гете и первый переводчик «Фауста» (1825), своеобразно пользуется отрывком «Пролога в театре» для критического обозрения модного света, напоминающего драматическую сатиру «Горе от ума»* [Там же, с. 397].

Истоки гневной сатиры на современное автору общество в комедии Грибоедова, мгновенно разошедшейся на цитаты, в четком осознании ее автором полной картины общественной жизни, которую он наблюдал и на примере собственной семьи, что нашло отражение в его произведении. Узнаваемость ситуаций, обобщение в типических героях, меткость и богатство языка, сила чувства делают пьесу современной и сегодня. Известно высказывание Блока о грибоедовской комедии:

...Горе от ума» <...> гениальнейшая русская драма, но как поразительно случайна она! <...> Не имея предшественников, он <Грибоедов> не имел и последователей, себе равных [3: 138-139].

Что имел в виду Блок, говоря о случайности появления произведения? Необычайную открытость авторской идеи? Неосмотрительную случайность пропуска цензурой? Однако разрешения на постановку пьесы получить не удалось, первые отрывки печатались с большими сокращениями, опубликована она в полном объеме уже после смерти автора. Случайность подоб-

ного героя для русской действительности? Или случайность как счастливый случай для русской литературы?

Для автора произведение совсем не случайно. Неприязнь А.С. Грибоедова к пустому свету росла с его взрослением [11: 130], приведем только один пример: в 1824 г. он советует Е.П. Соковниной, племяннице С.Н. Бегичева: *«Лиза, не люби света и его побрякушки»* (Е.П. Соковнина. Воспоминание о Д.Н. Бегичеве. «Исторический вестник», 1899, № 111, стр. 672 [12: 94]). Вся жизнь А.С. Грибоедова исполнена любви к Отечеству и Человеку и служения им, что демонстрирует его творческое и эпистолярное наследие, что подтвердила его трагическая гибель.

В. Кюхельбекер в Дневнике 1833 г. говорит о нападках на «Горе от ума, что «они совершенно показывают степень <…> просвещения, познаний и понятий» кревретов Грибоедова:

... знаю, что поэт никогда не был намерен писать писать подобные портреты: его прекрасная душа была выше таких мелочей <...> она <комедия> чуть ли не останется лучшим цветком нашей поэзии от Ломоносова до известного мне времени [7: 37-38][3].

А.С. Пушкин, обращаясь к А.А. Бестужеву с просьбой показать свое письмо Грибоедову, в котором признает его истинный талант, а Чацкого называет пылким, благородным и добрым малым, проведшим «несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым)» и напитавшимся «его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями», отмечает: «Слушая его комедию, я не критиковал, а наслаждался» [7: 40-41]. Великий поэт восклицает: «Как жаль, что он не оставил своих записок! Написать его биографию было бы делом его дузей; но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов» [10: 41]. Леонид Леонов, выступая с докладом на торжественном заседании в Большом Театре Союза ССР в Москве по случаю 150-летия со дня рождения А.С. Грибоедова, заметил:

«Горе от ума», как гора, возвышается над остальным наследием Грибоедова. Не будь его, в примечании к истории литературы было бы кратко сказано, что это был выдающийся русский дипломат, который в молодости не чуждался поэзии. То был писатель одной темы, однолюб, человек, горевший в од-

но пламя, как родятся люди об одной ране в душе, вне зависимости – ранена она мечтой, любовью или другим смертельным недугом….

Сравнивая Грибоедова с Пушкиным, писатель подчеркнул:

Взрывчатый ум одного стоил пленительной души другого <…> они стояли во главе века, оба имели лучших друзей среди декабристов, оба были нужны им, как порох и песня [8: 352-353].

Те документы, которые дошли до современного читателя, позволяют судить о Грибоедове прежде всего так о талантливейшем Человеке, Гражданине, Писателе, что в полной мере проявляется в его письмах, путевых заметках.

П.С. Краснов, обращаясь к истории эпистолярного жанра в России, замечает, что за «Письмами сентиментального путешественника» Н.М. Карамзина последовали «в основном эпигоны, «вздыхалкины», слезливые сентименталисты» [6: 207], слепо следующие «требованию жанра», принципиальным противником которого был А.С. Грибоедов и который стал реформатором жанра путешествия, преодолевающим сентименталистские штампы [Там же, с. 210]. Исследователь обращает внимание на упоминание в письмах поэта имен Карамзина и Жуковского, чаще в ироничном контексте, уподобление себя романтическому герою, однако констатирует постоянную гражданскую направленность путевых писем Грибоедова (подчеркнем: не предназначавшихся для печати!), однако отразивших те впечатления, которые обогатили представление о мире и вошли, как пишет П.С. Краснов, в пьесу «важным лирическим лейтмотивом». Дорожные письма поэта исследователь называет важным звеном «в творческой эволюции писателя на пути его к созданию комедии “Горе от ума”» [6: 211].

Путевые заметки <Путешествие от Моздока до Тифлиса> представляют собой дневниковые записи, фиксирующие природные достопримечательности, дорожные события, они отражают особенности жанра. За короткими, содержащими реальные факты предложениями (номинативные, определенно-личные предложения *Светлый день. Выступаем из редута, Зов товарища, Скачу* и.т.п.) стоит тонкий наблюдатель, который,

фиксируя отдельные факты, уточняет их деталями (Грибоедов передает не только зрительные, слуховые, одорические, осязательные ощущения), комментирует. Даже в этих скупых заметках, а особенно в путевых письмах С.Н. Бегичеву (а это материал уже другой статьи!) видны пытливый ум, нежная душа и нравственный облик поэта, дипломата, гражданина, который в полной мере оказался открытым лишь для близких людей, отдал жизнь как верный слуга Отечества и который ярко проявил масштаб личности во всех видах общественной и творческой деятельности – от дипломатии до музыки.

Примечания

1 – ЭР – электронный ресурс

2 – В.М. Жирмунский, сославшись на «Полярную звезду» 1825 г., отметил, что Грибоедов явился первым переводчиком драматической сцены из «Фауста»; к списку переводов Гете, составленному Н. Гербелем, редактором «Собрания сочинений Гете в переводах русских писателей», добавил в числе переводных стихотворений и отрывков и стихотворение А.С. Грибоедова [Жирмунский, 119].

3 – А.В. Луначарский в свое время заметил: «…несмотря на то, что прошел целый век, комедия «Горе от ума» и сейчас числится лучшей комедией в нашей литературе, наряду с гоголевским «Ревизором». Не знаю, можно ли поставить рядом с двумя этими жемчужинами какую-нибудь другую комедию, не исключая комедий Щедрина, Островского, Сухово-Кобылина и Чехова» [Луначарский, 324].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бегичев С.Н. Записка об А.С. Грибоедове // А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1980. – С. 23-31.*
2. *Бестужев-Марлинский А.А. Знакомство мое с А. С. Грибоедовым // http://ouc.ru/griboedov/znakomstvo-moyo-s-a-s-griboyedovum.html. Дата обращения 05.02.2015.*
3. *Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М., Л., 1962. – С. 138-139.*

4. *Грибоедов А.С. О разборе вольного перевода бюргеровской баллады «Ленора» // А.С. Грибоедов. Собрание сочинений в двух томах. Т. 2. М.: Правда, 1971. – С. 41-52.*
5. *Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1982. – 558 с.*
6. *Краснов П.С. Путевые письма Грибоедова (от Тифлиса до Тегерана) // А.С. Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. Л.: Наука, Ленинградское отд., 1977. – С. 206-212*
7. *Кюхельбекер В.К. Дневник, 1833. 7 февраля // Грибоедов в русской критике: Сборник статей. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1958. – С.37-39.*
8. *Леонов Л.М. Судьба поэта // Грибоедов в русской критике: Сборник статей. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1958. – С.343-356.*
9. *Луначарский А.В. А.С. Грибоедов // Грибоедов в русской критике: Сборник статей. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1958. – С.324-342.*
10. *Пушкин А.С. Письмо к А.А. Бестужеву, конц января 1825 г.(Отрывок) // Грибоедов в русской критике: Сборник статей. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1958. – С.40-41.*
11. *Ревякин А.И. Новое об А.С. Грибоедове (По архивным материалам) // Ученые записки Московского городского пед. инта имени В.П. Потемкина. Т. XLIII. Выпуск 4 / Под ред. зав. каф. проф. А.И. Ревякина. М., 1954. – С. 111-134.*
12. *Соковнина Е.П. Воспоминания о Д. Н. Бегичеве // А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1980. – С. 93-96.*

СЮЖЕТ О НЕРАЗДЕЛЕННОЙ ЛЮБВИ: ТЕМА И ВАРИАЦИИ («ГОРЕ ОТ УМА» А. С. ГРИБОЕДОВА И «ОБРЫВ» И. А. ГОНЧАРОВА)

Н.В. Калинина
Кандидат филологических наук
ИРЛИ (Пушкинский Дом)

В знаменитой статье «Мильон терзаний», полемизируя с предшествующей критической оценкой комедии Грибоедова, либо отказывающей ее создателю в творческой самостоятельности замысла, либо обвиняющей в искусственности выведенного им центрального характера и ограничивающей роль и значение образа Чацкого рамками ушедшей исторической эпохи [подробнее о рецепции комедии: **1**, с. 22—35; **25**, с. 5—27; **16**, с. 4—41; **2**, с. 199—217; **10**, с. 109—130], Гончаров определял Чацкого как универсальный психологический тип: «Роль и физиономия Чацких неизменна. Чацкий больше всего обличитель лжи и всего, что отжило, что заглушает новую жизнь, “жизнь свободную”. <…> Чацкий неизбежен при каждой смене одного века другим. Положение Чацких на общественной лестнице разнообразно, но роль и участь все одна, от крупных государственных и политических личностей, управляющих судьбами масс, до скромной доли в тесном кругу. <…> Каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого» [**9**, т. 8, с. 30—32].

Возражая против включения главного героя Грибоедова в круг литературных персонажей, за которыми закрепилось определение «лишних людей», писатель подчеркивал, что в отличие от Онегина и Печорина, протагонист «Горя от ума» намного масштабнее литературных типов современности и предлагал для героя Грибоедова глобальный литературный контекст, включающий наиболее значимые для истории мировой культуры литературные сверхтипы: «…не состарелся до сих пор и едва ли состареется когда-нибудь грибоедовский Чацкий, а с ним и вся комедия. И литература не выбьется из магического круга, начертанного Грибоедовым, как только художник коснется борьбы понятий, смены поколений. Он или даст тип крайних, несозревших передовых личностей, едва намекающих на буду-

щее, и потому недолговечных, каких мы уже пережили немало в жизни и в искусстве, или создаст видоизмененный образ Чацкого, как после сервантесовского Дон-Кихота и шекспировского Гамлета являлись и являются бесконечные их подобия» [там же, с. 32—33].

Столь высокая оценка грибоедовского героя вступала в заметное противоречие с существующим положением дел, так как если обратиться к типологии литературных персонажей последовавшей за созданием комедии Грибоедова эпохи, нетрудно убедиться, что в плане возникновения литературных проекций образ Чацкого несомненно менее продуктивен чем герои Пушкина, Лермонтов или Гоголя. А в сравнительно редких случаях использования этого персонажа «большой» литературой очевидна устойчивая тенденция к последовательной дегероизации созданного Грибоедовым характера.

Среди наиболее известных примеров перевоплощения грибоедовского героя в произведениях потомков — роман Д. Н. Бегичева «Семейство Холмских. Некоторые черты нравов и образа жизни, семейной и одинокой, русских дворян» (1832), пьеса Е. П. Ростопчиной «Возврат Чацкого в Москву, продолжение комедии Грибоедова “Горе от ума”» (1856) и сатирический цикл М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Молчалины» (1874), инспирированного, по мнению большинства исследователей, не столько комедией Грибоедова, сколько ее гончаровской трактовкой [см.: **23**, т. 12, с. 626—629 (комментарий А. С. Бушмина); **21**, с. 139—150; **5**, с. 217—219].

«Читатель “Семейства Холмских”, — пишет автор монографии о рецепции творчества Грибоедова в России, — снова встречается с Фамусовым, Александром Андреевичем Чадским, Репетиловым, Молчалиным, Скалозубом, Удушьевым, Софьей, Хлестовой, Зизи Тугоуховской. Бегичев не просто воспользовался этими, хорошо известными, фамилиями, но и попытался переосмыслить образы грибоедовских героев, разработать отдельные возможности, заложенные в их характерах, но не исчерпанные драматургом до конца. Конечно, действующие лица “Семейства Холмских” не могут быть поставлены в один ряд с персонажами “Горя от ума”. Помимо разницы дарований сказа-

лось и то, что Бегичев в романе ограничился только нравственной и бытовой сферами. <…> Характер Чадского в романе разработан наиболее подробно. <…> Пылкость Чадского подана в романе в намеренно сниженном плане» [**18**, с. 17—18; ср.: **11**, с. 105—107]. В той или иной степени, эта характеристика может быть отнесена и к остальным упомянутым выше произведениям, авторы которых, исходя из собственных полемических целей, последовательно снижали (а в случае М. Е. Салтыкова-Щедрина откровенно маргинализировали) образ Чацкого.

Менее полемичной (но, тем не менее, далеко неоднозначной) была творческая рецепция грибоедовского героя в произведениях Ф. М. Достоевского (в образах Верховенского-старшего, Ставрогина, Версилова [см.: **2**, с. 210—214; **24**, с. 99—108]), И. С. Тургенева (в образе Потугина [см.: **3**, с. 331—348]), А. Н. Островского (в образе Жадова, Глумова [см.: **26**, с. 10—12; **18**, с. 239—241]). Следует сказать, что на фоне сложившегося доминирования интереса к художественным достижениям Пушкина и Гоголя (чьи отзывы о комедии Грибоедова были достаточно негативны), обращение к герою и проблематике пьесы Грибоедова со стороны большинства крупных писателей носили закономерно эпизодический характер. И только в 1872 г., после публикации в «Вестнике Европы» статьи И. А. Гончарова «Мильон терзаний» (1872) общественное мнение было поколеблено, и начался медленный процесс реабилитации драматического шедевра Грибоедова. П. П. Гнедич писал: «Гончаров внес крупный вклад в чахлую сокровищницу театральной литературы своею статьею «Мильон терзаний». Он первый поставил на надлежащее место бессмертную комедию Грибоедова и опроверг мнение Белинского, что в комедии нет идеи, что Софья не действительное лицо, а призрак, что Чацкий ни на что не похож, и что «Горе от ума» не есть художественное создание. <…> Гончаров первый указал, что Чацкий живое лицо, пережившее и Онегиных и Печориных, пережившее весь гоголевский период, — лицо, которое будет волновать еще много поколений, как страстный обличитель всего дряхлого, старого и искатель новых форм жизни. Статьей этой Гончаров больше сделал для отече-

ственной драматургии, чем авторы десятков пьес, загрязнивших только наш репертуар» [**6**, с. 190].

Наряду с творческой и критической рецепцией образа Чацкого, немаловажную проблему составляет использование сюжетных коллизий комедии Грибоедова. Если первые заимствования сюжетной схемы «Горя от ума», в основном относятся к драматургическим переделкам пьесы 1830—1840-х гг., вызванных желанием «подкорректировать» художественный замысел Грибоедова (об одном из таких произведений («Утро после бала Фамусова, или Все старые знакомцы» М. И. Воскресенского, 1844) Белинский писал: «Ему показалось, что “Горе от ума” не кончено, потому что в нем никто не женится и не выходит замуж» [**4**, т. 8, с. 29—30]), то в дальнейшем следы сюжетных реминисценций из комедии Грибоедова можно обнаружить уже в литературе «первого ряда», в том числе в творчестве такого независимого мыслителя, как Лев Толстой. Сюжетные параллели возникают в романе «Анна Каренина», где идентичные эпизоды (ситуация + событие: скачки—падение с лошади—раскрытие тайны) используется на сюжетном уровне романа, никак не отражаясь на системе образов (Вронский ≠Молчалин).

Таким образом, можно выделить два типа взаимодействия художественных текстов по степени их атрибутивности, а именно по тому, являются ли межтекстовые связи специально обозначенным фактором повествования, рассчитанного на читательское восприятие, или нет. Какой же тип взаимодействия с «чужим» текстом предпочитает Гончаров — «чужой» образ, или «чужой» сюжет?

Техника реминисценций и подтекстов в произведениях Гончарова исключительно разнообразна. Без сомнения, одним из излюбленных романистом художественных приемов является именная аллюзия. Именные аллюзии участвуют в создании, раскрытии и авторской оценке героев Гончарова посредством либо прямого, либо иронического сравнения. Употребление устойчивых литературных аналогий выполняет функции историко-культурного кода, указывающего место нового литературного типа (Обломов, Штольц, Райский) в уже существующей системе ценностей, автоматически высвечивая скрытые психологиче-

ские свойства, мотивы поведения и даже будущие поступки гончаровских персонажей. Прием типологического сближения персонажей принимающего текста с литературными сверхтипами текста-источника служит символическим сигналом, настраивающим читателя на определенное восприятие не только героев, но и конфликта произведения.

Следует признать, что подобная литературная стратегия присуща не только творчеству Гончарова, но характеризует идиостиль большинства русских писателей его поколения: «Русская классическая литература сложилась в XIX в. и для литературы XIX в. она наиболее репрезентативна. Соответственно и судьба литературных архетипов в XIX в. весьма наглядна на материале русской литературы, тем более что сами русские писатели, как правило, претендуют на гораздо более широкий охват мировоззренческих проблем, чем их западноевропейские коллеги, на охват, сравнимый с мифологическим масштабом архетипов» [**17**, с. 75].

В свое время Ю. М. Лотман пришел к выводу о взаимообусловленности сюжета характером его протагониста: «…поэтика сюжета в романе — это в значительной мере поэтика героя, поскольку определенный тип героя связан с определенными же сюжетами. Это особенно заметно в циклах повествовательных текстов (новелл, романов, кинофильмов) со сквозным героем» [**15**, с. 328]. В свернутом виде та же мысль была высказана еще в письме Пушкина А. А. Бестужеву (январь 1825), где сообщая о своем знакомстве с пьесой Грибоедова и проигнорировав ее оригинальное название, Пушкин скажет: «Слушал Чацкого, но только один раз, и не с тем вниманием, коего он достоин» [**22**, т. 13, с. 137].

Выбор героя, во многом, определяет сопутствующую ему сюжетную ситуацию (коллизию), которая может быть определена как исходное положение, обуславливающее все дальнейшее развитие событий. Как элемент сюжетно-фабульного плана повествования сюжетная ситуация является универсальной единицей организации художественного текста. К признакам, позволяющим выделить сюжетную ситуацию в числе элементов, выполняющих текстообразующую роль, относятся ее 1) повто-

ряемость, 2) устойчивость семантического ядра, сочетающаяся с широкой вариативностью исходной сюжетной схемы в исторической перспективе. Рассматривая историю этого понятия, Г. В. Краснов приходит к заключению, что в различных литературоведческих школах сюжетная ситуация трактуется довольно близко: единство обстоятельств, характера и действия, при этом в своем схематичном выражении она обладает большой долей условности [**13**, с. 25].

Рассмотрим под обозначенным углом зрения межтекстовые связи «Обрыва» с комедией Грибоедова, открыто обозначенные ироническим сравнением Райского с главным героем «Горя от ума» в первой части романа [**8**, т. 7, с. 28—29, 38]. Центральные характеры Гончарова, как правило, полигенетичны. Как уже говорилось, игра ассоциативными связями и параллелями, возникающими благодаря демонстративному использованию «чужих» персонажей, помогает писателю преодолеть одномерность изображения, способствуя созданию психологически объемных героев. Понимание со стороны читателя достигается им не посредством обширных повествовательных экскурсов в прошлое персонажа, а обращением к имеющемуся у каждого читателя литературному «предзнанию». Помимо Чацкого Райский в «Обрыве» сравнивается также с Дон Кихотом, Отелло, Гамлетом и Дон Жуаном. Однако, именно сопоставление Райского с героем Грибоедова идет далее психологических параллелей, проецируя на генеральный сюжет «Обрыва» ситуативно-событийную канву «Горя от ума», прочитанную как историю о неразделенной любви.

Говоря о воздействии комедии Грибоедова на «Обрыв», исследователи творчества Гончарова, как правило, акцентировали сюжетную линию первой части романа Софья—Чацкий [см. об этом: **20**, с. 120—121; **14**, с. 385—386; **12**, с. 12—15]. На мой взгляд, менее очевидное, но более значимое влияние главного героя Грибоедова и сюжетной ситуации «Горя от ума» скорее характерно для центрального конфликта романа Гончарова. Можно даже сказать, что первая часть «Обрыва» структурно и содержательно выполняет функцию пролога к основному действию романа, не столько описывая предшествующие завязке

события, сколько разъясняя художественный замысел Гончарова, в соответствии с которым прямая номинация персонажа Грибоедова позволяет рассматривать дальнейшую событийную канву «Обрыва» в качестве вариативной репрезентации сюжетной модели «Горя от ума».

В свете сказанного, вернемся к формуле Г. В. Краснова, определявшего сюжетную ситуацию как единство обстоятельств, характера и действия, и отметим, что для героев Гончарова и Грибоедова заданы одинаковые исходные обстоятельства: оба после длительного отсутствия возвращаются на родину, встретившую их глубоким отчуждением со стороны консервативных представителей окружающего мира (описанное через противостояние: Чацкий—Фамусов / Райский—Тычков), оба страстно влюблены и имеют тайного (и недостойного, как выясняется впоследствии) соперника (Чацкий—Софья—Молчалин / Райский—Вера—Волохов). Психический склад личности, базовыми особенностями которого являются нетерпимость ко всем проявлениям лжи, побуждают обоих пренебрегать общественным мнением, критиковать обывательские нравы, и, проклиная «век минувший», взывать к идеалам просвещенной гуманности. При этом, проповедуя идеалы «свободной жизни», оба героя, не имея на это никакого права, изводят беспрерывными подозрениями своих возлюбленных и требуют признаться, кто их избранник, доходя после справедливо оказанного сопротивления до притворства (Чацкий) и откровенного шпионства (Райский). Сцена разоблачения тайны героинь является кульминационной для обоих произведений, после чего оба героя вновь навсегда/надолго покидают родину.

Таким образом, любовный сюжет составляет событийную основу в композиционном движении текстов Грибоедова и Гончарова. На возражения о том, что сюжетостроение большинства произведений классической русской литературы реализуется по тому же принципу, можно заметить, что соотнесенность описанных сюжетных конструкций проявляется даже на уровне мелких сюжетных эпизодов, вроде потребности обоих героев в поисках разгадки тайны героинь проникнуть в их личное пространство: «Бог с вами, остаюсь опять с моей загадкой. / Однако

дайте мне зайти, хотя украдкой, / К вам в комнату на несколько минут; / Там стены, воздух, всё приятно!» (Чацкий); «— Пойдем в комнату Веры: я хочу видеть! — сказал Райский. <…> Он с любопытством переступил порог, оглядел комнату и — обманулся в ожидании: там ничего не было!» [**7**, т. 1, с. 67; **8**, т. 7, с. 232]. Очень важно также подчеркнуть, что влияние комедии Грибоедова распространяется и на необычную в свете предшествующего творчества Гончарова поэтику финала. Если в «Обыкновенной истории» и «Обломове» финал, подводя итоги, концептуально завершал центральный конфликт произведения, то в «Обрыве» (как и в «Горе от ума») романист предлагал открытую концовку произведения, подразумевающую вариативность последующих толкований (сюжетная ситуация исчерпана, но проблема остается нерешенной).

Формат небольшой статьи не позволяет в полной мере отразить все межтекстовые связи между произведениями Грибоедова и Гончарова. Попробую в немногих словах наметить не только точки пересечения «Обрыва» с сюжетной ситуацией «Горя от ума», но и область трансформации смыслов и расхождений литературных техник писателей.

Сюжетные коллизии пьесы Грибоедова наполнились в романе Гончарова новым содержанием. 1) В «Горе от ума» генеральный сюжет, организованный по принципу любовного треугольника, порождал ряд сменяющих друг друга ситуаций, вызывающих стремительное обострение идеологического конфликта героя с его окружением. В многокомпонентном сюжете Гончарова функции любовного сюжета заметно расширялись. Разнообразные вариации на тему любовного треугольника (в романе «Обрыв» разворачивается 9 любовных сюжетов!) буквально пронизывают содержание романа, и, захватывая в сферу действия не только настоящее, но и прошедшее время (сюжетная линия Бережковой—Ватутина), имплицитно представляют нравственное кредо первичного повествователя [подробнее об этом см: **19**, с. 48—60]. 2) В силу особенностей драматургической формы в тексте Грибоедова практически отсутствуют какие-либо признаки авторефлексии: наблюдательность автора и главного героя направлены исключительно вовне; в романе

Гончарова взгляд протагониста (и alter-ego автора) Райского устремлен внутрь. Его основной потребностью является самоописание и самоанализ, посредством которых реализуется главная художественных задача романа, состоящая в осознании узловых закономерностей творческого процесса. 3) В отличие от Чацкого, образ Райского может иронически обыгрываться в тексте повествователя. Так, например, громкий финальный уход героя Грибоедова со сцены неоднократно травестируется в романе Гончарова в комически повторяющихся описаниях намерения Райского немедленно уехать из Малиновки и последующей безрезультатной беготни его слуги Егорки с чемоданом. 4) В комедии Грибоедова в финале произведения изменяется ситуация, но сохраняется образ мыслей героев пьесы; у Гончарова — меняются мировоззрение и характеры всех действующих лиц.

Таким образом, не претендуя на полноту освещения всех аспектов избранной темы, можно по-видимому заключить, что творческая рецепция «Горя от ума» выразилась в романе «Обрыв» в виде встречного движения воспринятого от Грибоедова сюжета (комически изложенного устами знакомой актрисы Аянова и Райского: «…в «Горе от ума» (excusez du peu!) все лица — самые обыкновенные люди, говорят о самых простых предметах, и случай взят простой: влюбился Чацкий, за него не выдали, полюбили другого, он узнал, рассердился и уехал» [**8**, т. 7, с. 38]) и глубокого осмысления характера главного героя комедии, идущего вразрез с самыми авторитетными мнениями современников.

Литература

1. *Аникст А. А. Теория драмы в России. От Пушкина до Чехова. М., 1972.*
2. *Архипова А. В. Чацкий в интерпретации русских писателей XIX века // А. С. Грибоедов. Хмелитский сборник. Смоленск, 1998. С. 199–217.*
3. *Батюто А. И. Тургенев и другие. СПб., 2014.*
4. *Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953–1959. Т. 1—13.*

5. *Борисов Ю. Н. Чацкий у Салтыкова-Щедрина // Русская литература, 1976. № 1. С. 217—219.*
6. *Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания 1855–1918. Л., 1929.*
7. *Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. СПб., 1995—2006. Т. 1—3.*
8. *Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. СПб., 1997 — ... Т. 1—10.*
9. *Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1952—1955. Т. 1—8.*
10. *Долгополов Л. К., Лавров А. В. Грибоедов в литературе и литературной критике конца XIX — начала XX в. // А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Сб. ст. Л., 1977. С. 109—130.*
11. *Калашникова Е. В. Роман Д. Н. Бегичева «Семейство Холмских» и комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» как интертекст // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2013. № 7. Ч. 2. С. 105—107.*
12. *Королева М. Л. Чацкий — литературный предшественник Райского? (Грибоедовские реминисценции в «Обрыве» Гончарова // Русская словесность, 2008 № 2. С. 11—15.*
13. *Краснов Г. В. Сюжеты русской классической литературы. Коломна, 2001.*
14. *Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб., 1997.*
15. *Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.*
16. *Маркович В. М. «Горе от ума» и движение русской литературно-критической мысли (XIX — начало XX в.) // «Ум и дела твои бессмертны в памяти русской…» К 200-летию со дня рожд. А. С. Грибоедова. Сб. ст. СПб., 1995. С. 4–41.*
17. *Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. [Российский государственный гуманитарный университет // Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4].*
18. *Мещеряков В. П. А. С. Грибоедов: Литературное окружение и восприятие (XIX — нач. XX в.). Л., 1983.*

19. *Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров и русская философия любви // Русская литература, 1993. № 1. С. 48—60.*
20. *Пиксанов Н. К. «Горе от ума» в творчестве Гончарова // А. С. Грибоедов. 1795—1829. Сб. ст. М., 1946. С. 110—133.*
21. *Прокопенко З. Т. Чацкий в русской критике XIX века и сатире Салтыкова-Щедрина // Русская литература, 1972. № 3. С. 139–150.*
22. *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937—1959. Т. 1—16.*
23. *Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М., 1965—1977. Т. 1—20.*
24. *Смирнов И. П. «Горе от ума» и «Бесы» // А. С. Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. Сб. ст. Л., 1977. С. 99—108.*
25. *Фомичев С. А. Автор «Горя от ума» и читатели комедии // А. С. Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. Сб. ст. Л., 1977. С. 5—27.*
26. *Фомичев С. А. «Горе от ума» в наследии Островского // А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX—XX веков. Л., 1974. С. 7—27*

ОЦЕНОЧНЫЕ СРЕДСТВА В ИДИОСТИЛЕ А.С. ГРИБОЕДОВА

С.Ю. Камышева
Кандидат филологических наук, доцент
Международный фонд славянской письменности и культуры

Категория оценки в современной филологии изучалась в логическом (Н.Д. Арутюнова, А.Вежбицкая, А.А. Ивин), функционально-семантическом (Е.М. Вольф, Н.С. Ковалев), субъективно-модальном (Н.Ю. Шведова), коннотативном (Ю.Д. Апресян, В.Н. Телия, Л.А. Новиков), функционально-грамматическом (Г.А. Золотова, А.Н. Шрамм), функционально-стилистическом и текстовом аспектах (О.Г. Ревзина, Г.Я. Солганик).

Несмотря на пристальное внимание ученых к изучению индивидуальных языковых систем, исследования языка оценок немногочисленны (Т.В. Маркелова, И.М. Деева, Т.В. Латкина, Е.А.Чернявская, С.Ю. Портнова). Между тем оценочные средства формируют авторский идиостиль, раскрывают ценностные ориентации конкретной языковой личности, в речевой структуре которой «объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения: распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, своеобразия синтаксического движения. Так открывается самый глубокий пласт в стилистическом исследовании художественной литературы» [4: 181-182]. При этом язык оценок позволяет раскрыть индивидуальный способ осмысления картины мира, ценностные ориентации автора. Идиостиль реконструируется по материалам идиолекта, представляющего собой совокупность различных индивидуальных языковых форм, среди которых особо выделяются оценочные слова.

Цель настоящей работы – рассмотреть характерные для идиостиля А.С. Грибоедова стилистические средства создания оценочности.

Оценка в лингвистике – это универсальная языковая категория, выражающая положительное или отрицательное отношение говорящего к объекту действительности. Понятие оценки связано с философским понятием ценности как моментом значимости какого-либо явления, события, процесса для жизнедеятельности субъекта. Оценка является определяющим фактором, способствующим реализации важнейших функций языка: апеллятивной (функции языкового воздействия) и экспрессивной (эмотивной). Оценочный компонент значения можно рассматривать как часть коннотативной семантики слова, дополняющий его денотативную семантику [см.: 5: 402].

Впервые оценку как языковую стилистическую категорию стал изучать Ш.Балли, который писал, что «наша мысль <... > постоянно и непреднамеренно добавляет к малейшему восприятию элемент оценки» [3: 183]. Оценка является одним из типов прагматического значения, приобретаемого словом или высказыванием в ситуации речи в результате отражения коммуникативных намерений говорящего. Выражая отношение говорящего к предмету речи, оценка представляет собой особый тип модальности, постоянно присутствующий в языковом сознании говорящего.

Компонентами оценки являются субъект, приписывающий ценность или антиценность предмету, явлению, событию, а также объект, которому приписываются ценности/антиценности. На основании различия субъективной и объективной оценки различают общеоценочную (*чудак, упрямец, дивный, хилый и др.*) и частнооценочную или коннотативную модальность, дифференцируемые по критерию преобладания объективного или субъективного фактора в оценке.

Общеоценочная модальность – это связь, устанавливаемая между ценностной ориентацией адресанта и адресата речи и обозначаемым и обозначаемым свойством реалии, оцениваемым положительно или отрицательно по какому-либо основанию в соответствии со «стандартом» бытия вещей в некоторой картине мира, лежащим в основе норм оценки [8: 23]. Субъект оценки соотносит объект оценки (предмет, ситуация, факт действительности) с имеющимся у него в сознании эталоном. В результате

этого процесса объект оценки «размещается» на некоторой шкале между «плюсом и минусом», то есть между «очень хорошо» и «очень плохо». Позицию в системе ценностей может занимать признак как таковой, который в самой своей семантике имеет оценку, например: какие-то *уроды* с того света, или же многие поведенческие признаки человека: он чувствует себя здесь маленьким *царьком* и т.п. Частнооценочные значения делят на следующие категории: психологические оценки *(зла, лгунишка, жалок, смешон),* эстетические (*урод*), этические (*ничего, кроме Проказ и ветру, на уме*), утилитарные (*собрать все книги бы да сжечь),* нормативные (с*умасшедший, вор)*. На основе учета объективных свойств предметов оценки, выделяют вещественные (предметные) и невещественные (непредметные) объекты. К непредметным объектам относятся свойства, качества, поступки, действия, процессы, изменения, события, факты, проявляющие связи и отношения между объектами реального мира, представляющие окружающее как всеобщую систему, отдельные элементы которой также подвергаются изучению и оценке. Непредметные объекты (процессы и факты), представляющие собой событийную и ментальную стороны жизни, по количеству превосходят предметные, так как обладают высоким потенциалом появления, трансформации и взаимодействия. Предметные объекты делятся на «живые» и «неживые». К «живым» принадлежит человек и одушевленные представители природы. «Неживые» - это существующие независимо от человека («природные») и созданные человеком [Арутюнова 1985].

Оценочные слова и словосочетания занимают важное место в идиолекте А.С. Грибоедова, характеризуются большой употребительностью и структурным многообразием. Оценка может выражаться как на разных уровнях языка – лексическом (*Брюзглив, неугомонен, скор;* Он *сумасшедший; …чувствителен, и весел, и остер; Хрипун, удавленник, фагот; лгунишка он, картежник, вор; бодр и свеж;* не человек, змея!, и будь не я, *коптел* бы в Твери), словообразовательном (*тетушка, дядюшка, сверстничек, старичок, невестушка, душечка, водевильчик, отдушничек, к крестишку, орденок, умеют же себя принарядить тафтицей, бархатцем, подушечка, игольничек, ножинки, складочки, точне-*

хонько), в семантике высказывания в целом (*В его лета с ума спрыгнул!; …с ним говорить опасно, Давно бы запереть пора,..; Что гений для иных, а для иных – чума; Лицо святейшей богомолки; Созвездие маневров и мазурки; Он слова умного не выговорил сроду; Скромна, а ничего, кроме Проказ и ветру, на уме; Зла, в девках целых век, уж Бог ее простит; При нем остерегись: переносить горазд, и в карты не садись: продаст; А все Кузнецкий мост, и вечные французы, Оттуда моды к нам, и авторы, и музы: Губители карманов и сердец!*). Анализ материала убеждает, что лексем с отрицательным компонентом значения в идиолекте писателя значительно больше, чем слов с положительной коннотацией (*старушки все – народ сердитый; Ах! Этот человек всегда…Унизить рад, кольнуть; завистлив, горд и зол!; Я жалок, я смешон, я неуч, я дурак)*.

В выражении категории оценки используются тропы и фигуры, например, метафоры (Вот, например, полковник Скалозуб: И *золотой мешок*, и метит в генералы; старушка-*золото;* Хлопочут набирать *учителей полки*), сравнения (*Такой же я, как вы, ужасный либерал;* Читай не так*, как пономарь,* а с чувством, с толком, с расстановкой; …Чтоб наших дочерей всему учить, всему – И танцам, и пенью! И нежностям! И вздохам! *Как будто в жены их готовим скоморохам;* Он слова умного не выговорил сроду*, - Мне все равно, что за него, что в воду; А тетушка? Все девушкой, Минервой?; А тем, кто выше, лесть как кружево плели; деревня летом – рай, Ваш шпиц – прелестный шпиц, не более наперстка; согнись-ка кто кольцом; Зови меня вандалом*), антитеза (*Сам толст, его артисты тощи*), способствующие передаче наиболее точного и яркого эмоционально-оценочного отношения к объекту оценки, усилению экспрессивности. В монологах Чацкого выразительны и точны эпитеты, которыми он определяет свое отношение к новому, прогрессивному. Не менее образны его оценки «века минувшего»: «*старух зловещих, стариков, дряхлеющих над выдумками, вздором*». Великолепны краткие оценочные характеристики Скалозуба – «*созвездие маневров и мазурки», Молчалина – «низкопоклонник и делец».*

Грибоедов с помощью категории оценочности подверг резкой критике мир насилия, произвола, невежества, подхалимства, лицемерия, где господствуют фамусовы и молчалины и гибнут лучшие человеческие качества. В исследуемом идиолекте оценочная лексика (оценочное высказывание) – лингвокультурологическая единица, способная выполнять функцию символа, вызывающего некоторое фоновое знание, скрытое от восприятия инофона (например, служить *бы рад, прислуживаться тошно; что за комиссия, Создатель, быть взрослой дочери отцом!; шумим, братец, шумим; Как станешь представлять к крестишку иль местечку, ну, как не порадеть родному человечку!; Ученостью меня не обморочишь*).

Таким образом, для идиостиля А.С. Грибоедова характерными стилистическими средствами создания оценочности являются эпитеты, метафоры, сравнения, фразеологические единицы. Лексико-семантические средства репрезентируют любые виды оценок и являются основными в идиолекте писателя. Среди словообразовательных средств выделяются слова с суффиксами субъективной оценки, способные выражать иронию, презрение по отношению к реалиям окружающей действительности. Слова с аксиологической оценкой асимметричны: лексем с отрицательным компонентом значения в идиолекте писателя значительно больше, чем слов с положительной коннотацией. Оценочная лексика (оценочное высказывание) в идиолекте А.С. Грибоедова – зачастую единица одновременно языка и культуры, фиксатор некоторой компрессивной информации, способной выполнять функцию символа и стать прецедентным текстом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. М., 1988.*
2. *Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М., 1998.*
3. *Балли Ш. Французская стилистика. 2-е изд. М., 2001.*
4. *Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971.*

5. *Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. М., 1985.*
6. *Камышева С.Ю. Оценка // Эффективное речевое общение (базовые компетенции): словарь-справочник / под ред. А.П. Сковородникова. – Красноярск: Изд-во Сибирского федерального университета, 2012. – С. 402-403.*
7. *Ковалев Н.С. Древнерусский литературный текст: Проблемы исследования смысловой структуры и эволюции в аспекте категории оценки. Волгоград, 1997.*
8. *Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. М., 1986.*

ЭЛИТОЛОГИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ А.С. ГРИБОЕДОВА

П.Л. Карабущенко
Доктор философских наук, профессор,
Астраханский государственный университет

Одним из первых в списке представителей русского «золотого века» стоит поэт и дипломат Александр Сергеевич Грибоедов, открывающий плеяду современников другого великого Александра Сергеевича – Пушкина. На момент своего творческого взлета А.С. Грибоедов оказался не только на вершине акмеологической пассионарности, но и был самым критически мыслящим умом, вобравшим в себя максимум элитного качества своего времени. Как аристократ духа он всем сердцем пытался вытравить из себя аристократа рода, тем самым сбросив с себя бремя родового проклятия. А главным социальным проклятием того времени было крепостнический строй. Для своих он сделался белой вороной, осмелившейся озвучить своё особое мнение. Когда спустя годы примерно такое же попытается сделать П.Я. Чаадаев, его объявят сумасшедшим. Гениальность А.С. Грибоедова была тоже на грани аристократического помешательства, ибо именно с его «Горя от ума» начинается в России закат господства родовой аристократии, которая уже на его глазах начала генетически вырождаться.

Элитологические воззрения А.С. Грибоедова включают в себя как особенности его собственного мышления, так и взгляд, и оценку на всю эту родовую аристократическую культуру. При этом он не всегда соглашается с этими ценностями. Мы видим рост его духовного сопротивления этим родовым традициям, выразившегося в критике его канонов. Причем чем больше Грибоедов критикует родовую аристократию, тем сильнее проявляется его личность, его духовная элитность.

Сама личность поэта была уникальной на фоне его современников и сверстников. Общеизвестно, что в детские годы будущий поэт, по свидетельству родственников, отличался особой сосредоточенностью и необыкновенной развитостью. Особенно это проявилось в способности изучения иностранных языков: уже в 6-летнем возрасте будущий гений русской словесности свободно владел тремя иностранными языками, в юности уже шестью (в совершенстве английским, французским, немецким и итальянским,

хорошо понимал латынь и древнегреческий язык). Впоследствии он ещё выучит арабский, турецкий, грузинский и персидский языки. В науке существует предположение, что Александр Сергеевич приходился внучатым племянником другому русскому поэту Александру Радищеву (но почему-то это родство им тщательно скрывалось) [11]. Юный вундеркинд удивлял многих. Так, что не удивительно, что со временем дар развился в нем в талант гения. В 1803 – 1806 гг. он учился в Московском университетском благотворительном пансионате, по окончании которого поступил на словесное отделение Московского университета. В 1808 г. он получил звание кандидата словесных наук и поступил на нравственно-политическое отделение, а потом и на физико-математическое отделение.

Во время Отечественной войны 1812 г. корнет А.С. Грибоедов, как представитель «золотой молодежи» поступил в гвардейский Московский гусарский полк (добровольческое нерегулярное подразделение) графа Петра Ивановича Салтыкова, получившего дозволение на его формирование [9]. Полк так славно формировался на средства графа, что поднял на дыбы весь Владимир. Гвардия отчаянно сражалась во Владимире с местными винными погребами, да так что тамошний губернатор Супонев строчил императору отчаянные донесения о самовольстве и бесчинстве офицеров этого полка, словно его город был занят не своими войсками, а неприятельской армией: «*В кабаках били окна, и двери, и стекла, вино таскали в ведрах, штофах, полуштофах, манерках и кувшинах. Все, что там ни находили, брали себе без денег. Всего по городу и уезду в питейных домах и подвалах разграблено вина, водок, и стеклянной разной казённой посуды на 21 099 рублей*»[1] [6, 19].

Мы бы и не вспомнили сегодня об этом ужасном нашествии «гвардейских варваров» на русскую провинцию, если бы не один примечательный факт. В ходе этого погрома серьезно заболел гусарский корнет А.С. Грибоедов, который был вынужден остаться в лазарете во Владимире [5, 42] и упустил редчайшую возможность отличиться на полях сражений Отечественной войны 1812 г. Болезнь будущего цвета русской поэзии продолжилась с 8 сентября

[1] *Для сравнения: корова тогда стоила около 5 рублей (следовательно, гусарский полк Салтыкова тогда извел поголовье в 4 219,8 коров!).*

по 1 ноября 1812 г., после чего он вернулся в полк, где попал в компанию таких же «юных корнетов из лучших дворянских фамилий» — князя Голицына, графа Ефимовского, графа Толстого, Алябьева, Шереметева, Ланского, братьев Шатиловых. С некоторыми из них он состоял в родстве. Спустя годы в письме к С.Н. Бегичеву поэт признавался: «Я в этой дружине всего побыл 4 месяца, а теперь 4-й год как не могу попасть на путь истинный» [5, 42].

В 1816 г. А.С. Грибоедов оставляет военную службу и начинает заниматься литераторской деятельностью. В начале 1817 г. А.С. Грибоедов становится одним из учредителей масонской ложи «Du Bien», а летом поступил на дипломатическую службу, заняв должность губернского секретаря (с зимы — переводчика) Коллегии иностранных дел. В это время он знакомится с А.С. Пушкиным и В.К. Кюхельбекером и, работает совместно с П.А. Катениным над комедией «Студент», с А.А. Жандром над комедией «Притворная неверность», а с А.А. Шаховским над пьесой «Своя семья, или Замужняя невеста». В 1818 г. он получает назначение на должность секретаря при царском поверенном в делах Персии и отбывает в Тегеран.

По всей видимости, пребывание в Персии невероятно тяготило писателя-дипломата, и осенью 1821 г. Александр Сергеевич по состоянию здоровья (из-за перелома руки) переводится в Грузию, где сблизился с прибывшим сюда же на службу В.К. Кюхельбекером. К этому же времени относится и начало работы над черновыми вариантами первой редакции «Горя от ума». В феврале 1822 г. он становится секретарем по дипломатической части при генерале А.П. Ермолое, командовавшем русскими войсками в Тифлисе. С 1823 г. А.С. Грибоедов на время покинул службу в течении двух с лишнем лет живет в Москве и Петербурге, работая над текстом «Горя от ума» [7].

Как представитель «золотой молодежи», А.С. Грибоедов с юных лет был включен в систему функционирования элитарных ценностей царской России. Являясь частью этого высшего света, А.С. Грибоедов мастерски отразил в своих произведениях удивительный мир русской элитарной культуры первой четверти XIX в. Вместе с тем в его творчество находит место и весьма жесткая

критика нравов и обычаев, царящих в этой замкнутой и избранной социокультурной среде.

А.С. Грибоедов – это пример подлинного аристократизма, синтез долга, чести и огромного личного таланта. Аристократ по крови, он был им еще и по духу. Современники признавали необычайный талант этой личности, удивлявший всех, с кем ему доводилось общаться. Декабрист П.А. Бестужев (1804–1840) следующим образом характеризовал своего друга, которого считал своим кумиром: «Ум от природы обильный, обогащенный познаниями, жажда к коим и теперь не оставляет его, душа чувствительная ко всему высокому, благородному, геройскому. Характер живой, неподражаемая манера приятного, заманчивого обращения, без примеси надменности; дар слова в высокой степени; приятный талант в музыке, наконец, познания людей делают его кумиром и украшением лучших обществ» [3; 8]. Известно, что актер П.А. Каратыгин (1805 – 1879) как-то сказал А.С. Грибоедову: «Ах, Александр Сергеевич, сколько бог дал вам талантов: вы поэт, музыкант, были лихой кавалерист и, наконец, отличный лингвист!» Он улыбнулся, взглянул на меня унывшими своими глазами из-под очков и отвечал мне: «Поверь мне, Петруша, у кого много талантов, у того нет ни одного настоящего». Он был скромен…» [1]. Высокая оценка его творчества была дана А.С. Грибоедову уже его вдовой *Ниной Александровной Чавчавадзе* (1812–1857), которая на могильном памятнике написала следующее полное горести признание: *«Ум и дела твои бессмертны в памяти русской, но для чего пережила тебя любовь моя!»* [2, 184]

Сам А.С. Грибоедов обладал утонченным чувством гармонии (об этом поэтическом чувстве спустя столетие прекрасно скажет в своей пушкинской речи А.А. Блок). Чувство гармонии даноа поэту как способ осознания и выражения этого мира. О наличии этого чувства свидетельствуют не только грибоедовский стихотворный опыт, но и его музыкальные произведения. Специалисты отмечают, что его музыкальные произведения обладают великолепной гармонией, стройностью и лаконичностью. И в музыкальном наследии А.С. Грибоедова мы вновь сталкиваемся со всё тем же элитологическим принципом – малое в количестве, но большее в качестве. Поэт-дипломат был автором всего лишь нескольких му-

зыкальных произведений, но и они вошли в золотую копилку русской культуры. Его вальс ми минор вообще считается первым русским вальсом. Поэт часто выступал с концертами перед своими друзьями и современники отмечали виртуозность его игры на пианино.

Поэта явно тяготил высший свет, особенно циркуляция сплетен и слухов. Об этой усталости от высшего света свидетельствуют многочисленные ремарки в его произведениях. Аристократизм уже сказался на самом факте рождения поэта. Скорее всего, А.С. Грибоедов был плодом инцеста. Его родители находились в близком родстве: отец — *Сергей Иванович Грибоедов* (1761–1814), мать – *Анастасия Фёдоровна Грибоедова* (1768–1839). Поэтому среди историков и филологов до сих пор существует вопрос о дате его рождения – имеются сразу пять вариантов: 1790, 1792, 1793, 1794, 1795. Последняя дата была указана официально в первом формулярном списке (при этом известно, что в 1792 г. родилась сестра, в 1795 г. – брат). Поэтому основательными являются версии 1790 или 1794 г. Некоторые считают, что А.С. Грибоедов мог умышленно скрывать дату рождения (особенно 1790 г., поскольку получалось, что он родился до брака родителей). В 1818 г. получив чин, дающий право на потомственное дворянство, он мог уже без опасения обнародовать год рождения...

В русской литературе золотого века широкое преимущественно сатирическое отражение получила тема официальных аристократических титулов, военно-чиновничьих мундиров и орденов. Высмеивалось и осуждалось то общественное значение, которое эти знаки различия и отличия играли в русском обществе самодержавного времени [10]. В комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» эта триада (титул, чин, орден) составляет одну из стержневых линий в описании характера высшего света. На поверку выходит, что этот самый высший свет просто помешен на стяжательстве этих элитарных отличий. Они являлись своеобразным пропуском в это кастовое закрытое общество, устанавливая в нем свою особую иерархию. Через отношение к этим аксиологическим данным, автор пытается выявить характер и мотивацию своих героев, установить их мировоззренческие ориентиры. Более того, сама «разумность» человека определяется членами высшего света как способ-

ность к «исканию» чинов и орденов, а отказ от этой практики расценивался в качестве антиобщественного вольнодумства, бунта против родовой чести. Так, княгиня Тугоуховская с нескрываемым ужасом говорит о своем племяннике Федоре, что он «*Чинов не хочет знат*ь!» И этим своим ужасом она выносит ему приговор – он не такой как все [4]. При этом все знали, насколько получение того или иного чина или ордена является делом субъективным (протекция, взятка, связи). Знали и молчали, потому что принимали такие правила игры. В «Горе от ума» Молчалин как-то спрашивает Чацкого: «*Вам не дались чины, на службе неуспех*?» И тот ссылается на изменчивость Фартуны, отвечает: «*Чины людьми даются, // А люди могут обмануться*».

О чем идет речь в салонах высшего света? Как правило, о каких-то бытовых, в том числе и служебных делах. В речах часто проскальзывают упоминания о таких великосветских «мелочах», характеризующих блеск высшего света - золотое шитье мундиров, «выпушки, погончики, петлички» на них, узкие «тальи» мундиров. Фасону одежды придается существенное социальное значение. При этом важно было не только самому обладать престижным (элитарным) мундиром, но и иметь возможность передать его по наследству: так, Фамусов вспоминая об одном своём знакомом, восклицает: «*Покойник был почтенный камергер, С ключом, и сыну ключ умел доставить*». Да и сам поэт в 1826 г., находясь под следствием по делу декабристов, разъяснял свою тягу к русскому наряду: «Русского платья желал я потому, что оно красивее и покойнее фраков и мундиров, а вместе с этим полагал, что оно бы снова сблизило нас с простотою отеческих нравов» [8].

Фамусов делает Скалозубу стандартный в их кругу комплимент: «*Вы повели себя исправно, // Давно полковники, а служите недавно*». Тот с наивным цинизмом объясняет свой путь в полковники, естественной убылью военных кадров в условиях военных действий: «*Довольно счастлив я в товарищах моих, // Вакансии как раз открыты; // То старших выключат иных, // Другие, смотришь, перебиты*». Иначе говоря - счастливый для него случай вознес его на вершины военной иерархии. И он поднялся туда не благодаря своим личным заслугам, а благодаря той системе, в которой он оказался включен как отдельный ее «механизм».

Ордена и чины были теми условными знаками, по которым русская знать определяла статусное положение в своей системе ценностей. Фамусов спрашивает Скалозуба, имеет ли его двоюродный брат «в петличке орденок» и тот отвечает, что брат и он получили ордена вместе: «*Ему дан с бантом, мне на шею*». Старинный приятель Чацкий задает ему вопрос при встрече сакраментальный вопрос: «*Ты "обер» или "штаб»*?». Эта информация все равно, что для зверей запахи и звуки – она распределяет по рангам наиболее важное и ценное. Знаменитый монолог Чацкого «А судьи кто?..» становится фактически главным обличением культа мундира: «*Мундир! один мундир! он в прежнем их быту // Когда-то укрывал, расшитый и красивый, // Их слабодушие, рассудка нищету; // И нам за ними в путь счастливый! // И в женах, дочерях — к мундиру та же страсть! // Я сам к нему давно ль от нежности отрекся?! // Теперь уж в это мне ребячество не впасть, // Но кто б тогда за всеми не повлекся? // Когда из гвардии, иные от двора // Сюда на время приезжали, // — Кричали женщины: ура! И в воздух чепчики бросали!*».

В понимании высшего света человеком является только тот, кто в мундире. Мундир иным заменяет личность. По нему узнают субъекта, по нему и примечают. Человек начинает жить категориями этого мундира. Становится его заложником, его рабом. Такой человек без мундира – никто. Мундир скрывает человеческое убожество («*Их слабодушие, рассудка нищету*»). Именно от власти мундира бежит в финале пьесы Чацкий, и именно из его отъезжающей кареты впоследствии выходит гоголевская шинель… Все эти образы есть прямые характеристики российского «чудо чиновничества», до сих пор продолжающего жить ценностями мундиров и орденов, и до сих пор продолжающие воспроизводить все те же самые стереотипы поведения и пороки. Что лучше всего получалось у них, так это воспроизводство своих родовых пороков. И А.С. Грибоедов это уже прекрасно видел и, наверное, чувствовал, чем все это может завершиться.

Всё тот же Чацкий весьма критически отзывается о современных ему фасонах мундиров, видя в них определенную политику российских властей. При этом он себя откровенно называет «старовером» и вовсе не стыдится своих консервативных убеждений.

Его больше привлекает и волнует нравы и язык величавой святой старины, чем все эти новомодные заимствования с Запада. Западную моду он оценивает как «шутовство», существующее «рассудку вопреки, наперекор стихиям»: «*Движенья связаны, и не краса лицу; // Воскреснем ли когда от чужевластья мод?*». Вполне славянофильские умонастроения, хотя ещё весьма обыденно ворчливые и философски не обустроенные.

Итак, в основе элитологических воззрений А.С. Грибоедова лежит его принципиальная критика родовой аристократии, переоценка системы ценностей высшего света, попытка сформулировать своё особое мнение в отношении правящей политической элиты. Причем критика эта идет в нескрываемом юмористическом тоне от чего становится ещё более уничижительной. В последующем русская литература XIX в. будет только развивать эту критику, весьма охотно используя его многочисленные афористические наработки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *А.С. Грибоедов: Его жизнь и гибель в мемуарах современников. Л., 1929.*
2. *Берковский Н.Я. Текущая литература. М., 1930, с. 184.*
3. *Воспоминания Бестужевых. СПб.: Наука, 2005. — 892 с.*
4. *Грибоедов А.С. Горе от ума. /Издание подготовил Н.К. Пиксанов при участии А.Л. Гришунина. М.: «Наука», 1987. — 479 с.*
5. *Грибоедов А.С. Материалы к биографии. Л., 1989. С.42.*
6. *Кудряшов К. Александр Грибоедов. Гибель посла империи // Аргументы и факты. № 3 (1524). 20-26.01.2010. С. 19.*
7. *Мещеряков В.П. Жизнь и деяния Александра Грибоедова. М., 1989.*
8. *Нечкина М. В. А.С. Грибоедов и декабристы. М., 1977; Воспоминания Бестужевых. СПб.: Наука, 2005. — 892 с.*
9. *Николаев и др. Из истории семьи Грибоедовых.— 1989.*
10. *Шепелёв Л.Е. Титулы, мундиры и ордена Российской империи. М., 2005.*
11. *Шторм Г.П. Потаённый Радищев. М.: «Советский писатель», 1968. — 464с.*

НОМИНАЦИОННЫЙ РЯД ПЕРСОНАЖЕЙ В КОМЕДИИ А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

В.В. Катермина
Доктор филологических наук, профессор
Кубанский государственный университет, г. Краснодар

Сущность номинации заключается в том, что языковой знак репрезентирует некоторую абстракцию как результат познавательной деятельности человека, абстракцию, отображающую диалектическое противоречие единичного и общего в реальных предметах и явлениях.

Как утверждает современная лингвистика, номинация есть не что иное, как языковое закрепление понятийных признаков, отображающих свойства предметов [6, с. 19]. В акте номинации получают название лишь те реальные или фиктивные объекты, на которые направлена деятельность человека. Сами объекты могут принадлежать миру внешнему и миру внутреннему, они могут составлять равно принадлежность мира действительного и мира вымышленного, но название дается «остановленной» мысли об объекте. Следует подчеркнуть, что в любом случае акт номинации представляет собой речемыслительный акт, из протекания которого не может быть выключено промежуточное звено: когнитивное, отражательное, концептуально-логическое или образное, но деятельностное, то есть свидетельствующее о включенности подлежащего наречению объекта (или совокупности объектов) в деятельность и жизнь человека.

Наименование лица, как свидетельствует анализ его семантики и функционирования, занимает особое положение в системе языка, так как оно номинирует субъект языкового общения [5, с. 311].

Номинация может рассматриваться как база для проникновения в языковое национально-культурное сознание народа, как отражение ментальных особенностей развития языковой личности.

В данной статье нами будет рассмотрен номинационный ряд героев комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».

Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума», написанная между 1815 и 1820 годами и увидевшая свет в 1824 году, остается в русской литературе величайшим памятником. Автор, говоривший о

себе: «Я как живу, так и пишу свободно и свободно», создал произведение, ознаменовавшее становление нового для русской литературы XIX века, реалистического художественного стиля.

А.С. Грибоедов говорил также, что стремится изображать «натуру событий», которая была для него одновременно источником и предметом искусства. Но при этом он не ставил своей целью копирование действительности, натуралистические образы он называл карикатурами: «Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь. Вот моя поэтика». Это была поэтика художника-реалиста, силой искусства преображающего «натуру событий», умеющего выделить в ней самое существенное и типическое.

Анализ материала позволил выявить тот факт, что в номинации персонажей большое внимание уделяется обращению.

Внутренне сложна и противоречива номинация, употребляемая в обращении, то есть номинация адресата речи. Обращение в функциональном отношении двойственно. Оно – с одной стороны – позволяет адресату идентифицировать себя как получателя речи. По этому параметру обращение соотносительно с такими именами, как зов, призыв, окрик. С другой стороны, в апеллятиве часто выражается отношение к адресату говорящего. Функциональная двойственность ведет к тому, что в позиции апеллятива сочетаются идентифицирующие номинации с номинациями субъективно-оценочного типа. Поскольку само обращение можно рассматривать как прагматическую «вставку» в высказывание, ситуативная обусловленность номинации предопределена сущностью этой синтаксической категории [3].

Обращение, будучи тесно связано с интерперсональным аспектом коммуникации, есть, прежде всего, область, где господствуют релятивные номинации, то есть имена, обозначающие отношения – родственные, социальные, эмоциональные и проч. – между собеседниками (*отец, сын, друг, коллега, соседушка, мать, сват* и пр.),

Обращение может указывать не на обоюдное, а на одностороннее отношение, именно на отношение говорящего к адресату. В этом случае преобладают номинации эмоционального и оценочного ряда – *дорогой, милый, любезный, родной, уважаемый* и проч. [4, с. 251–252].

Позиция апеллятива широко открыта для оценочных номинаций отрицательного плана, таких как *подлец, негодяй, мошенник* и др., узурпирующих место релятивных имен. Оценочная номинация в обращении приближается по своей функции к назывному предложению, образуемому именем, предицируемым к адресату речи.

В позиции обращения нередко фигурируют абстрактные имена, характеризующие адресата по его роли в жизни говорящего и представляющие его как источник тех или других состояний автора речи (ср. *радость моя, горе мое*).

А.С. Грибоедов использует этот вид номинации для показа отношений между героями, их родственную, возрастную, эмоциональную взаимосвязь.

София. Позвольте, батюшка, кружится голова [2, с. 30].

Необходимо, однако, отметить, что очень часто, помимо своего основного значения – родственные отношения, – номинанты приобретают дополнительные коннотации.

Фамусов. Ах, батюшка, нашел загадку,
Не весел я!.. [2, с. 50].
Фамусов. Именьем, брат, не управляй оплошно,
А, главное, поди-тка послужи [2, с. 52].

Описывая номинации эмоционального и оценочного ряда, следует отметить следующее: для русского языкового сознания (для языковой личности А.С. Грибоедова) характерны, в основном, отрицательные номинации-обращения с ярко выраженной дерогативной оценкой: *отъявленный мошенник, плут, пустейший человек, жалчайшее созданье, опасный человек.*

Фамусов. Опасный человек! [2, с. 54].
Чацкий. Молчалин прежде был так глуп!..
Жалчайшее созданье!
Уж разве поумнел?,. А тот –
Хрипун, удавленник, фагот… [2, с. 78].
Платон Михайлович. Отъявленный мошенник, плут:
Антон Антоныч Загорецкий 2, с. 101].

В результате анализа нами были отмечены номинации-обращения, способом создания которых выступает метафорический перенос (зооморфизмы, соматизмы, отпредметные наименования).

Метафора предстает как ключ к пониманию основ мышления и процессов сознания национально-специфического видения мира [1]. План содержания метафоры, а также закрепленные за ней коннотации сами становятся знанием, то есть источником когнитивного освоения. Именно поэтому образно-мотивированные слова (метафоры) становятся экспонентами культурных знаков [7]. Таким образом, метафора по своей природе антропометрична, создавая новое знание, она соизмеряет разные сущности, пропуская их через человека, соизмеряя мир с человеческим масштабом знаний и представлений, с системой культурно-национальных ценностей; она отражает фундаментальные культурные ценности, ибо основана на культурно-национальном видении мира [7, с. 91].

Метафора понятна культурно-национальной личности, иностранец зачастую испытывает определенные трудности ввиду того, что «на вход метафоры поступают различные виды идеального – эмоции, экстралингвистические знания, житейский опыт носителей языка, иногда случайные впечатления, наблюдения, утилитарные оценки» [1].

Рождение метафоры, как правило, связано с концептуальной системой носителей языка, с их стандартными представлениями о мире, с системой оценок, которые существуют в данной лингвокультуре и лишь вербализуются в языке. Эффект метафорического использования апеллятивов применительно к человеку состоит не только в выявлении экспрессивных и эмоциональных оттенков значения слова посредством контекстов разного объема, но и в актуализации соответствующей системы общепринятых ассоциаций в данной лингвокультуре.

Лиза. Вот например полковник Скалозуб:
И золотой мешок, и метит в генералы [2, с. 36]..

София (в сторону). Не человек, змея! [2, с. 43].

Фамусов (встает). Ослы! сто раз вам повторять? [2, с. 57].

Фамусов. Ты, Филька, ты прямой чурбан,
В швейцары произвел ленивую тетерю,
Не знает ни про что, не чует ничего [2, с. 142].

Внутреннее своеобразие художественного мышления писателя является реальным наполнением и содержанием соответственно своеобразно оформленных структурных единиц, реализующихся в

композиционно строительных единицах, которые охватывают план содержания и план выражения текста. Особенности построения планов текста в композиционно строительных единицах эксплицируют общее и индивидуальное в стилевой манере писателя, что свидетельствует о неразрывной связи специфики стиля писателя с организацией планов текста произведения.

Обращение к творчеству А.С. Грибоедова связано с неувядающей силой произведений, которые не оставляли равнодушными читателей при жизни писателя и заставляют спорить о них критиков наших дней.

Произведения великого писателя XIX века, обладающего тонким языковым чутьем, глубоким пониманием национального языка, воспринимаются нами как выразители языкового национального сознания.

Литература

1. *Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1999.*
2. *Грибоедов А.С. Избранное. М., 1985.*
3. *Катермина В.В. Номинация-обращение в драматическом дискурсе (на материале творчества Н.В. Гоголя) // Наследие А.П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии. Мат. Вторых международных Скафтымовских чтений. Саратов, 2014.*
4. *Катермина В.В. Номинация-обращение как проявление национально-культурных особенностей языковой личности (на материале произведений Н.В. Гоголя и Ч. Диккенса) // Сфера языка и прагматика речевого общения: Междунар. сб. науч. тр. Краснодар, 2002. С. 251–256.*
5. *Катермина В.В. Национально-культурная специфика образа человека (на материале русского и английского языков): дис. … д-ра филол. наук. Волгоград, 2005.*
6. *Колшанский Г.В. Некоторые вопросы семантики языка в гносеологическом аспекте // Принципы и методы семантических исследований. М., 1976. С. 5–815.*
7. *Маслова В.А. Лингвокультурология. М., 2001.*

КОМЕДИЯ А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА» ВО ФРАНЦУЗСКОЙ РЕЦЕПЦИИ

Е.В. Киричук
Доктор филологических наук, профессор
Омский государственный университет им. Ф.М.Достоевского

История движения замечательной комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» к французскому читателю начинается с появления перевода текста пьесы на французский язык, выполненного Арсеном Легреллем в 1884 году.

Арсен Легрелль (Arsène Legrelle) (1834-1899) – французский литератор, доктор философии в Йенском университете и доктор филологии Парижского факультета. Легреллю принадлежат многочисленные научные труды: «A travers la Saxe» (1865); «Holberg, considéré comme imitateur de Molière»; «Iphigénie en Tauride de Goethe», «La Prusse et la France devant l'histoire» (1874), «Le Volga», «Louis XIV et Strasbourg» (1885). Перевод Легрелля сделан в прозе, но это обстоятельство не является препятствием для восприятия всей сложности и глубины произведения А.С. Грибоедова, хотя есть достаточно критических замечаний в адрес работы французского ученого. Название пьесы на французский язык Легрелль перевел как «Le Malheure d'avoir de l'esprit». Буквальный перевод на русский язык – «Несчастье иметь ум».

Далее появлялись переводы на французский язык, которые были сделаны Э. Комва («L'esprit nuit». Paris, 1905), М. Колина («Le malheur d'avoir de l'esprit», Paris, 1973), Ч. Хиарту («Le malheur vient de l'esprit». Bruxelles, 1948).

Постановки пьесы на французской сцене, несмотря на то, что перевод сделан был давно и произведение А.С. Грибоедова высоко оценено и переводчиком, и критиками, оказались очень редкими.

В 1877 актриса Мари Дюма сыграла несколько сцен из пьесы в переводе Е. Гетю («Trop d'esprit nuit». Paris, 1877),. В 2006 перевод комедии сделал А. Маркович для постановки в Париже, в театре «Шайо» (Théâtre National de Chaillot), по данным архи-

вов, расположенных на сайте театра, премьера состоялась 09.03.2007 в постановке режиссера Ж.-Л. Бенуа, который перенес действие пьесы в XX век. «Впервые во Франции поставили комедию Александра Грибоедова «Горе от ума». Премьера только что с успехом прошла на сцене Национального театра «Шайо». Спектакль поставил известный режиссер Жан-Луи Бенуа, который в настоящее время руководит Национальным театром Марселя. Роль Чацкого исполняет популярный актер театра и кино Филипп Торретон, Софьи Павловны — Нинон Бретшер». Название пьесы переведено несколько иначе: «Du malheure d'avoir de l'esprit». [1]

Тем более удивительным кажется то обстоятельство, что комедию чаще всего сравнивают именно с образцами французской драматургии и вписывают в контекст французской литературы. Одной из причин, как нам кажется, может стать вступительная статья А. Легрелля, предпосланная прозаическому переводу комедии, в которой автор рассматривает возможные пути трактовки образа Чацкого в комедии. «Мизантроп» Ж.-Б. Мольера и «Женитьба Фигаро» П.О.К. де Бомарше становятся самыми очевидными примерами. Но Легрелль предлагает считать самого А.С. Грибоедова прототипом его героя.

Все возможные компаративные линии анализа остаются лишь приблизительными схождениями: «Le seul danger pour lui serait de tomber un jour ou l'autre dans les déclamations sociales ou anti-sociales de Figaro, mais rien n'autorise encore à penser qu'il puisse s'élever jamais à la hauteur des imprécations sinistres d'un Timon d'Athènes ou s'abandonner à la candeur navrante d'un don Quichotte». (Единственная опасность для него состояла бы в том, чтобы когда-нибудь совпасть с социальной или антисоциальной декламацией Фигаро, но вряд ли можно думать, что он возвысится до зловещих проклятий Тимона Афинского или предастся угнетающей чистосердечности Дон Кихота). [5] Таким образом, в список параллелей добавляется пьеса У. Шекспира «Жизнь Тимона Афинского» и роман М. Сервантеса де Сааведра «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». Впрочем, связь с этими героями Легрелль отрицает, хотя мотив сумасше-

ствия, связанный с Чацким в финале пьесы прослеживается в развитии драматического действия.

Нелицеприятную оценку Чацкому давал и А.С. Пушкин, о чем упоминает в своей статье о Грибоедове наш автор: «D'après certains on-dit, Pouchkine aurait même, avec toute la netteté désirable, expliqué la portée de ces louanges aigres-douces en déclarant que Tchatzkii n'était qu'un sot *(dourake)*, ce qui n'empêchait pas d'ailleurs son Sosie ou son prototype, Griboièdove, d'avoir tout son bon sens *(oumène)*». (Говорят, Пушкин недвусмысленно дал понять, почему его похвалы имеют кисло-сладкий привкус, заявив, что Чацкий всего лишь глупец (дурак), что не мешало, впрочем, его Двойнику или прототипу, Грибоедову, заслужить оценку человека разумного (умного). [5]

Вопрос этот очевидно должен занимать каждого, кто читает текст комедии – почему умный Чацкий так ослеплен, ведь он видит низость Молчалина, ограниченность Фамусова, сразу точно оценивает сущность Репетилова. Но измену Софьи как будто не хочет замечать! Легрелль отчасти отвечает на этот вопрос: в нем нет трагической одержимости Дон Кихота или любого другого трагического героя, ведь тогда разрушился бы сам жанр комедии положений, черты которой находят в произведении А.С. Грибоедова. «Двойник» Чацкого – сам Грибоедов, действительно был человеком совсем другого склада, его собеседниками стали Пушкин, Чаадаев, Пестель: «Vers 1817, il entra aussi en rapports avec Pouchkine. Admis dans la loge maçonnique des « Amis réunis», il s'y rencontra avec Tchaadaiève, Norove et Pestel, l'un des principaux « décembristes » de 1825. Si fort cependant qu'il penchât vers les idées de l'école nouvelle, il n'en avait pas moins su se créer des relations suivies avec quelques-uns des derniers classiques». (В 1817 году он встретился с Пушкиным, вступил в масонскую ложу «Соединенные друзья», где встретился с Чаадаевым, Норовым и Пестелем, одним из главных «декабристов» 1825 года.) [5] Тайное общество точно названо Легреллем – это франкмасонство. Хотя в связи с именем Авраама Сергеевича Норова упоминаются другие масонские ложи Санкт-Петербурга, все же это знакомство могло состояться и было значимым, поскольку все вышеназванные имена достойно вошли в

историю России и о них нельзя было сказать словами Репетилова, также члена тайного общества: «Шумим, братцы, шумим!»

А.С. Грибоедов, без сомнения, выдающийся человек с точки зрения Легрелля, который уверен: «*Goré ote ouma*, à coup sûr, est le chef-d'œuvre, l'œuvre unique même de Griboièdove, et nul plus que lui peut-être ne mérite d'être appelé *homo unius libri».* (Горе от ума, с уверенностью можно сказать, - шедевр, единственное творение Грибоедова и он, как никто другой, заслуживает звания человека одной книги). [5] Писатель одной книги – так называли П. Ершова, Э. Ростана и других авторов, создавших произведения, затмившие все их остальное творчество. Недаром И.А. Гончаров, тончайший русский прозаик, в статье «Мильон терзаний», посвященной Грибоедову, пишет о вечной актуальности этой драмы, ее неустаревающем содержании. Комедия положений и комедия характеров, сближающаяся по осмыслению нравов общества и пороков человека с сатирой, очевидно обладает многоаспектной смысловой природой. Это подтверждено разнообразием интерпретаций пьесы, отражающих новый уровень прочтения и новую эпоху.

Так, проблематику критики нравов или близость с эстетикой Мольера видели в пьесе А.Н. Веселовский, П.П. Гнедич, Н.К. Пиксанов. [2]

В наше время эту проблему подробно исследует М.Г. Соколянский в статье «Горе от ума» и традиции европейской «высокой комедии». [3]

Д.Б. Терешкина в статье «Минейный код в системе персонажей комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» определяет проблематику пьесы в связи с сопоставлением характеристик образов комедии с житийными идеалами их небесных покровителей. Профанируя значение имени, в том числе родовых имен, персонажи комедии становятся объектами сатиры автора. Так, Софья Павловна – имя антитетичное, где София – Мудрость, но Павел означает «маленький», что снижает смысл первого концепта. Чацкий, как и Софья, выросший в доме Фамусова, возвращается, пространствовав три года, но встречен не как «блудный сын» с любовью и пониманием, а как совершенно чужой и опасный человек. Во всяком случае, с «Мудростью» он не в ладах и союз с ней после разоблачения в финале для него невозможен. Стоит предположить, что именно по-

этому наш герой – глупец и «дурак»? Но можно ли обрести Софию в любовной драме?

Мудрость открывается в гармонии слова и дела, а наш герой то слишком прозорлив, то слеп как Эдип, наконец, разгневан и спасается бегством. Чацкому остается только продолжать путь, что собственно он и делает. Сердце его «оскорблено», хотя ситуация, которую он переживает достаточно обыкновенна, нелепа, но банальна. «Горе от ума» в таком контексте читается как парафраз знаменитого афоризма Экклезиаста: «Во многия знания многия печали».

Эта Соломонова премудрость: «Во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь» (Екк. 1:18), где часто Экклезиаст трактуется как Соломон, возможно дополняется препозицией: «Ничто не ново под луной».

А.С. Грибоедов устанавливает для своего читателя видимую связь с философией вечного возращения «на круги своя»: финал пьесы соединяется с началом, когда Софья говорит: «Счастливые часов не наблюдают». Ведь Чацкий горько, но точно предсказывает Софье примирение с ее «героем». Финал пьесы выводит нас за пределы комедии: «дурак» превращается в страдающего от сердечной муки скитальца, тема фарсовая сменяется лирико-трагической. Действительно, Чацкому удалось возмутить спокойное течение московской жизни, но на короткое время. Самому же герою теперь предстоит «искать по свету…», что дает надежду на возможность открыть новую страницу.

Литературное дарование Грибоедова, несмотря на различные аналогии с предшествующей его произведению западноевропейской традицией, все же задает несколько иную модель драматического конфликта, охарактеризованного И.А. Гончаровым как борьба нового со старым, что заставляет именно Чацкого опровергнуть истину о вечной однородности человеческой жизни. Будущее открывается именно для этого героя Грибоедова. Может быть именно такая трактовка финала и сюжета подвигла А. Легрелля к следующему выводу: «Puissions-nous surtout, quel que soit le sort réservé à notre entreprise, avoir contribué, dans la modeste mesure de nos forces, à ébranler cet antique paradoxe, un peu trop accrédité sur les bords de la Spree et de la Tamise, je n'ajoute pas sur ceux de la Seine, d'après lequel il n'y aurait pas plus de littérature que de civilisation en

Russie!». (Сможем ли мы, главным образом, какой бы ни была судьба нашего предприятия, способствовать, в скромной мере наших сил, тому, чтобы расшатывать этот древний парадокс, слишком распространенный на берегах Шпрее и Темзы, я не добавляю на берегах Сены, согласно которому не существует как литературы, так и цивилизации в России!) [5].

Отчасти цивилизационную трактовку действия в комедии А.С. Грибоедова подтверждает попытка современного французского режиссера Ж.-Л. Бенуа прочитать эту пьесу в реалиях XX столетия.

Литература

1. *Коваленко Ю. Чацкий стал французом // Известия. 14.03.2007. // URL: http://izvestia.ru/news/322563 #ixzz3a08xDIhU*
2. *Веселовский А.Н. 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.*
6. *Соколянский М.Г. «Горе от ума» и традиции европейской «высокой комедии» // URL: http://feb-web.ru/feb/griboed/default.asp?/feb/griboed/rub.html*
7. *Терешкина Д.Б. Минейный код в системе персонажей комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Культура и текст № 2, 2013. // URL: http://www.ct.uni-altai.ru/*
8. *Legrelle A. Avant-propos. / A.S. Griboedov. Le Malheure d'avoir de l'esprit. // URL: http://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Griboiedov%20%20Le%20Malheur%20d%27avoir%20de%20l%27esprit.htm*

ЧААДАЕВ (КАК ПРОТОТИП ЧАЦКОГО) В ОЦЕНКЕ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Л. Г. Кихней

Доктор филологических наук, профессор
Институт международного права и экономики
имени А.С. Грибоедова. Москва

Гипотеза о Чаадаеве как прототипе Чацкого была выдвинута еще А.С. Пушкиным. Он писал П. А. Вяземскому из Одессы в декабре 1823 г.: «Что такое Грибоедов? Мне сказывали, что он написал комедию на Чедаева; в теперешних обстоятельствах это чрезвычайно благородно с его стороны» [4: 10, 62].

В первой редакции комедии, как известно, имя главного героя писалось Чадский. То есть связь Чацкого и Чаадаева вполне очевидна, хотя художественный тип личности Чацкого достаточно далек от внутреннего облика и модели поведения реально-исторического Чаадаева, гораздо более сдержанного в публичном проявлении своих чувств и мыслей, нежели Чацкий. Чаадаев обладал безупречными светскими манерами и имел в обществе блистательный успех, дружбой с ним его современники гордились. Пушкин, желая характеризовать Онегина как истинного денди, сравнивает его с Чаадаевым: «Второй Чадаев, мой Евгений…» [4: 4, 20]

Что же сближает Чацкого и Чаадаева, кроме сходства имен? Думается, что ономастические переклички указывают на Чаадаева как на идеологического прототипа Чацкого.

Главный философско-политический тезис Чаадаева, который он разовьет в «Философических письмах» (1829-1831), – мысль о задержке русского развития из-за рабства, отражающегося на всех уровнях русской жизни. В крепостном праве он видел причину отсталости России, духовного застоя, приведшего к выпадению ее из общего русла всемирной истории. Вот что он пишет в 1-м «философическом письме» о России:

…тусклое и мрачное существование, лишенное силы и энергии, которое ничто не оживляло, кроме злодеяний, ничто не смягчало, кроме рабства. Ни пленительных воспоминаний, ни

грациозных образов в памяти народа, ни мощных поучений в его предании… Мы живем… среди мертвого застоя [6].

А против кого направлены самые страстные монологи Чацкого? В первую очередь против крепостников:

Тот Нестор негодяев знатных,
Толпою окруженный слуг;
Усердствуя, они в часы вина и драки
И честь и жизнь его не раз спасали: вдруг
На них он выменил борзые три собаки!!!
Или вон тот еще, который для затей
На крепостной балет согнал на многих фурах
От матерей, отцов отторженных детей?!
Сам погружен умом в зефирах и в амурах,
Заставил всю Москву дивиться их красе!
Но должников не согласил к отсрочке:
Амуры и Зефиры все
Распроданы поодиночке! [1: 43]

Вторая важная идеологическая субстанция, ставшая лейтмотивом «Философических писем», - вопрос о национальной идентичности России [см.: 6], которая тоже отражена в образе Чацкого, в его монологе о французике из Бордо:

Ах! если рождены мы всё перенимать,
Хоть у китайцев бы нам несколько занять
Премудрого у них незнанья иноземцев.
Воскреснем ли когда от чужевластья мод?
Чтоб умный, бодрый наш народ
Хотя по языку нас не считал за немцев. [1: 93]

Кроме того, у Чацкого как и Чаадаева один и тот же социальный статус: они оба не служат, причем причина выхода в отставку одна и та же: в аракчеевской России приходилось служить лицам, а не делу.

Таким образом, сопоставление художественных коллизий Чацкого с жизненными перипетиями его идеологического прототипа выявляет важнейшую закономерность, которая положена в основу сюжета грибоедовской комедии. Их идейно-философские убеждения неизбежно приводят к конфликту с существующей государственной системой.

Ю.Н. Тынянов написал о причинах подачи в отставку Чаадаева. Он – как адъютант корпусного командира Васильчикова встретился с Александром Первым, чтобы доложить о волнениях в Семеновском полку. Тынянов высказывает предположение, что цель у Чаадаева была следующая: напрямую рассказать императору о причинах бунта: а именно о крепостных порядках, введенных немецким полковником Шварцем [5: 362-364]. И разумеется, в этом контексте не могла не зайти речь о крепостном праве вообще как факторе, препятствующем прогрессу России. Однако доклад был воспринят Александром неблагосклонно, после чего Чаадаев был вынужден подать в отставку. Блистательная военная карьера завершилась. Не правда ли ситуация напоминает ситуацию с уходом со службы Чацкого? Ср.:

Служить бы рад, прислуживаться тошно. [1: 21]

Любопытно отметить, что Чаадаев вышел в отставку в 1821-м году, А ведь именно тогда Грибоедов приступил к созданию своей бессмертной комедии. То есть именно конфликт Чаадаева с государственной системой, камнем преткновения которого был вопрос о крепостном праве, о свободе личности (как залоге духовно-исторического прогресса России) стал сюжетным стержнем пьесы Грибоедова.

Причем Грибоедов уловил не только суть конфликта, но и показал сам принцип сюжетного развертывания, протекающего по одному и тому же сценарию, как в жизни, так и в комедии.

Так, отставка Чаадаева в общественном мнении представала в искаженном виде, в клеветнических версиях. По одной версии, он якобы опоздал с докладом к царю, ибо долго занимался своим туалетом [см.: 5: 361]. По другой версии (родственника Чаадаева М. Жихарева), он хотел выслужиться перед Александром, в крайне невыгодном свете представив своих товарищей по полку и т.д. [2: 204]).

То есть закономерность сюжетного развития такова, что протагонист должен быть дискредитирован. В ход пускаются самые нелепые слухи, клевета, то есть используется технология черного пиара, которая, как правило, завершается выдавливанием протагониста из социума. Именно этот процесс мы наблюдаем в комедии Грибоедова, когда пускается слух о сумасшествии

Чацкого, так удивительно сбывшийся впоследствии в судьбе Чаадаева.

Осип Мандельштам посвятил Петру Чаадаеву одноименную статью (1915), в которой показал значение для русской философской культуры личности Чаадаева, но рикошетом его идеи проецируются на образ Чацкого, ставшего своего рода архетипом оппозиционера-бунтаря против старых порядков. Мандельштам писал: «След, оставленный Чаадаевым в сознании русского общества, такой глубокий и неизгладимый, что невольно возникает вопрос: уж не алмазом ли проведен он по стеклу?»

Мандельштам убежден, что Чаадаев заложил два ключевых вектора русской философии: стремление реализовать западно-европейскую социальную утопию и поиск национальной идентичности. Он пишет: «Из «Философических Писем» можно только узнать, что Россия была причиной мысли Чаадаева. Что он думал о России — остается тайной. Начертав прекрасные слова: «истина дороже родины», Чаадаев не раскрыл их вещего смысла. Но разве не удивительное зрелище та «истина», которая со всех сторон, как неким хаосом, окружена чуждой и странной «родиной»?» [3: 2, 154].

Точно такой же глубокий след в истории русской литературы оставила и гениальная комедия Грибоедова и страстные монологи Чацкого, обличающие застой русской жизни и ставящие тем самым крест на его личном счастье и благополучной карьере.

Знаменательно, что Мандельштам отождествляет Чаадаева и Россию: «Россия, в глазах Чаадаева, принадлежала еще вся целиком к неорганизованному миру. Он сам был плоть от плоти этой России и посмотрел на себя, как на сырой материал» .

Причину столь глубокого влияния личности Чаадаева на русскую мысль Мандельштам видел в том, что тот смотрел на современное состояние России без розовых очков, давая жесткую оценку «веку минувшему», истории России, но главное - предлагал новую концепцию выхода из кризиса. «Когда Борис Годунов, - пишет Мандельштам, - предвосхищая мысль Петра, отправил за границу русских молодых людей, ни один из них не вернулся. Они не вернулись по той простой причине, что нет

пути обратно от бытия к небытию, что в душной Москве задохнулись бы вкусившие бессмертной весны неумирающего Рима. Но ведь и первые голуби не вернулись обратно в ковчег. Чаадаев был первым русским, в самом деле идейно побывавшим на Западе и нашедшим дорогу обратно. Современники это инстинктивно чувствовали и страшно ценили присутствие среди них Чаадаева» [3: 2, 156]…

Этот путь актуален и по сей день: это не подверстывание России под западные образцы (к чему призывали западники), и не самоупоение национальной самобытностью (к чему призывали славянофилы), а синтез национального и европейского. Причем синтез происходит на личностном уровне.

Надо сказать, что с понятием единства культуры у Мандельштама связано и понятие синтеза. Неслучайно мысль Чаадаева он характеризует как «национально–синтетическую» [3: 2, 155], то есть преодолевающую узость национальных границ культуры.

По Мандельштаму, Чаадаев и Чацкий тем нам и интересны, что они, побывав в Европе, впитав все передовое, что там было, не отвергли русскую жизнь, хотя видели все ее недостатки, а стали искать пути социального исправления. И этот путь, полагает Мандельштам, - путь пророка в своем отечестве, чреватый поношением и изгнанием…

Однако Мандельштам не во всем соглашался с Чаадаевым. В статье «О природе слова» (1921-1922) поэт полемизирует с автором «Философических писем». Он пишет: «Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории, то есть, что Россия принадлежит к неорганизованному, неисторическому кругу культурных явлений, упустил одно обстоятельство, именно: язык. Столь высокоорганизованный, столь органический язык не только дверь в историю, но и сама история» [3: 2, 177].

Залогом единства национальной истории и культуры Мандельштам считает язык. «У нас нет Акрополя – продолжает он свою мысль. - Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесфор-

менной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории» [3: 2, 180].

Именно такими «орешками Акрополя», «крылатыми крепостями» «номинализма» выступает язык комедии «Горя от ума», все реплики которой стали пословицами, крылатыми выражениями. В определенном смысле грибоедовская комедия и есть сгусток истории, само вещество ее существования.

Литература

1. *Грибоедов А.С. Горе от ума. Комедия в четырех действиях, в стихах. М.: Правда, 1986. 123 с.*
2. *Жихарев М.. Петр Яковлевич Чаадаев. Из воспоминаний современника. // Вестник Европы. 1871. № 7,. С. 203—205.*
3. *Мандельштам О. Сочинения: В 2т. / Сост. Нерлера П.М., Аверинцева С.С. М.: Художественная литература, 1990. Т.2. 386 с.*
4. *Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.*
5. *Тынянов Ю.Н. Сюжет «Горя от ума» // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. С. 347-414.*
6. *Чаадаев П. Философические письма // URL [режим доступа]: http://www.100bestbooks.ru/files/Chaadaev_Filosoficheskie_pisma.pdf .*

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ И СЦЕНИЧЕСКАЯ СУДЬБА КОМЕДИИ А.С.ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

М.М. Козлова
Кандидат биологических наук, доцент
Санкт-Петербургский гос.политехнический университет

Наиболее известное произведение А.С. Грибоедова – комедия в стихах «Горе от ума» (впервые в отрывках представленная зрителям в любительском спектакле в Ереване в 1827 г.) – оказало на читающую российскую публику за без малого 200 лет огромное влияние, разошлось на цитаты, впечаталось в менталитет. Даже те, кто полностью пьесу не читал и не видел в театре, все равно мыслят вполне в духе этого сатирического произведения. Не удивительно, что многие современники считают, что мы все говорим на языке Грибоедова. Достаточно вспомнить лишь некоторые крылатые фразы из этой кромедии: «Счастливые часов не наблюдают». «Что за комиссия, Создатель!» «Герой не моего романа». «Собрать все книги бы да сжечь!!» «Свежо предание, да верится с трудом», «...и крепко на руку нечист...». «Блажен, кто верует».

Более того, современными и «бессмертными» кажутся сегодняшним читателям и действующие лица произведения: «"Горе от ума" – гениальная пьеса от первой до последней строчки. Каждого героя можно с легкостью переселить в нашу эпоху, ибо каждый портрет, как классическая маска, легко надевается на наших современников…

Молчалин – классический менеджер среднего звена, такой среднестатистический винтик в механизме модного офиса. Типичный менеджер по продажам, умеющий добиваться поставленной цели. Его профессия угождать, при этом он прекрасно справляется с задачей и удается ему «и награжденья брать и весело пожить». Современные Молчалины сейчас «втюхивают», "впаривают", "срубают бабла", "берут в кредиты кайены", и торжествуют над типичными лошарами современного времени. Молчалин с виду успешен и пуст внутри, в глазах горят денежные нули. И он всегда будет счастлив, пусть не с Фамусовым, так в другом месте, он с большей вероятностью сможет «по-

пасть в обойму» и «хорошо устроиться» в этой жизни. Воистину, Молчалины блаженствуют на свете во все века!!

Софья – Поколение модных девушек с Mtv. Как сейчас модно говорить - в тренде. Все у нее по последней моде, оно и понятно- папик снабжает. Такие Софьи сейчас явление нередкое, катают себе на дорогих купешках в разгар рабочего времени по бутикам и салонам. Закачивают силикон в разные места, на распродажи летают исключительно в Милан, а не в заМКАДную МЕГУ. Все кружева, булавки, шпильки из модного Парижу, не из Китая, уж поверьте. И, чтоб совсем не выглядеть счастливыми бездельницами, учатся на платных отделениях престижных ВУЗов, типа, МГИМО или МГУ. Софья, до глупости влюблена в успешного Молчалина, а чем не жених?? Кайен есть… успешен… всего достигает и добивается, а пустота внутри – это их общее, что тоже должно объединять влюбленных.

Фамусов - Типичный папик - миллионер, прочно стоящий на капиталистической земле своими пухлыми ногами. Молчалин, кстати, преуспевающий менеджер в его фирме. Фамусов его любит за лесть, и это отличительная черта преуспевающих дельцов нашего времени. Вопрос только в качестве лести, брюзжание трехсотлетней давности уже не прокатывает и поэтому Молчалин, как бы изображает из себя супер-работягу попутно ухаживая за дочкой босса.. авось, после женитьбушки вся финансовая корпорация достанется ему? … Да конечно, Фамусов не демократ, отнюдь, ну а где вы сейчас встретите богатых демократов? Но он хозяин, - он отец!

Лиза - секретарша Фамусова. Непременно прыгает перед Софьей и набивается к ней в подруги, когда та приходит к папику на работу, за очередной порцией барышей. Лиза тщетно списывает с дочурки всю манеру одеваться, говорить, жеманичать. Но вот, секретарского оклада на модное шмотье не хватает, не говоря уже о силиконе.. поэтому приходится заигрывать с Фамусовым.. Хо-Хо.

Ну и наконец**, Чацкий**. Тот еще фрукт. Этакий выскочка, побывавший в нескольких странах (предположим в европейских) и приехавший обратно восвояси с целью поучить жизни старшее поколение. Вщемился к Фамусову, как беспардонный наруши-

тель спокойствия, «со своим уставом в чужой монастырь», абсолютно не разбирающийся в людях и несущий всякую околесицу… поговорка – "Смолчишь, – за умного сойдешь" не про него. Чацкий не способен прогнозировать результатов собственных действий и мыслей, этакий торжественный "звездящий" юноша ", слепой, эгоистичный в своих взглядах. Он наполнен максимализмом и ощущением превосходства своего «я». в конце концов, его загон становится настолько очевидным, что большинство на модной тусовке признают его невменяемым. Ну грибов заграничных переел парень)))»[1]. Некоторые отмечают уместность включения пьесы в школьную программу: «…это произведение действительно можно читать и в подростковом возрасте и при этом понять, принять и полюбить его в отличие от многих других, которыми "пичкают" на школьной скамье, когда человек еще не готов воспринимать такие серьезные и глубокие вещи. Почему же понятен Грибоедов и … в 9-м классе? Теперь, перечитав, я это понимаю. Ведь Чацкий своим менталитетом, своим поведением очень похож на подростков-максималистов. Он и его личные проблемы особенно близки именно подросткам, которые чувствуют себя потерянными, не принятыми и не понятыми в этом мире, хотя сама проблематика произведения не устареет никогда и будет близка любому обществу на любом этапе развития. Особенно нашему. Всегда будут Молчалины, Чацкие, Скалозубы. Никуда от этого не деться. Поэтому-то "Горе от ума" можно перечитывать бесконечное число раз[2]».

Не удивительно, что за прошедшие почти 200 лет со времени ее написания эта пьеса множество раз ставилась на сцене театров, а также постоянно издавалась многочисленными издательствами.

Комедия в стихах **«Горе от ума»** была не первым произведением А. С. Грибоедова, но именно оно сделало его создателя классиком русской литературы. Эта пьеса стала знаковым явле-

---

[1] Одним словом ГРИБО - ЕДОВ! Jannet80 написала рецензию на книгу А. С. Грибоедов. «Горе от ума». [Электронный ресурс] //http://www.livelib.ru/work/1000326839

[2] Tayafenix написала рецензию на книгу А. С. Грибоедов. «Горе от ума». [Электронный ресурс] //http://www.livelib.ru/work/1000326839

нием своего времени, поскольку с ее появлением завершилось формирование комедии в стихах как жанра. А высказанная в ней сатира на московское аристократическое общество первой половины XIX века была признана одной из вершин русской драматургии и поэзии.

Писать стихи А. С. Грибоедов начинает будучи студентом Московского университета, в 1814–1815 гг. сочиняет пародии «Дмитрий Дрянской» (на произведение В.А.Озерова «Дмитрий Донской»), «Молодые супруги» (на французские комедии), публикует сообщения в «Вестнике Европы», полемизирует с Жуковским и Гнедичем о русской балладе (1816). В 1817 г. пишет комедию «Студент» и выпускает в свет пьесу-пародию «Притворная неверность».

В комедии «Горе от ума» нашел отражение личный опыт А. С. Грибоедова, его взгляды и черты характера. Сказалась и бурно проведенная молодость Грибоедова. Необузданные проказы в период службы в армии позволяли ему называть себя и своих однополчан «пасынками здравого рассудка». К примеру, однажды Грибоедов уселся за орган во время службы в католическом храме. Сначала он долго и вдохновенно исполнял духовную музыку, а затем внезапно перешел на русскую плясовую. Повесничал он и в Петербурге, куда приехал в 1816 г. после отставки. Известна четверная скандальная дуэль из-за балерины Истоминой Шереметева и Завадовского, Якубовича и Грибоедова (1817 г.). Ссору затеял известный в городе дуэлянт А. Якубович (будущий декабрист), Шереметев был смертельно ранен. На другой день Якубовича как зачинщика арестовали и сослали на Кавказ. Грибоедова (хотя он тогда не дрался), которого общественное мнение сочло виновным в смерти Шереметева, начальство решило удалить из Петербурга как «замешанного в историю чиновника». Ему предложили место секретаря русской миссии либо в Персии, либо в США. Он выбрал первое, и это решило его судьбу. Отложенная дуэль с Якубовичем состоялась в 1818 г.в Тифлисе. Грибоедов был ранен в руку.

Замысел комедии «Горе от ума» родился в 1816 г., когда Грибоедов, вернувшись в Петербург из-за границы, был поражен на одном из светских вечеров преклонением публики перед

иностранцами, в частности, вниманием к какому-то французу. Как и его будущий герой пьесы, Чацкий, он не выдержал и произнес обличительную речь. Из-за этого кто-то из присутствующи пустил по Петербургу слух, что Грибоедов сумасшедший. Это и стало отправной точкой написания комедии «Горе от ума». Собирая материал для реализации замысла, он специально ходил на балы, светские вечера и рауты. Сам А. С. Грибоедов далеко не всегда встречал понимание, он жил под давлением формулы, вынесенной в заглавие его бессмертной комедии. Об этом свидетельствуют и воспоминания современников. «Его меланхолический характер, его добродушие, самые слабости и пороки, неизбежные спутники человечества, – все в нем было необыкновенно привлекательно, – писал о Грибоедове А. С. Пушкин. – Рожденный с честолюбием, равным его дарованиям, долго он был опутан сетями мелочных нужд и неизвестности. Способности человека государственного оставались без употребления; талант поэта был не признан; даже его холодная и блестящая храбрость оставались некоторое время в подозрении. Несколько друзей знали ему цену и видели улыбку недоверчивости, эту глупую, несносную улыбку, – когда случалось им говорить о нем как о человеке необыкновенном».

В начале 1822 г. автор завершил первые два акта, а весной и летом 1823 г. в Москве — первый вариант пьесы «Горе уму». Здесь Грибоедов мог дополнить свои наблюдения над нравами московского дворянства. Уже в 1823 г. А. С. Грибоедов читает фрагменты пьесы «Горе уму» (первоначальное название), в этом же году заканчивает в Тифлисе первую (более короткую) редакцию (так называемый «Музейный автограф» Грибоедова). В 1824 г. он создает новый вариант, озаглавленный «Горе и нет ума». В 1825 г. автор публикует с цензурными изъятиями и сокращениями в альманахе «Русская Талия» фрагмент комедии (7, 8, 9, 10 явления I действия), но разрешение на постановку пьесы получить не смог. В 1828 г. перед отъездом на Кавказ и в Персию, А. С. Грибоедов оставляет в Петербурге у Ф. В. Булгарина авторизованный список комедии, который позднее стали называть Булгаринской рукописью. «Горе моё поручаю Булгарину. Верный друг Грибоедов» – написано на ней. Сегодня это основ-

ной текст комедии, отражающий последнюю известную волю автора, поскольку в январе 1829 г. А. С. Грибоедов погиб в Тегеране.

Авторская рукопись комедии не сохранилась. Ее поиски в Грузии в 1940-1960-е гг. не привели к успеху.

Известны несколько прижизненных постановок комедии «Горе от ума». В 1825 г. ученики Петербургского театрального училища под наблюдением Грибоедова попытались показать пьесу на сцене, но она была запрещена петербургским генерал-губернатором М. А. Милорадовичем. Поэтому впервые ее поставили в 1827 г. в Сардарском дворце в г. Эривань (современный Ереван), офицеры-любители исполнили отрывки из комедии. Фактически речь идет о единственном прижизненном исполнении. Ведь уже в декабре 1829 г. исполнение сцен из 1-го акта в Большом театре Санкт-Петербурга стало посмертным. 3-й акт был поставлен в Москве в 1830 на нескольких бенефисах и 1831 гг., 3-й и 4-й акты – в Санкт-Петербурге в 1830 г. «Эти отрывки мало имели действия на зрителей, которые как будто из вежливости похлопали некоторым остроумным стихам Грибоедова», – писал по поводу этих спектаклей «Московский Телеграф». В январе 1831 г. состоялась первая профессиональная постановка комедии. Большая часть постановок делалась по публикации Ф. М. Булгарина в «Русской Талии» фрагментов комедии «Горе от ума», ранее проверенных цензурой. Поэтому цензура не препятствовала этому. Искаженные купюрами по цензурным соображениям стихи многие годы звучали со сцены. Но были исключения. Первый спектакль «Горе от ума» в Киеве в 1831 г. был поставлен по оригинальному авторскому тексту. Пьеса имела огромный успех: «…толпа в театре при представлении сей пьесы не оставляет места, где упасть яблоку. Все места всегда бывают заняты, и уже в два часа накануне представления нельзя достать билета».

До 6 июля 1863 г. провинциальным театрам было официально запрещено ставить пьесу «Горе от ума». Но до отмены запрета были осуществлены около 40 постановок любительскими и профессиональными труппами, при участии столичных актеров. Грибоедовскую комедию ставили любители в доме князя

Р.А.Багратиона в Тифлисе, в помещичьих театрах. Периодически некоторые губернаторы писали рапорты в Третье отделение, но это не помешало ставить комедию в 1840-1863 гг. в Харькове, Казани, Астрахани, Калуге, Ярославле, Воронеже, Нижнем Новгороде, Кронштадте и других городах. А в июле 1863 г. по ходатайству Нижегородского и Саратовского театров Третьему отделению пришлось разрешить постановку «Горе от ума» всем провинциальным театрам.

Спектакль был популярен и в столицах. С декабря 1829 г. до июля 1863 г. в Петербурге спектакль был сыгран 184 раза, Москва за это время видела комедию 144 раза.

Первая полная публикация комедии «Горе от ума» была осуществлена в 1831 г. на немецком языке в Ревеле (ныне Таллинн) (перевод сделан с не полностью исправного текста).

На русском языке «Горе от ума» впервые было напечатано в 1833 г. в московской типографии Августа Семена. Но текст комедии был сильно искажен цензурой, были вымараны выпады против придворной лести, крепостного права, намеки на политические заговоры, сатира на армию. Но полный текст «Горя от ума» распространялся в списках, сейчас их известно несколько сотен. Переписчиками были даже сделаны вставки в текст «Горя от ума».

Впервые без искажений комедия была напечатана в России только в 1875 г.

Это вдохнуло новую жизнь и в сценическое воплощение комедии.

Событием стала постановка «Горе от ума» в 1906 г. В. И. Немировичем-Данченко в Московском художественном театре с участием В. И. Качалова в роли Чацкого. Сатирой потрясающей силы стал и спектакль московского Малого театра в 1910 г. с выдающимися актерами даже в маленьких ролях: Ермоловой, Никулиной, Яблочкиной.

На советской сцене Малый театр первым возобновил спектакль в 1921 г. По-новому представил комедию «Горе от ума» Мейерхольд в 1928 г., вернув ему первоначальное название «**Горе уму**», он коренным образом пересмотрел содержание пьесы и ввел дополнительные персонажи, например, декабри-

стов, показывая тем самым, что Чацкий не просто критикует, а восстает против общественного строя.

В начале 1960-х гг., в годы «хрущевской оттепели» «Горе от ума» М. И. Царев (лучший Чацкий того времени, затем – Фамусов) возобновил в Малом театре постановку комедии по-грибоедовски, как играли в дореволюционном театре. В 1970-е гг. были осуществлены три постановки «Горе от ума»: в театре Сатиры (режисер В. Плучек), в театре киноактера (Э. Гарин) и (новая версия) в Малом театре.

В постсоветское время комедия тоже весьма популярна. За ее постановку берутся выдающиеся режиссеры этого периода. В 1990-е гг. новую страницу в сценической истории «Горя от ума» открыл режиссер-постановщик МХАТа О. Ефремов. Он подарил зрителям легкую, веселую и в по-грибоедовски яркую комедию. В 1998 г. пьесу поставил О. Меньшиков. Он полностью сохраняет грибоедовский текст, но предлагает зрителям совершенно непривычные интонации у действующих лиц. Этот блестящий спектакль идет при переполненном зале и имеет постоянный успех. О. Меньшиков (Чацкий) демонстрирует понятную современному зрителю драму человека, оказавшегося чужим там, где еще недавно он был всеми любим.

Многие знаменитые театры почитают за честь иметь в своем репертуаре комедию «Горе от ума». С 2000 г. только в Москве было немало премьер: в Малом театре, режиссер С. Женовач, Театр на Покровке, режиссер С. Арцибашев (2007), Московский театр на Таганке режиссер Ю. Любимов (под названием «Горе от ума — Горе уму — Горе ума») (2007), Московский театр «Современник», режиссер Римас Туминас, (2007), театральный центр «на Страстном», режиссер Виктор Рыжаков (2008), Ульяновский драматический театр имени И. А. Гончарова, режиссер Аркадий Кац (2011). В современном прочтении идет сегодня спектакль «Горе от ума» в театре Моссовета, в Малом театре в Москве, в Государственном Пушкинском театральном центре в Санкт-Петербурге.

Уже почти 200 лет персонажи «Горе от ума» волнуют зрителей, вызывают отклик сатирические стихи А. С. Грибоедова.

Современная сценическая судьба комедии «Горе от ума» становится ярче и интереснее.

Не менее значима и издательская история произведения. Он выдержало не одну сотню изданий. Библиография публикаций произведений А. С. Грибоедова за весь период занимает 28 страниц[1].

Комедия «Горе от ума» выходила в виде отдельных изданий, в составе разнообразных сборников, избранных сочинений и собраний сочинений. В 1995-2006 гг. вышло академическое Полное собрание сочинений А. С. Грибоедова под эгидой Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук. Это второе издание сочинений писателя, «включающее все известные его художественные произведения и письма, подготовленное на основе критического изучения всех выявленных печатных и рукописных источников текста. Первым научным изданием сочинений А. С. Грибоедова, по сию пору не потерявшим своего значения, было Полное собрание сочинений в трех томах, вышедшее в 1911—1917 годах под редакцией и с примечаниями Н. К. Пиксанова. В состав данного издания входит все известное к настоящему времени наследие писателя: его художественные произведения, статьи, путевые записки, письма и деловые бумаги. Наряду с законченными произведениями в издание входят планы и наброски незавершенных произведений драматурга. Издание состоит из трех томов. В первом томе печатается комедия «Горе от ума» в окончательной и ранней редакциях. Во втором томе сосредоточены остальные художественные произведения писателя: комедии и трагедийные замыслы, стихотворения, статьи, а также путевые заметки. В третьем томе помещаются письма и деловые бумаги Грибоедова. Текст сочинений Грибоедова критически проверен по всем доступным источникам, печатным и рукописным. Наряду с основными текстами даются все выявленные их ранние редакции и варианты. В примечаниях дается обоснование дефинитивных текстов, освещаются творческая история произведения и

[1] *Библиография публикаций произведений Грибоедова [Электронный ресурс] // http://feb-web.ru/feb/griboed/biblio/rub1.html?cmd=1&dscr=1*

его историко-литературное значение, комментируются затемненные для современного читателя реалии»[1].

Кроме того, известны три собрания сочинений А.С.Грибоедова, выпущенные в 1956-1959, в 1987, 1988 гг. Первое выпущено Государственным издательством художественной литературы. В нем «собраны все произведения Грибоедова, за исключением фрагментарных «Замечаний на русскую грамматику Греча» и некоторых «записок» официального характера. Из писем Грибоедова в книгу вошло не более половины, — именно те письма, которые представляют наибольший биографический и историко-литературный интерес. Подготовка текста, предисловие и комментарии В.Орлова»[2]. В издании 1959 г. включена комедия «Горе от ума», отрывки из первой редакции этой комедии, первые, юношеские опыты в области комедиографии («Молодые супруги», «Притворная невинность» и другие пьесы), наброски и планы, стихотворения и многочисленные письма.

В издание «Сочинений» (1987) вошли все значительные литературные произведения А. С. Грибоедова («Горе от ума», другие драматические произведения, стихотворения, прозаические опыты, статьи), а также его письма.

В последние годы (2012-2015 гг.) издано более 100 изданий комедии «Горе от ума»[3]. Ежегодно выпускается по 3-5 отдельных изданий ведущими издательствами России: « Детская литература», «Эксмо», «Рипол классик», «Азбука», «Клевер-Медиагрупп», «Мир «Искателя», «Фолио», что объясняется тем, что это произведение входит в обязательную программу изучения по литературе. Поэтому большинство этих изданий включают немало дополнительных материалов: комментарии, а также отрывки из статьей А. С. Пушкина, И. А. Гончарова и А. Григорьева, посвященных комедии «Горе от ума». Это помогает всем, кто изучает русскую словесность.

---

[1] Полное собрание сочинений. В 3 томах [Электронный ресурс] // http://fastpic.ru/view/57/2013/1012/98bf368e8ee9bddda511244c2715346.jpg.html

[2] Полный список изданий и произведений книги А. С. Грибоедов «А. С. Грибоедов. Сочинения» [Электронный ресурс] // http://www.livelib.ru/book/175866/editions

[3] Горе от ума. Александр Грибоедов [Электронный ресурс] //http://www.livelib.ru/book/1000000895

Наиболее значимое издание последнего времени подготовлено фундаментальной электронной библиотекой «Русская литература и фольклор» — Электронное научное издание «Грибоедов»[1], посвященное творческому наследию и биографии Александра Сергеевича Грибоедова. «В ЭНИ представлены наиболее авторитетные собрания сочинений Грибоедова, научные издания главного его произведения — комедии «Горе от ума», публикации отдельных писем и служебных документов, не попавших в собрания сочинений писателя, мемуарная литература, прижизненная критика, биографические и филологические исследования о Грибоедове. Специально для настоящего ЭНИ подготовлена библиография публикаций произведений Грибоедова и литературы о нем, составлена сводная летопись жизни и творчества Грибоедова. Материалы для ЭНИ подбирались с учетом практических нужд профессиональной научной деятельности и требований современного гуманитарного образования. Все источники воспроизводятся с максимальной полнотой (основной текст, иллюстративный ряд, служебные страницы), с сохранением структуры и пагинации оригинального издания. Во всех случаях сохраняются орфография и пунктуация источников, а также их графика (за отдельными исключениями графики шрифтов). Все включенные в ЭНИ издания и входящие в них произведения снабжены точными библиографическими описаниями. … материалы распределены по шести предметно-тематическим разделам:

Энциклопедические сведения о Грибоедове;

Произведения Грибоедова;

Литература о Грибоедове;

Библиография публикаций произведений Грибоедова;

Библиография литературы о Грибоедове;

Летопись жизни и творчества Грибоедова»[2].

Это всеобъемлющее издание позволяет ученым-филологам и преподавателям-русистам проводить научные изыскания, не прибегая к иным источникам информации. Оно снабжает читателя удобной системой навигации по информационному масси-

[1] *ЭНИ «ГРИБОЕДОВ» [Электронный ресурс] // http://feb-web.ru/feb/griboed/default.asp*

[2] *Там же.*

ву из 20 000 произведений и позволяет эффективно работать с ними в ЭНИ.

Таким образом, современная издательская и сценическая судьба комедии «Горе от ума» и других произведений А.С.Грибоедова показывает непреходящий интерес зрителей и читателей к творческому наследию писателя и драматурга, удивительную их актуальность и неувядающую привлекательность как для зрителей и читателей, так и для режиссеров.

ГРИБОЕДОВСКИЕ МОТИВЫ В ЗАПИСКАХ Е.Е. ЛАЧИНОВА «ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ЕРЕВАНСКОЙ ОБЛАСТИ»[1]

Н.З. Коковина
Доктор филологических наук, профессор
Курский госуниверситет
И.В. Коковина
Преподаватель гимназии № 4, г. Курск

Приписывая «Путешествие по Ереванской области» А.С. Грибоедову, И.А. Шляпкин, редактор двухтомного собрания сочинений А.С. Грибоедова, изданного в Петербурге в 1880 году, исходил из того, что «общая манера и внутреннее содержание схожи с вышепомещенными путевыми заметками Грибоедова» (имеются в виду известные «Путевые записки» Грибоедова, составленные в 1827 году — *Н.К.*). Но об «общей манере» можно говорить только применительно к жанру путевых заметок вообще, которых в это время появляется множество. «Внутреннее содержание» просматривается (если брать записки в целом, а не наиболее близкий по времени «Эриванский поход») уже потому, что речь идет об Армении, но и только. Поэтому интересны дополнительные аргументы. «К тому же, – добавляет И.А. Шляпкин, – за это время никаких корреспондентов из Эривани у «Северной пчелы» не было, никому другому, сколько видно из Актов Кавказской Экспедиции, здесь проезжать не приходилось (капитан Вальховский уехал в Тегеран раньше), в особенности такому лицу, которое бы было здесь раньше» (5, с.361).

Главную роль для И.А. Шляпкина, конечно, сыграла известность Грибоедова, его деятельность на Кавказе. Но записки о малоизвестном для России крае вели многие из участников событий. В их числе находился и Евдоким Емельянович Лачинов, неоднократно посещавший описываемые места.

[1] *Работа выполнена при поддержке гранта Российского гуманитарного научного фонда «Курский край в русской литературе (Опыт биобиблиографического исследования)», номер госрегистрации: 14 -14 -46001.*

Пути Грибоедова и Лачинова пересекались не раз, хотя мы не можем говорить об их личном общении. Их объединяет скорее круг интересов и общих знакомых, сходство взглядов на исторические судьбы Армении, на роль России в процессе самоопределения армянского народа, участие обоих авторов в этих процессах.

В начале 1816 г. по просьбе А.П. Ермолова, которого посылали в Персию чрезвычайным послом, Николай Николаевич Муравьев выбрал еще двух кандидатов в состав посольства – прапорщика Н.П. Воейкова и колонновожатого Е.Е. Лачинова. Адъютантом по дипломатической части служил у Ермолова А.С. Грибоедов. Основной состав посольства насчитывал 39 человек. Все они прибыли на Кавказ в 1816 г.

Восемнадцатилетний Е. Е. Лачинов был самым молодым по возрасту сотрудником «персидского посольства». Дружеские отношения с Н.Н. Муравьевым он сохранил на долгие годы. В свою очередь Муравьев на Кавказе сближается с Грибоедовым.

Вместе с другими членами посольства Лачинов побывал в Гюмри, Эчмиадзине, Эривани, Нахичевани и других городах.

Записки некоторых участников посольской миссии 1817 г. были опубликованы уже в 20-е годы XIX в. (3).

Ведет записи и Е.Е. Лачинов. Его «Дневник следования посольства» является ценным источником сведений о деятельности посольства в Персии, о достигнутых им результатах и ходе переговоров с шахом. Так, из «Дневника» видно, что его автор, как и Грибоедов, хорошо понимал непрочность обещаний и заверений шаха выполнять условия Гюлистанского мира. Восточная любезность шаха не могла скрыть это и от участников последней, прощальной аудиенции, данной шахом посольству: «27 августа была прощальная аудиенция в той же палатке, где и прежде. Шах сидел на троне, весьма ласково говорил с послом, очень милостиво обращался к чиновникам, советовал служить верно обоим государям, обещал просить о награждении нас, насказал тысячу любезностей» (2, с. 113).

Почти все участники русской дипломатической миссии были награждены шахом. Так, известно, что Н.Н. Муравьев получил орден Льва и Солнца 2-й степени, а Е.Е. Лачинов — тот же орден 3-й степени (1, с. 301).

Оценки событий Лачиновым во многом совпадают с другими записками. Так, как и Грибоедов, Лачинов особое внимание уделяет памятникам древней архитектуры (цитаделям, монастырям, церквам и мечетям).

После поражения декабристов Лачинов снова попал на Кавказ. Он был отправлен рядовым в действующую Кавказскую армию. Начиная с июня 1827 года Лачинов принимал активное участие в русско-персидской войне, большею частью развернувшейся на территории Армении. Находясь в боевом отряде генерала Красовского, он участвовал в известном сражении с персидскими войсками у деревни Ошакан, в освобождении Сардарабада, Эривани и во многих сражениях, решавших судьбу Восточной Армении.

К этому времени и относятся записки, составившие «Мою исповедь». Как большинство авторов записок, Лачинов был убежденным сторонником присоединения Восточной Армении к России, так как видел, что это отвечает национальным интересам армянского народа. Как участник боев за освобождение Эривани и других центров Восточной Армении, он стал свидетелем искренней признательности армян русскому солдату, радостной встречи русской армии. Они с удовлетворением отмечали доверие армян к русским войскам, растущие взаимные симпатии между русским и армянским народами. Свои взгляды на послевоенное положение ряда закавказских областей России, на необходимость поднятия их экономического уровня развития он излагает в анонимной публикации в «Московском телеграфе».

Лачинов сообщает интересные сведения о населении города Эривани и всей Армянской области, о культурной жизни военного отряда, расположенного в Эривани, и т. д. Заслуживает внимание, в частности, сообщение Лачинова о том, что осенью 1827 года в эриванском гарнизоне с большим успехом шли театральные представления. По этому поводу Лачинов в ноябре

1827 года в своем дневнике писал: «Театр наш час от часу улучшается, подбавляются декорации, заводится гардероб, а что касается до актеров, то московские любители театра не раз бы прокричали ура, если б имели таких. Последние представления были очень хороши, а далее будут лучше. Хвала актерам нашим, хвала старшинам увеселений наших, хвала изящному вкусу их».

Это сообщение Лачинова представляет особый интерес, ибо, как известно, именно в этот период во дворце сардара силами офицеров любительского театра, созданного при 7-м карабинерском полку, впервые была поставлена комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». На спектакле присутствовал автор пьесы.

Вместе с генералом Красовским и Нерсесом Аштаракеци Лачинов два раза побывал в селении Аштарак. В своем дневнике он довольно подробно рассказывает о крестьянах, об их жизни и быте, об их празднествах и т. д. «Амфитеатральное положение деревни, окруженной садами и виноградниками, прекрасно,— пишет Лачинов об Аштараке,— оно занимает одно из первых мест в здешнем крае н заключало прежде более 900 семейств, но до сего времени возвратиться успели только 100 семейств. Дома и ограды каменные, прочно и порядочно выстроенные... Аштарак много потерпел в последнюю войну» (4, с. 562).

В записках Лачинова много страниц посвящено истории Армении и ее древним памятникам, о которых он отзывается с большим уважением. Говоря, например, об Эчмиадзинском храме, он пишет: «Древность сего храма вселяет почтение, а чудесный способ построения изумляет взоры. Рассматривая памятники архитектуры древних, перестаешь некоторым образом удивляться, что всепожирающее время притупляет на них острие косы своей; но вместе с тем возрастает удивление к средствам, которые они употребляли на содержание сих, так сказать, вечных зданий. Видишь, что ужасной величины камни возвышены один на другой, плотно приложены один к другому, и часто не находишь ни железа, ни извести; словом, ничего такого, что бы могло подкреплять и связывать их. Как же держат-

ся они? Не берусь объяснять то, чего сам хорошо не знаю. Это искусство!».

С большим энтузиазмом участвовал Е. Лачинов в составлении «Статистического описания Эриванской области». Содержание составленной им программы очень любопытно. Она охватывает все сферы жизни области, а в некоторых вопросах выходит далеко за ее пределы. Внимание в ней уделяется политической истории, социально-экономическим, демографическим вопросам, военному делу. Отвел Лачинов место и состоянию исторических памятников на территории области. В.Г. Тунян, анализируя программу Лачинова, отмечает его интерес к Эчмиадзинскому храму: «Искусство построения церкви заслуживает особенное внимание; в ней не видно ни железа, ни извести: каким образом она сделана; не известны ли имена архитекторов и если известны, то кто они были, место их жительства, где почерпнули искусство свое; не известно ли, сколько времени строилась церковь; чего стоила и на чье пожертвование построена?».

Как и А. С. Грибоедов, Е. Е. Лачинов сотрудничает в газете «Тифлисские ведомости». В двух февральских номерах за 1829 г. анонимно под рубрикой «Корреспонденция» были опубликованы его «Письма из Карса».

В письме описываются военные действия 17 августа 1828 года и подчеркиваются те высокие чувства, которыми обусловлены действия русских солдат: «Заметно было, что не одно желание отличиться, но какое-то родное душе каждого чувство вело всех. И не мудрено: мирные поселяне поручили себя защите нашей; мы видели полную доверенность их к русским. Признательность их тронула нас, возбудила народное честолюбие, чувство высокое, благородное». Именно в связи с этим он вдохновенно обращается к своему другу: «Друг! Здесь более прежнего я имел причин, благодарить бога, что родился русским: я русский — и сердце мое трепещет от радости: я русский — и с гордостию замечаю уважение народов к величию русскому. О! да цветет оно, драгое отечество...» (6).

Е.Е. Лачинов пишет об армянском народе с глубоким уважением. И в Армении помнят о нем, благодаря исследованиям М.

Г. Нерсисяна, В.Г. Туняна, Донары Каримян, к которым мы с благодарностью обращались.

Литература

1. *Из эпистолярного наследства декабристов. Письма декабристов к Н.Н. Муравьеву-Карскому. Т. 1. М., 1975. С. 301.*
2. *Лачинов Е.Е. Дневник следования посольства / Вступит. статья М.Г. Нерсисяна // Историко-филологичекий журнал АН АрмССР, Ереван. 1967. № 1. С. 113..*
3. *Отрывки из путешествия Морица фон Коцебу в Персию // Русский инвалид, 1822, № 32, 33, 51, 52; Бороздный В. Краткое описание путешествия российско-императорского посольства в Персию в 1817 г. СПб., 1821; Ермолов А.П. Записки из журнала российского посольства в Персию 1817 года // Отечественные записки, 1827, ч. 32, № 92; ч. 33, № 93—95.*
4. *Отрывок из Дневника путешествий по Эриванской области // Московский телеграф. 1828. № 2. С. 562.*
5. *Полное собрание сочинений А.С. Грибоедова, под ред. И.А. Шляпкина. т. I, СПб. 1889. С. 361.*
6. *Тифлисские ведомости. 1829. № 5 (Кавказский сборник. Т. I. 1876. С. 123–196).*

ФУНКЦИОНАЛЬНО-РОЛЕВОЙ “СЛЕД” ОБРАЗА ЧАЦКОГО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

В.В. Компанеец
Доктор филологических наук, профессор
Волгоградский государственный университет

В блистательном критическом эссе А.И. Гончарова «Мильон терзаний» (1871) нам слышится нота неудовлетворенности, причина которой не имеет никакого отношения к авторскому недосмотру или упущению. Она объективна: между произведением и его эпохой, как пишет И.А. Гончаров, история еще не отодвинулись на «достаточное расстояние», между ними еще «не легла непроходимая бездна» [5, 21]. Конечно, замечает писатель, время исключает вторичного появления грибоедовских типов в их конкретных «резких чертах» [5, 22]. Речь, по мнению автора, может идти только о живучести того «немногого», что осталось «от местного колорита: страсть к чинам, низкопоклонничество, пустота». Но и они, продолжает критик, «могут отойти» в ходе каких-нибудь реформ, молчалинское лакейство «уже прячется и теперь в темноту», в военном деле преобладает «строгое и рациональное направление» [5, 23].

Суждения Гончарова, как видим, весьма оптимистичны, но, к сожалению, этот оптимизм не поддержался более чем полуторавековой исторической дистанцией, да и вряд ли поддержится ближайшим будущим. Евангелие, как известно, много говорит о грехе и ясно определяет его природу: мы грешим оттого, что мы **грешники по природе человеческой: «<…> в членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего <… >» (**Рим.: гл. 7, ст. 23); «Ибо и до закона грех был в мире <…>» (Рим.: гл. 5, ст. 13). Не будь этой предначертанности, для искоренения природной порочности хватило бы одного евангельского Слова.

Широко известен тезис Г.В.Ф. Гегеля, приобретший популярность с легкой руки К. Маркса, о том, что «все великие всемирно-исторические события и личности повторяются <…> дважды <…> первый раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса» [10, 115]. Однако часто бывает наоборот: комедия со-

держит зерно будущей трагедии и дает уродливые, но пышные всходы, да и без них грань между трагическим и комическим в истории столь тонка, что их взаимопереходы могут принимать самые разные формы — от явственно ощутимых до практически неосязаемых.

Очевидно, что произведение заключает в себе более глубокий, чем просто обличительный или нравоописательный смысл, на чем настаивал Гончаров. Александр Блок заострил это суждение, считая комедию Грибоедова «до сих пор не разгаданным и, может быть, величайшим творением всей нашей литературы» [1; VI, 138 – 139]. Блок же, как известно, мыслил философско-метафизически: «Как часто плачем — вы и я — / Над жалкой жизнию своей! / О, если б знали вы, друзья, / Холод и мрак грядущих дней!» [1, III, 62]. Это же понятие холода и мрака связано с употребленным Гончаровым понятием «бездны», которое в мучительном процессе смены «вех» и эпох приобрело трагическое звучание, далеко выходящее за семантические границы знаменитого скалозубовского фразеологизма. Дело не только и столько в том, что практически мы не ощущаем «непроходимой» пропасти, которая пролегла между героями комедии Грибоедова и произведениями Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Чехова, сатирой Зощенко или Булгакова. Как отмечалось, человеческие пороки, в каких бы смягченных формах они ни выступали, по евангельской логике, в принципе неистребимы: всегда «будут водиться мастера и охотники угодничать»; всегда «сплетни, безделье, пустота» будут одним из компонентов общественной жизни [5, 23], причем на самых разных уровнях. Но это еще не «бездна». Настоящая же «бездна» пролегает между различными эпохами, а, значит, человеческими типами, стилем поведения и мышления, что требует иного подхода и иных критериев — и прежде всего социально-исторических. И действительно тот персонаж, который вначале был непонятен даже Пушкину с его острейшим умом («как будто пятьдесят третья какая-то загадочная карта в колоде» [5, 20]), подобно «незаконнной комете», вырвался на простор духовной свободы и стал осуществлять ту предназначенную ему судьбой миссию, финал которой определяется сформулированной Гончаровым дилеммой: роль всех

Чацких всегда «страдательная» и одновременно всегда «победительная». Итак, *страдалец-побежденный*. Он же *страдалец-победитель*.

Аналогично тому, как меняются местами трагическое и комическое, взаимозаменяемы победа и поражение. Но, как видим, постоянным звеном в этой семантической дихотомии остается лишь страдание – универсальная основа человеческого бытия. Не случайно Гончаров открыто прибегает к евангелизмам: упоминает и о «терновом венце», который принес ему «мильон терзаний» [5, 40], и выпитой «до дна горькой чаше» [5, 25]. Так и просятся строки Б. Пастернака из стихотворения «Гамлет»: «Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси». Стихи просились неслучайно: параллель Чацкий – Гамлет давно стала предметом внимания исследователей [13, 28 – 45]. Поэтому не менее актуален финал стихотворения: «Но продуман распорядок действий, / И неотвратим конец пути. / Я один, все тонет в фарисействе./ Жизнь прожить — не поле перейти» [11, 448 – 449].

Однако еще раз подчеркнем: признавая некую адекватностью ситуации, в которую попал главный персонаж комедии, мы пойдем не по пути ее проекции на примеры народной мудрости (*жить прожить – не поле перейти*), но акцентируем понятие «бездны», погружая его в контекст библейской символики, которая, как видели, во-первых, не чужда Гончарову, а, во-вторых, и это главное — амбивалентна, как и дихотомия *победитель* / *побежденный*.

В Книге Бытия, рассказывающей о сотворении мира, читаем: Дух Божий носился и над пустой землей, и над темной *бездной*, и над водой, просветляя и одушевляя их (Быт.: гл.1, ст. 1- 5). Однако в Апокалипсисе бездна — это ад, пропасть преисподней, обиталище ангела смерти по имени Аваддон, или Аполлион, что означает Губитель (Откр.: гл. 9, ст. 11). Из *бездны* выйдет зверь «<...> и пойдет в погибель» (там же: гл.17, ст. 8).

Казалось бы, причем здесь герой комедии Грибоедова? Но опять обратимся к интерпретации образа у Гончарова: «Чацкий неизбежен при каждой смене одного века другим <…> Чацкие живут и не переводятся в обществе, повторяясь на каждом шагу, в каждом доме, где под одной кровлей уживается старое с моло-

дым, где два века сходятся лицом к лицу в тесноте семейств, — всё длится борьба свежего с отжившим, больного с здоровым, и все бьются в поединках <…>» [5, 43].

И конечно, в прошлом столетии, где все действительно бились в поединках, и не словесных, а реально грозящих кровью и гибелью, Чацкие оставили свой след, но только на этот раз «их роли и физиономии», в отличие от грибоедовского, стали «до бесконечности разнообразны [5, 41], т.к. реализовался второй, апокалиптический, смысл *бездны*. Однако вернемся к тезису о страдательной роли Чацкого. Суть его страданий опять же определена Гончаровым: Чацкие всех времен «не знают о своей победе, они сеют только, а пожинают другие — и в этом их главное страдание, то есть в безнадежности успеха» [5, 39]. Однако в XX веке такой ответ не удовлетворил бы прежде всего В.Т. Шаламова, уникальнейшего автора, который, выпив не одну чашу страданий, заявлял: «Девятнадцатый век боялся заглядывать в те провалы, бездны, пустоты, которые все открылись двадцатому столетию» [14; IV, 99]. Осмелимся подкорректировать: наверное, все-таки не столько «боялся», сколько не знал о существовании подобных нравственных пустот, несмотря на предупреждение Ф.М. Достоевского. Но ведь по сути Шаламов прав: еще из школьных учебников мы хорошо усвоили, что Онегин – «страдающий эгоист», Печорин – «эгоист поневоле» и тоже «страдающий». Но и тот, и другой остались со своими внутренними страданиями, обусловленными свойствами их натуры в своем времени, а Чацкий – один их тех немногих персонажей XIX века, чья победительно-страдательная роль оставила явственный след в литературе следующего века, ощутимый даже по сей день.

Всем памятны слова А.И. Герцена о том, что герой Грибоедова «шел прямой дорогой на каторжные работы» [3, 210]. Мы не будем дискутировать по поводу правомочности распространения данного тезиса на первые да и последующие десятилетия XIX века. Здесь есть pro et contra. Однако считаем, что в силу природной склонности к свободе самовыражения герой Грибоедова вряд ли примкнул к какой-либо революционной организации, хотя бы по причине необходимости безоговорочного

подчинения регламенту. Да и в революционное время тезис А.В. Луначарского о том, что «коммунистическое начало <...> исходит из коллективного героизма», а отдельную личность пролетариат ценит и любит только тогда, когда она «все свои дарования бросила на общее дело, отказалась от личных затей» и «не противоречит дисциплине» [9, 44] был более актуален.

Но в принципе склонность Чацкого действовать скорее в одиночку, чем «групповым методом» большого значения не имела. В любом случае его судьба сложилась бы трагически, как, впрочем, и реальных исторических лиц XX столетия, воплотивших в себе аналогичное свободное индивидуальное начало, которое предопределено не только историческим процессом (об этом речь пойдет ниже), но и особой «породой», в силу которой неординарная личность всегда стоит перед выбором: сохранить мир или разрушить его. В комедии Грибоедова ситуация разрешена однозначно: Чацкий, решительно не желая сохранять status quo, тем не менее, лишь нравственно дистанцируется от него, отторгая конкретные принципы фамусовского существования. Но он не в силах отторгнуть (да и когда-либо забыть) объект любовных притязаний — Софию. И это понятно: как бы далеко ни заходил персонаж в своих разоблачениях, он в любом случае «пропитан» «*дымом Отечества*», а значит, подсознательно придерживается гуманистических общехристианских начал.

Эта мысль проходит через весь роман И.В. Головкиной (Римской-Корсаковой) «Побежденные» (первоначальное название «Лебединая песнь»). Только в 1992 году в сокращённом варианте он был напечатан в журнале «Наш современник», полная же версия книги с восстановлением авторского названия появилась в XXI веке (2008). Нетрудно понять причину такой задержки: беспрецедентная по своему нравственно-эмоциональному накалу героизация участников Белого движения и освещение трагической судьбы русской интеллигенции в пореволюционный период. По мнению одной из героинь, входящих в категорию так называемых «бывших», «весь мир превратился в поминки. Трудно вообразить, что на него можно смотреть радостными

глазами <…> и лишь могильщики деловито переговариваются меж собой и даже осмеливаются смеяться» [4, 5].

Но «бывшие» не только оплакивали ушедшую Россию, защитницу христианской церкви и ее народа-«богоносца», ставшего яростным «идолоносцем». Они восставали против новых порядков, и одним из таких несмирившихся был главный герой произведения князь Олег Дашков, представитель древнейшего княжеского рода, военной аристократии, той касты, которой всегда гордилась Российская империя. Однако гибель дорогих людей, картины грабежа, массовые насилия и убийства превратила его, кадрового офицера, с детства выросшего в солдатской среде и искренно любившего ее, в командира эскадрона «смерти», безжалостной расстрельной бригады. Это его и похожих на него советские газеты страны победившего пролетариата называли «белогвардейским охвостьем» и «недобитой контрой». И в чем-то были правы. «Господи, — думал про себя герой, — я был честным боевым офицером, а вот теперь не смею приблизиться, как разбойник. И нет мне утешения даже здесь» [4, 84].

Да, ум персонажа потрясен и озлоблен, как и ум Чацкого, но, разумеется, причина озлобления не салонные разногласия даже в самых острых формах, а то звериное начало, которое всплыло со дна человеческих душ. Олег Дашков, как и следует из названия романа, — побежденный, и победил его зверь из «бездны», в которую, по словам Шаламова, «боялся» (да в этом не было необходимости) заглядывать XIX век. Однако и в этом случае побежденный физически может стать духовным победителем, о чем свидетельствуют последние минуты жизни героя. «<...> Наступает великая перемена. Вместе с телом отпадут все привычные условия существования и многое, что казалось значительно и дорого <...>.

Он вдруг стал думать, что должно крикнуть ему в эти последние минуты. Он почувствовал небывалую, огромную любовь к Родине, будто все те годы, которые он самоотверженно отдал служению Ей, слились в одну золотую минуту. И он задохнулся, сладостно шепча одно только слово:

— Россия!..» [4, 521]. Поистине, несмотря ни на что, «<…> *дым Отечества нам сладок и приятен!*» [6, 25].

Но «Чацкие» XX-го века были людьми разного калибра. И для тех, кто мыслил себя двигателем истории, акт самоотречения в форме — «Карету мне, карету!» — был ничего не значащим жестом. Что же касается любовных страданий, то комиссары в кожаных куртках тем более не придавали им судьбоносного значения. А ведь Чацкий, как тонко заметил Гончаров, для нас «останется всегда в живых за эту свою “глупость”» [5, 25]. Зная, за что «воюет», он не «теряет земли из-под ног и не верит в призрак, пока он не облекся в плоть и кровь, не осмыслился разумом, правдой, словом, не очеловечился» [5, 41]. Революция же, часто обращенная к массам страшным «звериным оскалом», вела не к очеловечиванию реальности, а к еще большему звероподобию. Поэтому не случайно, первыми жертвами кровавых большевистских чисток стали же их инициаторы. И здесь, к сожалению, проявилась оборотная сторона героизма, перерождение «физиономий».

Так, имея в виду ведущих революционных деятелей, А.И. Солженицын испытывал «омерзение» к их душевной низости после «прежней гордости и непримиримости» <…> Может быть, 37-й год и нужен был для того, чтобы показать, как малого стоит все их мировоззрение, которым они так бодро хорохорились, разворашивая Россию, громя ее твердыни, топча ее святыни <....>» [12; V, 119].

Тем не менее (как бы ни относиться с высоты нашего исторического знания к этим людям), было бы несправедливо поголовно всем отказывать в героизме. «Архипелаг ГУЛАГ» — прежде всего «опыт художественного исследования». Но это повествование с четко выраженной авторской позицией, которая способствует раскрытию главной идеи — человеческая жизнь самоценна, ниспослана свыше и не может быть принесена в жертву какому бы то ни было политическому режиму. Поэтому неволи и смерти противостоит духовная стойкость: «Сыпятся камни из-под наших ног. Вниз, в прошлое. Это прах прошлого. Мы подымаемся» [12; VI, 509].

Множественное число «мы» указывает на тех, кому удалось отстоять свое «я», спасти душу от растления. Немало страниц Солженицын посвящает «противостоянию души и решетки» [12; V, 432]. В главе, которая так и называется — «Душа и колючая про-

волока» (это своеобразный духовный эпицентр книги) — в традициях житийного жанра рассказано о судьбе священника и философа Павла Александровича Флоренского. Очень часто у подобных ему Солженицын как бы видел над головой мерцающий свет, который со временем, «как нимб святого, начинает испускать душа одиночного арестанта» [12; V, 431]. Это тоже Чацкие, но уже другой формации, их роль не только духовно победительная, но и страдальчески-мученическая.

Репрезентативный, но более острый и неоднозначный материал дает В.Т. Шаламов. Центральный персонаж рассказа «Боль» Шелгунов интересен тем, что он относился к тому типу героя-правдоискателя, который так упорно культивировался русской литературой: ведь и Чацкий – правдоискатель! Более того, шаламовский персонаж – прямой потомок Шелгуновых, членов тайной революционной организации «Земля и воля». Выросший среди книг, он «жил книгами и для книг», «всосал русскую культуру с молоком матери» и был готов безропотно и безоглядно восставать против любой неправды. Движимый благородным чувством духовно спасти ближнего, «в его слепой романтической жажде добра, жажде мщения <…>» [14; II, 167–168] он сознательно «внедряется» в среду уголовников, стремясь приобщить их к великой литературе. Естественно, что трагический исход такого приобщения предопределен: Шелгунов не только стал жертвой жестокого обмана, но и виновником гибели своей жены [см. анализ рассказа: 7, 59 и сл.]. В данном случае стремление «очеловечить» реальность было надуманным, шло не от ума, а от высокоумия, благодаря чему герой поверил в «призрак», которому никогда не суждено воплотиться. Умение Чацкого, подчеркнутое Фамусовым – «<…> говорит как пишет» [6, 37] – обернулось против самого героя.

По убеждению Шаламова, «лагерь был великой пробой нравственных сил человека, обыкновенной человеческой морали, и девяносто девять процентов людей этой пробы не выдержали» [14; I, 470]. Но один процент все-таки выдержал, не говоря уже о самом авторе «Колымских рассказов»! Об этом же свидетельствует судьба майора Пугачева и одиннадцати его товарищей, пытавшихся совершить побег из лагеря, решивших, несмотря ни

на что, «протянуть руки к свободе. И в бою умереть» [14; I, 372; рассказ «Последний бой майора Пугачева»].

Истинные Чацкие, но, как отмечалось, с изменившейся «физиономией», конечно, были везде и всегда. Но более всего их героизм находил естественный выход в годы сражений за независимость родной земли. И здесь логично обратиться к военной теме.

В этом плане наибольший интерес представляет образ командира взвода лейтенанта Андрея Княжко – «с резковато-звонким голосом», обостренным лицом, «покрытым какой-то азартной бледностью» [2, 200] из романа Ю. В. Бондарева «Берег». Он слыл аскетом, но выражение «аскетической спокойной воли» подчиняло людей, видевших в нем твердую решимость не идти даже в экстремальных условиях ни на какие нравственные компромиссы. На ономастическом же уровне этот персонаж явно тяготеет к толстовскому Андрею Болконскому, князю Андрею, да и по сути относясь к тому типу людей, кто органически не приемлет «растительного» бездуховного существования. Но с другой стороны, Княжко лишен расслабляющего рефлектирующего начала. Душевные уязвимость и ранимость сочетаются в нем с волей и ярко выраженной тенденцией к независимости суждений. В итоге, как ни парадоксально, но будучи в первую очередь героем *действия*, а не рефлексии, он в большей степени Чацкий, знающий о войне 1812-года по рассказам очевидцев, чем Андрей Болконский, непосредственный участник эпохальных сражений. Да и гибель героя поистине героическая: ради спасения немецких юнцов, занявших оборону в лесничестве, он добровольно идет к ним с белым флагом примирения. Но «обожженный очередью в грудь» (стрелял немецкий ефрейтор), упал на колени, «для чего-то платком проведя по лицу». «Княжко убит? Андрей убит? Да это невозможно. Это ложь! Это ошибка! Кого угодно могло убить, только не его! Только не его!» [2, 221]. Сюжетно-композиционно роль персонажа тоже жертвенно-страдательная, но по большому счету это то страдание, которое является основой искупительной жертвы. Впрочем, на искупление-жертву в силу своей натуры подсознательно был готов и Чацкий. В таком контексте вновь актуально гончаровское со-

поставление комедии со «столетним стариком», который «бодрый и свежий» ходит «между могилами старых и колыбелями новых людей» [5, 18]. Так писателями XX столетия оттенялся и дополнялся классический образ.

Но и это не все. До сих пор мы говорили о ясных и в принципе однозначных поведенческих моделях тех персонажей, которые в прямой, а чаще в трансформированной форме соотносятся с дихотомией *победитель / побежденный, Чацкий* или его абсолютный антипод: *анти-Чацкий.* Однако, к сожалению, события прошлого столетия породили немало примеров нравственно-поведенческого симбиоза, который можно толковать как противоестественный синтез и Чацкого с Молчалиным.

Говоря о романе И.В. Головкиной (Римской-Корсаковой) «Побежденные», мы мельком коснулись весьма специфического феномена «бывшести» как следствия глобального политического эксперимента. Миллионы людей «века минувшего» ощутили себя на родине изгоями, париями, маргиналами, что приводило не только к неисчислимым жертвам и страданиям, но и к трудностям социальной адаптации и культурно-психологической самоидентификации. Человечес-кое существование превратилось в элементарное приспособленчество, чего не смог избежать даже вышеупомянутый Олег Дашков. Возвращаясь к жизни после тяжелого ранения, ему пришлось забыть не только прежние привычки, но и свое имя. Взяв предложенный ему паспорт умершего Осипа Андреевича Казаринова, он вынужден был социально маскироваться, что являлось для героя-аристократа тяжелым испытанием, от которого, как мы знаем, освободила только смерть.

Почти аналогичная ситуация описана в романе С. Залыгина «После бури». «<...> Быть и жить "бывшим" – это испытание, не все могли его перенести, и кто бежал куда-нибудь к черту на рога, заметая следы своей "бывшести"», «кто вешался, кто травился, кто женился на старых вдовах и уходил в избушки... кто – хотя это и потруднее было, кругом же бдительность! – все равно изловчался выскочить замуж за новоявленного совслужащего, совсем хорошо, если за кооператора». И многих, – отмечает автор, – не миновала «чаша сия» [8, 95 – 96]. В этих условиях

главному персонажу, Петру Васильевичу Корнилову, сыну адвоката, бывшему приват-доценту и белогвардейскому офицеру, пришлось присвоить чужое отчество (Николаевич), принадлежавшее умершему в лагере от сыпного тифа однофамильцу. Присвоить, чтобы элементарно выжить. Вот когда пригодилось завещание отца, данное Молчалину: «Мне завещал отец: / Во-первых, угождать всем людям без изъятья; / Хозяину, где доведется жить, / Начальнику, с кем буду я служить <…>» [6, 127]. Презрительный же «жест» Чацкого – «Служить бы рад, прислуживаться тошно» [6, 35] – воспринимался в подобных ситуациях с горькой иронией.

«Мы были вместе – тот и этот Петр Корнилов! А теперь мы оба – это я один! Один!» [8, 20]. Так в Петре Васильевиче (Николаевиче) Корнилове слились *побежденный* Чацкий и *победитель* Молчалин: произошел социально-ролевой, уродливый по сути, обмен. Не случайно автор пишет о существовании «истины ужаса», путь к которой отождествляется с погружением «в глубину земляной скважины» [8, 250], т.е. со страшной тьмой, полным отсутствием света, с мраком могилы, «бездны».

Но бывали моменты еще более нравственно двусмысленные. Омерзительно, когда молодые, здоровые конвоиры заставляют одноногого арестанта вползти в грязную уборную и при этом хохочут, о чем пишет Солженицын, иронически замечая: «Это, кажется, названо “культ личности Сталина”?» [12; V, 442]. Однако как квалифицировать другой отмеченный писателем факт: арестованный спускался по лестнице, стремясь производить как можно меньше шума, даже, следуя советам конвоиров, на цыпочках, чтобы не будить соседей [12; V, 21]. О сопротивлении не могло быть и речи. Что это – героизм одиночки, мужественно несущей собственный крест, или малодушие, молчалинская «теплохладность»? Опираясь на слова Апокалипсиса: « о, если бы ты был холоден, или горяч! (Откр.: гл. 3, ст. 15), скажем: «О, если бы ты был Чацким, а не Молчалиным»!

Так в контексте большой литературы и большой истории еще более раскрывается смысл комедии Грибоедова, поистине бессмертной.

Литература

1. *Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. – М. – Л.: ГИХЛ, 1960 – 1963.*
2. *Бондарев Ю.В. Берег. Роман. – М.: Сов. Россия, 1986.*
3. *Герцен А.И. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. XX. – М.: Изд-во АН СССР, 1960.*
4. *Головкина (Римская-Корсакова) И.В. Побежденные. – М.: Айрис-пресс, 2006.*
5. *Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. VIII. – М.: Худ. лит. 1980.*
6. *Грибоедов А.С. Горе от ума. – М.: Наука, 1987.*
7. *Жаравина Л.В. «У времени на дне»: эстетика и поэтика прозы Варлама Шаламова: Монография. – М.: Флинта: Наука, 2014.*
8. *Залыгин С.П. Собр. соч.: В 6 т. Т. IV. После бури. – М.: Худ. лит., 1990.*
9. *Луначарский А.В. Героизм и индивидуализм. Лекция, читанная в Ленинграде в 1924 году в пользу беспризорных. – М.: Новая Москва, 1925.*
10. *Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2. Т. VIII. – М.: Изд-во полит. лит., 1957.*
11. *Пастернак Б.Л. Стихотворения. Поэмы. Проза. – М.: Изд-во «АСТ»; Изд-во «Олимп», 2001.*
12. *Солженицын А.И. Малое собр. соч. – М., 1991.*
13. *Флоринская Ю.Ф. Чацкий и Гамлет // А.С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиция. – Л.: Наука, 1977.*
14. *Шаламов В.Т. Собр. соч.: В 6 т. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2004 - 2005.*

ЧИНЫ, ДОЛЖНОСТИ, НАГРАДЫ И БЛАГОСОСТОЯНИЕ ПЕРСОНАЖЕЙ КОМЕДИИ «ГОРЕ ОТ УМА»

С. И. Кормилов,
Доктор филологических наук, профессор
МГУ имени М. В. Ломоносова

Что такое «фамусовское общество»? Конечно, типично московское дворянство, но не всё. «Кн. П. А. Вяземский, — как напоминал М. О. Гершензон, — справедливо предостерегал некогда против отождествления грибоедовской Москвы со всей Москвою: «Это разве часть, закоулок Москвы. Рядом или над этой выставленною Москвою была другая, светлая, образованная Москва». Она существовала и в те годы, когда устраивала свои бальные сюрпризы Марья Ивановна <…>. Но на всем протяжении времени оба эти круга жили раздельной жизнью, и грибоедовская Москва <…> осталась почти неизменной вплоть до Крымской войны или, может быть, даже до отмены крепостного права» [4, с. 103–104]. Марья Ивановна Римская-Корсакова — главная героиня книги Гершензона «Грибоедовская Москва», богатая московская барыня, ярко представляющая свой круг. Автор «Горя от ума» знал ее с детства. В 1828 г. семьи Грибоедовых и Римских-Корсаковых «породнились, младший сын Марьи Ивановны, Сергей, женился на той самой кузине Грибоедова, Софье Алексеевне, которую предание называет прототипом Софьи Фамусовой, как ее отца, дядю Грибоедова, — прототипом самого Фамусова» [4, с. 62].

Круги дворянского общества различались не только степенью образованности. Они были более и менее престижными, более и менее «светскими». Москва в целом уступала Петербургу, где был высший свет — придворный. Из людей этого круга в старой столице, «большой деревне», селились только отставники. Поэтому образец для Фамусова — Кузьма Петрович, «почтенный камергер», который и сам был «с ключом» (эмблемой этого придворного звания), «и сыну ключ умел доставить» [6, с. 32], а княгиня Тугоуховская, подозревая в Чацком потенциального жениха одной из ее шести дочерей, первым делом спраши-

вает Наталью Дмитриевну: «Он камер-юнкер?» — и только потом: «Бо-гат?» [6, с. 83]. Официальная честь ценилась выше богатства, она как бы открывала перспективы для человека и его родственников. Прямой материальной выгоды звания камергера и камер-юнкера, первоначально — придворные чины, в грибоедовские времена не давали. «В 1809 г. эти чины были преобразованы в почетные звания, не дававшие чина и не составлявшие действительной службы. Для их получения и сохранения тем, кто их уже имел, требовалось состоять в какой-нибудь должности на казенной службе либо на службе по выборам. До 1836 г. для получения звания камер-юнкера требовалось иметь чин не ниже статского советника (оскорбившее нечиновного Пушкина присвоение ему этого звания в конце 1833 г. было в глазах Николая I оказанием чести. — *С. К.*), а камергера — не ниже действительного статского советника <…>. Главным преимуществом этих званий (не считая особых мундиров) был свободный доступ ко двору» [19, с. 757]. Фамусов и большинство его окружения такого доступа не имеют. Вот почему Павла Афанасьевича особенно восхищает сделавший карьеру при дворе Екатерины II дядя «Максим Петрович: он не то на серебре, / На золоте едал; сто человек к услугам; / Весь в орденах; езжал-то вечно цугом; / Век при дворе, да при каком дворе! <…> в вист кто чаще приглашен? / Кто слышит при дворе приветливое слово? / Максим Петрович. Кто пред всеми знал почет? / Максим Петрович! Шутка! / В чины выводит кто и пенсии дает? / Максим Петрович!» [6, с. 35–36]. Хотя «в те поры все важны! в сорок пуд … / Раскланяйся, тупеем не кивнут», дядя Фамусова был «вельможа в случае» [6, с. 35], т. е. в фаворе у императрицы (в ранней редакции комедии был просто какой-то «вельможа-господин» [6, с. 167]), перед которым ничего не значила титулованная знать: «А дядя! что твой князь? что граф?» [6, с. 35].

Чин фактически выше титула. В некогда раздробленной на мелкие княжества и отказавшейся от принципа единонаследия России насчитывалось много «княжеских фамилий. А поскольку большинство князей были бедны, звание это давало мало престижа и еще меньше власти. Ездившие в императорскую Россию англичане с великим изумлением отмечали среди множества

несуразностей этой экзотической страны и то обстоятельство, что князья, к которым они обращались к (т. е. с. — *С. К.*) подобающей вежливостью, не считались автоматически “аристократами”, а то и вообще были просто нищими. Каким-то весом обладал единственно титул, приобретенный по службе, — то есть чин — а он зависел не от происхождения, а от благосклонности правительства» [17, с. 241]. В «Горе от ума» княгиня Тугоуховская проигралась в карты. «Княгиня, карточный должок», — напоминает Хлёстова. «За мною, матушка» [6, с. 121], — отвечает та.

Появившийся в России в начале XVIII в. титул графа поначалу был престижнее княжеского. «Вдобавок к тому, с пожалованием этого титула соединялось и пожалование большого состояния, так что при Петре I бедняков-графов еще не оказывалось <…>» [9, с. 194–195]. Но русские аристократы умели быстро разоряться. В грибоедовские времена не только многодетные княгини, но и графини искали на званых вечерах и балах выгодных женихов. Перед отъездом Хрюминых из фамусовского дома графиня внучка, хотя она одна у бабушки, «*покуда ее укутывают*», ворчит: «Ну бал! Ну Фамусов! умел гостей назвать! / Какие-то уроды с того света, / И не с кем говорить, и не с кем танцовать» [6, с. 107]. Собственно, лишь во время танца молодые люди в дворянском обществе могли побыть рядом друг с другом один на один.

Фамусов не принадлежит к петербургскому и даже высшему московскому кругу. О маразматическом отце шести дочерей князе Тугоуховском он говорит уважительно: «Ждем князя Петра Ильича, / А князь уж здесь! А я забился там в портретной» [6, с. 88], т. е. вовремя не встретил. Для него после домашнего скандала страшно важно, «что станет говорить / Княгиня Марья Алексевна!» [6, с. 134]. Правда, роль человека в общественном мнении могли определять не знатность и богатство, а связи с влиятельными людьми и умение привлечь внимание к своей позиции. В Москве все боялись языка Настасьи Дмитриевны Офросимовой (это вероятный прототип старухи Хлестовой в «Горе от ума» и бесспорный — Марьи Дмитриевны Ахросимовой в «Войне и мире»). «В 1822 году Офросимова, бывши в Петербур-

ге, собиралась ехать назад в Москву; по этому поводу А. Я. Булгаков через брата предупреждал содержателя дилижансов между Петербургом и Москвою, Серапина, чтобы он оказал старухе всевозможное снисхождение, — “ибо она своим языком более может наделать заведению партизанов (т. е. сторонников. — *С. К.*) или вреда, нежели все жители двух столиц вместе. Жалею заранее о бедном Серапине”» [4, с. 83]. Недаром в комедии умная Лиза говорит: «Грех не беда, молва не хороша» [6, с. 17]. И Фамусов, думая, что София опозорила его дом с Чацким, грозит ему не только властями, но и общественным мнением: «<…> И ваша такова последняя черта, / Что чай ко всякому дверь будет заперта: / Я постараюсь, я, в набат я приударю, / По городу всему наделаю хлопот, / И оглашу во весь народ: / В Сенат подам, министрам, государю» [6, с. 132]. Фамусов — настоящий свояк Хлёстовой.

Он, безусловно, богат. Очевидно, что у него большой дом, в котором могут жить и его секретарь, и многочисленная дворня. Явление 4 действия III открывается ремаркой:

«Вечер. Все двери настежь, кроме в спальню к Софии. В перспективе раскрывается ряд освещенных комнат, с л у г и суетятся; о д и н и з н и х, главный, говорит:

Эй! Филька, Фомка, ну, ловчей!
Столы для карт, мел, щеток и свечей!»

Среди слуг соблюдается иерархия. «Главный» рядовых кличет, как Фамусов Петрушку, пренебрежительно, а к Лизавете (не Лизке, даже не Лизе), близкой к барышне, обращается на «вы», как к благородной: «Скажите барышне скорее, Лизавета <…>» [6, с. 75]. Свеч в доме не жалеют. Ночью хозяин бежит на шум, и его сопровождает «толпа слуг со свечами». Он кричит: «Сюда! за мной! скорей! скорей! / Свечей побольше, фонарей!» [6, с. 131]. Обычно же в Москве на освещении экономили. М. И. Римская-Корсакова была исключением. «Современник сообщает, что к ней можно было приезжать поздно, уже с другого бала, потому что у нее танцевали до рассвета; и нравились ее вечера еще щедростью освещения, тогда как в других домах с одного конца залы до другого нельзя было различить лицá» [4, с. 32]. М. О. Гершензон замечает, «что Марья Ивановна вечно в

долгу у разных поставщиков. Состояние у нее хорошее, — 2500 душ мужского пола в Рязанской, Тамбовской и Пензенской губерниях, — доходы немалые, но живет она не по средствам, “уж очень размашисто”». А тех, кому должна, умеет заговорить так, что заимодавец о долге и «<…> “напомнить посовестится. Так ни с чем от нее и отправится, хотя и без денег, но довольный приемом”. Марья Ивановна вообще добра и обходительна, “всех умеет обласкать и приветить”. Но в Москве злословят про нее: “должна целому городу, никому не платит, а балы дает да дает”» [4, с. 66].

По средствам ли живет Фамусов? Он хлебосольный хозяин: «Дверь отперта для званных и незванных, / Особенно из иностранных; / Хоть честный человек, хоть нет, / Для нас ровнёхонько, про всех готов обед» [6, с. 45]. В этом нет лицемерия. «Я всякому, ты знаешь, рад» [6, с. 40], — говорит Фамусов и Чацкому, приезду которого поначалу действительно рад и которого пытается вразумить примерами старших. Грозит ли ему разорение, в пьесе не сказано. Но дочь хочет выдать непременно за богатого. «Кто беден, тот тебе не пара» [6, с. 15], — заявляет он ей. *Только уважаемый* зять его не устраивает. По словам Лизы, он «как все московские»: «Желал бы зятя он с звездами, да с чинами, / А при звездах не все богаты, между нами; / Ну разумеется к тому б / И деньги, чтоб пожить, чтоб мог давать он балы; / Вот например полковник Скалозуб: / И золотой мешок, и метит в генералы» [6, с. 18–19]. Скалозуб, по-видимому, имеет богатые поместья. Нечистые на руку старшие офицеры пользовались для обогащения и служебным положением. «В общем, в дореформенные годы считалось, что должность командира полка приносила доход, равный доходу от поместья в 1 тысячу душ» [19, с. 776]. Это было уже достаточно, чтобы войти в элиту общества. В 1858–1859 гг. помещиков, владевших более чем 1000 душ, был всего 1,1% (тысяча человек с небольшим), от 500 до 1000 — 2,0%, от 101 до 500 — 18,0%, остальные дворяне-помещики (78,9%) были обедневшими [17, с. 235]. В первой четверти XIX в. самых крупных помещичьих хозяйств было меньше. Известно, что в 1737 г. всего помещичьих владений насчитывалось 64,5 тысяч. «К 1857 г. общее количество владе-

ний увеличилось на 50%. При этом число мелких владений возросло незначительно, и их удельный вес уменьшился, число средних и особенно крупных увеличилось намного» [2, с. 79]. Большинство же самых богатых семейств владело почти вдвое бóльшим числом ревизских душ (т. е. женатых мужиков), чем 1000, «в среднем у них было по 4 тысячи взрослых крепостных обоего пола» [17, с. 246]. Это и есть идеал Фамусова как отца потенциальной невесты: «Будь плохинький, да если наберется / Душ тысячки две родовых, — / Тот и жених» [6, с. 45].

Естественно, коллежский асессор Молчалин для него — «нищий» (в 1800 г. чиновникам этого класса были положены годовые оклады от 300 до 450 рублей [8, 74]), а не служащий Чацкий — «франт-приятель», объявленный «мотом, сорванцом» [6, с. 31], который именьем управлял «оплошно» [6, с. 34]. По его сведениям, в этом имении четыреста душ, по сведеньям Хлёстовой — триста [6, с. 102–103]; в ранней редакции Фамусов еще добавлял: «Четыреста и … сорок пять» [6, с. 239]. По обеспеченности Чацкий в первых рядах среднего дворянства, ему есть на что путешествовать годами. Для провинции много и сто душ. Гоголевская Коробочка на вопрос Чичикова об окрестных помещиках: «— Богатые люди или нет?» — отвечает: «— Нет, отец, богатых слишком нет. У кого двадцать душ, у кого тридцать, а таких, чтоб по сотне, таких нет» [5, т. 2, с. 181]. Значительно превзойдя эту цифру, пусть с мертвыми душами, Чичиков, проснувшийся в гостинице, прямо-таки счастлив: «Полежав минуты две на спине, он щелкнул рукою и вспомнил с просиявшим лицом, что у него теперь без малого четыреста душ» [5, т. 2, с. 264]. Писатель отнес Чичикова к тем, «которых называют господами средней руки» [5, т. 2, с. 145]. Не имея собственности, он пошел по пути авантюризма. Но для представителей среднего дворянства был и совсем другой путь. Ричард Пайпс писал о России XIX в.: «Потенциально наиболее политически активной группой в стране было среднее дворянство, имевшее от 100 до 1.000 крепостных душ. В 1858 г. эти дворяне владели в 37 губерниях собственно России (а не ее национальных окраин. — *С. К.*) в среднем 470 крепостными обоего пола, которых хватало, чтобы ни от кого не зависеть и давать себе и своим де-

тям современное образование. Они, как правило, хорошо знали французский, но и русским владели в совершенстве. Богатейшие из них (а у Чацкого больше, чем «470 крепостных обоего пола». — *С. К.*) наезжали в Европу и иногда проводили там год и более того в долгих странствиях, либо обучаясь в тамошних университетах. Многие поступали на несколько лет на военную службу, не столько для того, чтобы сделать карьеру или заработать, сколько с целью посмотреть страну и завести связи. Они владели библиотеками и держались в курсе заграничных новостей. <…> Эта группа служила своеобразным мостом между культурой деревенской России и современного Запада, и из рядов ее вышло большинство видных политических и интеллектуальных деятелей царской России» [17, с. 248]. Но не все представители этой социальной группы собирались делать государственную карьеру.

Методист Е. И. Богомолова неверно писала: «Большинство гостей не считают Чацкого достойным их общества, потому что он не камер-юнкер и не богат» [1, с. 80]. Нет, его не считают только завидным женихом, а к «фамусовскому обществу» он изначально принадлежал, вырос в доме Павла Афанасьевича, другом которого был его отец. При первой встрече с Фамусовым Чацкий обещает рассказать ему все новости: «Через час / Явлюсь, подробности малейшей не забуду; / Вам первым, вы потом рассказывайте всюду» [6, с. 30]. В «общество» допускались и промотавшиеся, как Репетилов, который «в опеку взят указом!» [6, с. 112], — только бы у него были связи, только бы он изначально этому обществу принадлежал. Он свой в кружке «князь-Григория», он на «ты» со Скалозубом. К нему относятся пренебрежительно (одинаково — Чацкий и Скалозуб), но его не гонят. Свои для этого круга даже прохвост Загорецкий и «ночной разбойник, дуэлист», который «крепко на руку нечист» [6, с. 115]. А Чацкого «все гонят! все клянут!» [6, с. 134] по сугубо идеологическим мотивам. Его разрыв с обществом — взаимный. При этом Хлёстова не исключает возвращения Чацкого в общество: «Полечат, вылечат авось <…>» [6, с. 122]. Причиной его «сумасшествия» гости Фамусова считают то, что он, может быть, стаканами ли, бутылками ли, бочками ли пил шампан-

ское — самый дорогой, самый аристократический напиток. С другой стороны, известно, что для образованной части московского общества образцом светского человека, подлинного аристократа был приживал П. Я. Чаадаев.

Фамусов считает, что положение небогатого человека можно поправить службой: «А, главное, поди-тка послужи» [6, с. 34]. Служить можно было не только в корыстных целях. «XVIII век и начало XIX-го почти не знали людей «лишних» — мыслящее меньшинство (выражаясь позднейшим языком — интеллигенция) находило, что можно и должно одновременно служить самому себе, отечеству и государству» [22, с. 95]. Служили и крупнейшие деятели литературы: Антиох Кантемир, Державин, Радищев, Жуковский и др., впоследствии вице-губернатором был М. Е. Салтыков [22, с. 94–95]. «Даже декабристы в течение многих лет соединяли подпольную деятельность с легальной, находя благодетельную карьеру полезной, оздоровляющей» [22, с. 95], — писал Н. Я. Эйдельман. Ю. М. Лотман был уверен: то, что герой пушкинского романа в стихах «вообще никогда нигде не служил, не имел никакого, даже самого низшего чина, решительно делало Онегина белой вороной в кругу современников» (в сноске: «Л. Н. Киселева, проверившая биографии всех современников *П*<ушкина>, родившихся в интервале между 1794 и 1798 гг., по справочнику Л. А. Черейского «Пушкин и его окружение» (всего 137 биографий <…>), установила, что среди них нет ни одного человека, который бы никогда не служил и не имел никакого чина» [13, с. 49]). Но речь идет именно об *окружении* Пушкина и Грибоедова, а не вообще о «современниках». Оба принадлежали к более или менее аристократической среде. Помещики, жившие в деревне, далеко не все отправляли своих детей на службу. И у Пушкина никогда не служил не только Онегин, но и Ленский и Алексей Берестов в «Барышне-крестьянке». «По данным Министерства внутренних дел, в конце 40-х годов около половины всего дворянства (48%) — 122 426 лиц из 253 068 — «никогда не бывали ни в какой службе»» [8, с. 221]. Скорее всего, в первой четверти XIX в. процент не служивших был меньше, но так или иначе «белых ворон» среди дворянства в целом было несравненно больше, чем среди ари-

стократов (по положению в обществе, а необязательно по воспитанию).

Н. Я. Эйдельман отмечал, что социальная атмосфера после восстания декабристов создала «новую моральную ситуацию, при которой *служить* становится неудобно. Но притом далеко не сразу «лучшими людьми» была найдена альтернатива — действовала инерция, традиция нескольких поколений, убеждение, что лучше всего можно послужить отечеству именно *службою*» [22, с. 95–96]. Так считал и автор «Горя от ума» — «продвигаясь по службе, Грибоедов вел себя как *почти все русские литераторы в течение предшествовавшего столетия*» [22, с. 95]. Понимая уже в первой половине 20-х годов, что «Молчалины блаженствуют на свете!» [6, с. 130], он, может быть, надеялся им противостоять.

Однако его Чацкий уже разочаровался не только в военной службе. По всей вероятности, он действительно служил в одном полку с Горичем, а не только общался с офицерами, как Пушкин в лицейскую пору или герой его «Выстрела» Сильвио, находясь в отставке, но нельзя заявлять, что «разговор Чацкого с Платоном Михайловичем, старым его товарищем по войне» — «это разговор военных людей 1812 г.», как заявил Ю. Н. Тынянов [20, с. 378]. Скалозуб в боях участвовал, а говорить об участии в войне Чацкого и Горича оснований нет. Службу оставили оба. Не занятому в Москве никаким серьезным делом Платону Михайловичу Чацкий советует на нее вернуться, правда, обнаруживая незнание не только чина своего друга, но и категории этого чина: «В полк, эскадрон дадут. Ты обер или штаб?» [6, с. 78]. Он не знает, дослужился ли его друг до майора, первого штаб-офицерского чина, так как сам стал равнодушен к чинам в принципе. И даже к общественной деятельности. Он, человек высокого социального круга, в уме и способностях которого не сомневался и Фамусов («Нельзя не пожалеть, что с эдаким умом…» [6, с. 47]), он в Петербурге имел доступ к министрам, но не нашел с ними взаимопонимания. «Татьяна Юрьевна рассказывала что-то, / Из Петербурга воротясь, / С министрами про вашу связь, / Потом разрыв…» [6, с. 71] — говорит ему Молчалин. Этот, как и его благодетель Фамусов, служит, конечно, ради себя. С Чацким он беседует внешне доброжелательно и даже

угодливо («По-прежнему-с», «Два-с») в соответствии с завещанием отца «угождать всем людям без изъятья» (а тут пока еще друг дома, в котором его приютили): «Вам не дались чины, по службе неуспех?» — и советует хоть раз съездить к влиятельной Татьяне Юрьевне: «<…> Чиновные и должностные / Ей все друзья и все родные <…>» [6, с. 70, 71, 127, 72]. Действительно, «Молчалин убежден, что связь с влиятельными лицами — лучший способ продвижения по служебной лестнице» [1, с. 92].

Фамусов, несомненно, тоже делал карьеру благодаря связям, в том числе родственным, и распространяет этот «принцип» на младших: «<…> я перед родней, где встретится, ползком; / Сыщу ее на дне морском. / При мне служащие чужие очень редки; / Все больше сестрины, свояченицы детки; / Один Молчалин мне не свой, / И то затем, что деловой. / Как станешь представлять к крестишку ли, к местечку, / Ну как не порадеть родному человечку!..» Разговор со Скалозубом он начинает с выяснения того, не являются ли они дальними родственниками, и удивлен тем, что тот, человек уже нового времени, не знает никакой Настасьи Николавны. Он добавляет: «Однако братец ваш мне друг и говорил, / Что вами выгод тьму по службе получил» [6, с. 42]. Однако Скалозуб не подлаживается под тон разговора о роли родственных связей, рассказывает о том, как они с двоюродным братом отличились на войне, а затем и вовсе разочаровывает старшего собеседника сообщением об отказе успешного офицера от карьеры. Двоюродный брат «крепко набрался каких-то новых правил. / Чин следовал ему: он службу вдруг оставил, / В деревне книги стал читать» [6, с. 43]. Потом выясняется, что среди единомышленников Чацкого не только близкий родственник Скалозуба, бывший «друг» Фамусова, но и племянник Хлёстовой князь Федор. Фамусовское общество уже раскалывается.

Пожилой, хотя не старый, еще любвеобильный, Фамусов заискивает перед Скалозубом, который молод («Давно полковники, а служите недавно», — отмечает Павел Афанасьевич; Скалозуб уточняет: «Я с восемьсот девятого служу <…>» [6, с. 43, 44]) и в чине явно пока ему уступает. Грибоедов не назвал конкретно ни должности, ни чина своего главного высмеиваемого персонажа. Впоследствии Гоголь, наделив определенными чи-

нами второстепенных персонажей «Ревизора», не назвал чин городничего. В «Шинели» он писал, что «у нас прежде всего нужно объявить чин» [5, т. 1, с. 536], но в «Мертвых душах» рассуждал о том, как опасно называть по именам и чинам литературных героев: «Какое ни придумай имя, уж непременно найдется в каком-нибудь углу нашего государства, благо велико, кто-нибудь, носящей его, и непременно рассердится не на живот, а на смерть, станет говорить, что автор нарочно приезжал секретно, с тем чтобы выведать все, что он такое сам, и в каком тулупчике ходит, и к какой Аграфене Ивановне наведывается, и что любит покушать. Назови же по чинам — боже сохрани, и того опасней. Теперь у нас все чины и сословия так раздражены, что все, что ни есть в печатной книге, уже кажется им личностью <…>» [5, т. 2, с. 305–306], т. е. оскорблением личности. Вот и Грибоедов определил социальное положение своего главного антигероя обтекаемо, что, впрочем, только способствовало типичности этого образа: «управляющий в казенном месте» [6, с. 4]. Судя по тому, что он представляет служащих к наградам и должностям, а Молчалину «дал чин асессора» [6, с. 14] (конечно, не сам «дал», но представил к чину), Фамусов может быть директором департамента министерства. «На начало XIX века жалованье директора департамента составляло ок. 6000 руб. в год <…>» [19, с. 777].

Этой должности соответствует чин 4-го класса — действительный статский советник (в военной службе чин этого класса — генерал-майор). Выше уже министры и товарищи (заместители) министров, сенаторы, члены Государственного совета [19, с. 826–827]. До них москвичу Фамусову далеко. Может быть, он даже ниже действительного статского советника — просто статский советник (5-й класс). «Управляющий» еще не значит директор, начальник. Так назывались помощники начальников, занимавшиеся организационными вопросами (Н. Я. Эйдельман ошибся, сказав, что бывший вольнодумец Л. В. Дубельт стал «генералом, начальником знаменитого учреждения» [22, с. 97]: он стал *управляющим* III отделением Собственной его императорского величества канцелярии, подчиненным А. Х. Бенкендорфу). Но, с другой стороны, власти у Фамусова немало, о каком-либо непосредственном

начальнике над ним речи нет, он сам, не размышляя, решает все поступающие в его ведомство дела: «Подписано, так с плеч долой» [6, с. 17].

Определенность отсутствует не только относительно чина и должности Фамусова. Его секретарь Молчалин числится «по Архивам» [6, с. 70]. Архивы были в ведении министерства иностранных дел. Непохоже, чтобы ксенофоб Фамусов (хотя и охотно принимающий «иностранных» в своем доме) служил в таком министерстве. Он предстает в комедии как чиновник старого закала вообще, а образ Молчалина не во всем согласован с его образом. Это не единственная нестыковка у Грибоедова. Главная — с возрастом Чацкого и Софии. Ей семнадцать лет, а он успел послужить, пообщаться с министрами (неужели они снизошли до желторотого юнца?), поездить — как же они вместе росли, вместе воспитаны, пережили взаимную любовь?

Но в том, что Фамусов лебезит перед Скалозубом, логика есть. Пока молодой полковник (6-й класс по Табели о рангах) ниже его в чине, однако уже «метит в генералы» [6, с. 19], т. е. скоро будет удостоен чина 4-го класса: чин 5-го класса, бригадир, был в армии упразднен Павлом I, а в статской службе остался (статский советник). Даже если Фамусов — действительный статский, его возможный зять сразу станет не равен ему, а выше: из военных и статских чинов одного класса военные официально считались более высокими.

Скандал в доме Фамусова может нанести ущерб его репутации. Но перспектив у чиновника старого закала и так нет. Его монолог — панегирик Москве («едва / Где сыщется столица, как Москва», «Решительно скажу: едва / Другая сыщется столица как Москва» [6, с. 44, 46]) — выглядит анахронизмом. Тем более что он апологет прежде всего старой, допожарной Москвы в отличие от Скалозуба, по «сужденью» которого «пожар способствовал ей много к украшенью» [6, с. 46] (только не нужно, как В. А. Кошелев, считать, что, увидев «отстроенную после пожара Москву, он удивляется ее “дистанциям огромного размера”» [10, с. 196]: это петербургские улицы были изначально застроены «единою фасадою» в подражание тесным европейским городам, а в «большой деревне» Москве дома, часто окруженные

садами, до пожара 1812 г. стояли еще более свободно, чем после пожара). «Москвич Фамусов, напротив, не хочет даже и «поминать» о пожаре: для него явно дороже память о «допожарной» Москве. А «немосковский» просветитель Чацкий готов негодовать именно на то, что эта «допожарная» Москва никуда не ушла, — а сохранилась в извечных «предрассудках» ее жителей» [10, с. 196].

Вместе с тем она заметно «провинциализировалась». Москвич князь П. А. Вяземский отмечал: «Старая Москва нисколько не могла быть признана за провинциальный и заштатный город, особенно до 1812 года. Скорее же после, освещенная пламенем и славою, обратилась она в провинцию: многое из того, что придавало ей особенный характер и особенную физиономию, все, что, одним словом, составляло душу ее, безвозвратно исчезло в пожаре, начиная с того, что Москва материально обеднела и истощилась. Спустя несколько лет после она, конечно, возродилась снова, но уже в других условиях, в новой обстановке и значении, но все же была она не что иное, как первый из провинциальных русских городов. Некоторые из первостепенных представителей ее сошли в могилу, другие по изгнании французов из Москвы переселились в свои деревни, третьи — за границу и в Петербург…» [3, с. 229; 10, с. 200]. А. С. Пушкин писал в духе старшего друга («<Путешествие из Москвы в Петербург>», 1833–1834): «<…>“Горе от ума” есть уже картина обветшалая, печальный анахронизм. Вы в Москве уже не найдете ни Фамусова, который *всякому, ты знаешь, рад* — и князю Петру Ильичу, и французу из Бордо, и Загорецкому, и Скалозубу, и Чацкому; ни Татьяны Юрьевны, которая

Балы дает нельзя богаче
От Рождества и до поста,
А летом праздники на даче.

Хлестова — в могиле; Репетилов — в деревне. Бедная Москва!..» (18, т. VII, с. 188–189). «В самом деле: Фамусов, Хлёстова, Репетилов — трудно представимы в провинциальном городе!» [10, с. 203] — восклицает современный исследователь.

К лермонтовским временам Москва превратилась в предмет насмешек для массовой либеральной печати. В стихотворении «Журналист, читатель и писатель» (1840) констатируется нехватка прозы в ней: «<…>А если вам и попадутся / Рассказы на родимый лад — / То верно над Москвой смеются / Или чиновников бранят» [11, с. 296]. Причем из чиновников бесперспективен старый москвич Фамусов, а не родившийся в Твери, но приспосабливающийся к любым условиям Молчалин. Уже Чацкий предсказывал, что «он дойдет до степеней известных, / Ведь нынче любят *бессловесных*» [6, с. 27]. «Бессловесный» Молчалин и «речистый», но не рассуждающий Скалозуб были востребованы уже в конце правления Александра I («Болезненно неуверенный в себе, страдающий от комплекса неполноценности, он презирал тех, кто ему льстит, и ненавидел тех, кто говорит ему правду» [12, с. 350]) и тем более в эпоху Николая I. Член Государственного совета М. А. Корф записал в дневнике об императоре Николае: «Ему, как он неоднократно выражался, нужны люди не умные, а послушные» [8, с. 106]. Ф. М. Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863) уже иронически констатировал, что современный Молчалин «посвятил себя отечеству, так сказать, родине… Теперь до него рукой не достанешь; Фамусова он и в переднюю к себе не пустит: «деревенские, дескать, соседи: в городе с ними не кланяются». Он при делах и нашел себе дело. Он в Петербурге и… и успел. «Он знает Русь, и Русь его знает». Да, уж его-то крепко знает и долго не забудет. Он даже и не молчит теперь, напротив, только он и говорит. Ему и книги в руки…» [7, с. 62–63; 14, с. 231]. У молчалиных был и другой путь, предсказанный Гоголем. Чичиков в губернском городе повел себя по-молчалински, «оказал необыкновенную деятельность насчет визитов: он явился даже засвидетельствовать почтение инспектору врачебной управы и городскому архитектору. И потом еще долго сидел в бричке, придумывая, кому бы еще отдать визит, да уж больше в городе не нашлось чиновников» [5, т. 2, с. 150]. Образы Молчалина и Чичикова не раз сопоставлялись в литературоведении [15, с. 26–27; 14, с. 230–231].

Но пока Алексей Степаныч старается угождать всем подряд незаметно, внимание дочери начальника его только тяготит. Фамусов молодого провинциала «безродного пригрел» и ввел в свое семейство, без этого он «коптел бы» в Твери [6, с. 14]. А «министерские оклады были значительно выше провинциальных. Министерский писец получал в полтора раза больше, чем исправник в большинстве губерний» [8, с. 78]. В статской службе было много «безродных». «Нехватка грамотных людей вынудила в 1808 г. распространить право зачисления на канцелярские должности на выходцев из податных сословий (кроме помещичьих крестьян). В 1811 г. их разрешили принимать в канцелярии министерств и Сената <…>» [19, с. 751]. Просвещенные молодые дворяне не составляли для них значительный конкуренции. «Прилично образованный дворянин не мог начать службу в чине, соответствующем его квалификации: ему приходилось начинать с самого низа и пробиваться наверх, соперничая с профессиональными бюрократами, которые пеклись единственно о собственной карьере. Более образованные и государственно мыслящие дворяне находили такое положение невыносимым и избегали казенную службу. Так была утрачена возможность привлечь к делам управления наиболее просвещенный общественный слой» [17, с. 249].

Чин коллежского асессора, который Фамусов «дал» Молчалину, до 1845 г. приносил его обладателю из недворян потомственное дворянство. Молчалин живет в фамусовском доме; его карточные партнеры — Хлёстова и Фома Фомич, который «при трех министрах был начальник отделенья» [6, с. 73] (этой должности соответствует чин коллежского советника — 6-й класс, как у чина полковника [19, с. 826–827]; впрочем, автор «образцовых» [6, с. 74] глупостей в своей должности засиделся): «Я вашу партию составил: мосьё Кок, / Фома Фомич и я» [6, с. 90], — говорит он, подавая карту Анфисе Ниловне. Количество средних и высших чиновников со временем снижалось по отношению к мелкому чиновничеству — «процент чинов первых восьми классов составлял в 1755 г. 34,9, в 1847 г. — 19 и в 1857 г. — 21,9%» [8, с. 66]. «В 1847 г. число классных чинов состав-

ляло 61 548 человек. <…> за 50 лет численность чиновников увеличилась примерно в 4 раза.

В 1847 г. к I классу принадлежал 1 человек, ко II — 40, к III — 166, к IV — 484, к V — 1100, к VI — 1621, к VII — 2588, к VIII — 4671 и к IX—XIV — 50 877 человек» [8, с. 67]. Если тогда чиновников было вчетверо больше, чем за 50 лет до этого, то в начале 1820-х их было примерно в 2,5 раза меньше, чем в 1847-м, и, значит, коллежских асессоров насчитывалось менее полутора тысяч человек. Это во всей России. В московском обществе Молчалин мог быть уже не самой незаметной фигурой. Правда, его презирает не только Чацкий, но и Скалозуб, хотя бы как плохого наездника: «Поводья затянул, ну, жалкий же ездок. / Взглянуть, как треснулся он, грудью или в бок?» [6, с. 51]. Но бравый полковник смеется и над княгиней Ласовой, которая, тоже упав с лошади, «на днях расшиблась в пух; <…> Теперь ребра недостает, / Так для поддержки ищет мужа» [6, с. 55]. Молчалин же продвигается наверх целеустремленно: «По мере я трудов и сил, / С тех пор, как числюсь по Архивам, / Три награжденья получил» [6, с. 70]. «Правом на награждение орденом св. Анны 3-й степени обладали все те, кто приведет в желаемый порядок запущенную предшественником часть или успешно окончит в краткий срок накопившиеся дела <…>» [19, с. 765]. При таком начальнике, как Фамусов, подписывавшем бумаги не читая, можно было делá не затягивать. Награждали не только орденами. «Кроме оклада жалованья чиновники могли рассчитывать на награждения к праздникам или за какую-то конкретную заслугу. Эти награждения выплачивались из сметных остатков, специальных наградных сумм, а также из личных средств императора» [19, с. 778–779]. Молчалин — «деловой» [6, с. 42], каким мог бы быть, по мнению далеко не глупого Фамусова, и Чацкий («<…> захоти: так был бы деловой. / Жаль, очень жаль; он малый с головой; / И словно пишет, переводит» [6, с. 47]).

Грибоедов преодолел классицистическую односторонность в характерах персонажей. «Содержание образа Фамусова, например, не исчерпывается тем, что он сварливый старик и мракобес. Он также и любящий отец, и покровитель бедных родственни-

ков, и строгий начальник, и угодник перед сильными, и обжора, и заправский волокита, — писал В. Н. Орлов. — До столкновения с Чацким он не больше, как крикливый, но в общем добродушный «старовер» — поклонник и защитник порядков, унаследованных от «минувшего века» <…>. Также и в обрисовке Молчалина нет ничего от классицистической однолинейности. <…> Молчалин и музицирует с Софьей, и ездит верхом, и прислуживает Хлёстовой, и заигрывает с Лизой, и осторожно подтрунивает над Чацким (? — *С. К.*) — вообще действует чрезвычайно активно и разнообразно. Он «не довольно резко подл» (по замечанию Пушкина), но Грибоедов как раз и был озабочен тем, чтобы избежать подобной резкости и односторонности» [16, с. с. 77–78].

Значительно меньше повезло в литературоведении Скалозубу, особенно в статье Ю. Н. Тынянова «Сюжет “Горя от ума”», самой «советской» из его работ, правда, автором не публиковавшейся. «Скалозуб говорит о путях карьеры. Самым выгодным оказывается пользоваться выгодами, предоставляемыми самой войной: «Иные, смотришь, перебиты». Преступность скалозубовского карьеризма, основанная на потерях армии, очевидна». И чуть ниже снова: «Этот канал «чтоб чины добыть» — «иные, смотришь, перебиты». Преступное довольство выгодностью смерти. От преступности этому шутнику недалеко, как этой комедии до драмы» [20, с. 378, 379]. Ничего преступного нет в словах боевого офицера: «Довольно счастлив я в товарищах моих, / Вакансии как раз открыты; / То старших выключат иных, / Другие, смотришь, перебиты» [6, с. 43]. Скалозуб вовсе не счастлив от того, что они погибли. «Счастлив» здесь значит *везуч* (Чацкий «в друзьях особенно счастлив» [6, с. 20], т. е. друзей у него много и они хорошие). Смысл реплики Скалозуба тот, что он бывал в настоящем пекле, но ему повезло: убили других, а могли убить его. В ранней редакции комедии Скалозуб говорил о подвиге, за который были награждены он и его двоюродный брат: «За 3-тье августа, мы брали батарею, / Ему дан с бантом, мне на шею» [6, с. 175]. В окончательной редакции подвиг стал менее весомым: «<…> засели мы в траншею <…>» [6, с. 43]. Но тогда и засесть в траншею отнюдь не значило проявить

трусость. Двоюродные братья служили в егерских, т. е. специальных стрелковых, полках: «В тринадцатом году мы отличились с братом / В тридцатом егерском<,> а после в сорок пятом» [6, с. 42]. Действовать в рассыпном строю или вести перестрелку из траншеи было в известном смысле опаснее, чем наступать в сомкнутом строю. Там пуля противника могла попасть в соседа, а когда перестреливались егеря, пуля предназначалась конкретно тебе. В траншее офицер не мог спрятаться за солдата, как в каре. К тому же часть егерей была вооружена нарезными ружьями, гораздо более точными, чем гладкоствольные. Комментатор ссылается на книгу М. В. Нечкиной «Грибоедов и декабристы» (М., 1951. С. 277–278), где сказано, что «3 августа 1813 г. никаких боевых действий не было, так как до 14 августа действовало Плесвицкое перемирие, русские войска стояли в Богемии и офицерство в основном веселилось в Праге, где в этот день состоялось свидание Александра I с австрийским императором Францем II. «Подвиг» Скалозуба, таким образом, только в том и состоял, что они “засели в траншею”» [6, с. 460]. Но в Праге, где веселились русские офицеры, и траншей не было. Кто помнил в 1820-е, тем более в позднейшие годы, какие именно события происходили в такой-то день августа 1813? И почему вымышленный персонаж не может назвать вымышленную дату? Ее «точность» служит только психологической достоверности сцены, и это *художественно убедительно*.

Комментатор издания комедии в серии «Литературные памятники» распространяет еще одну небесспорную информацию: «Согласно любезному разъяснению В.М. Глинки (Государственный Эрмитаж),– «с бантом» – несомненно, орден Владимира 4-й степени, а «на шею» – почти бесспорно Анны 2-й степени: Владимира 4-й Скалозуб уже, очевидно, имел – согласно старшинству орденов. Если бы ему дали Владимира 3-й степени, это нарушило бы принятую последовательность награждений» [6, с. 460]. О каком времени идет речь? Было время, когда орден св. Владимира 4-й степени был выше, чем Анны 2-й, и мог быть получен лишь *после* награждения этим последним [21, с. 140].

В ранней редакции со Скалозубом был связан мотив чести и подчеркивалось, что наград у него множество. София говорила о нем: «Куда хорош! Толкует все про честь, / Про шпаги и кресты, крестов не перечесть, / А слова умного не выговорил с роду, / Мне все равно, что за него, что в воду» [6, с. 150]. Потом первые два стиха сменились гораздо менее лестными: «Куда как мил! и весело мне страх / Выслушивать о службе и рядах <…>» [6, с. 19]. Сначала Скалозуб говорил Фамусову о своих крестах: «Шесть, седьмь их у меня, да естли б было десять, / Нехудо бы еще один привесить» (варианты: «Их девять», «шесть, седмь их» [6, с. 176]). Грибоедов отказался от такой конкретизации, как и от конкретизации чина двоюродного брата Скалозуба: он «крепко заряжен теперешним столетьем, / Представьте капитан по списку был он третьим, / В отставку вышел вдруг и книги стал читать» [6, с. 175]. Значит, был третьим в очереди на вакансию капитана. Грибоедов не стал останавливаться на частностях, главное — успешный человек отказался от карьеры. С девятью крестами Скалозуба получалась как бы и неувязка. Уже к Анне 1-й степени полагался не только крест, но и лента и звезда, а при девяти орденах должны были быть две звезды. На самом деле и одну звезду получал не каждый генерал. В «Мертвых душах» Гоголя губернатор (по должности — действительный статский советник [19, с. 826–827]) «имел на шее Анну, и поговаривали даже, что был представлен к звезде <…>» [5, т. 2, с. 150]. «Даже»! В окончательной редакции остались лишь обобщающие, без конкретизации, слова Фамусова в разговорной форме о наградах полковника: «И знаков тьму отличья нахватал» [6, с. 40]. Об орденах Скалозуб в ранней редакции говорил еще раз, обращаясь к Репетилову: «Избавь, ученостью вы много взяли все-то, / Бог вам премудрость ниспошли, / Дают ли ордена за это? / Давай ученье нам, чтоб люди в ногу шли. / Я школы Фридриха, в команде Гренадеры, / Фельдфебеля мои Волтеры» [6, с. 254]. В окончательной редакции он вполне доморощенный солдафон, а «фельдфебеля в Волтеры» [6, с. 117] обещает князь-Григорию, Репетилову и их компании.

Грибоедов оставил Скалозуба храбрым офицером, но героизма в его образе поубавил. Он не только презирает Молчалина

и Репетилова (совсем как Чацкий) — он и не заискивает ни перед Фамусовым, ни перед Хлестовой. Вместе с тем он карьерист, не считающийся со средствами продвижения вверх. Обычным способом повышения в чине было замещение вакансии по старшинству — в зависимости от времени поступления на службу. Из двух человек, имевших один и тот же чин, старше («ста́рее») в чине считался получивший его хоть на день раньше. «Следует помнить, что порядок служебных повышений по старшинству службы был неписаным, но исключительно строго соблюдавшимся законом продвижения по лестнице чинов. Обходить его противоречило кодексу товарищества и воспринималось в офицерской среде как нарушение правил чести» [12, с. 347]. Скалозубу и в мирное время везет, два года ожидания следующего чина — для него много: «Не жалуюсь, не обходили, / Однако за полком два года поводили. —» [6, с. 44]. Пожилой Фамусов восхищается и такой карьерой («Да, чем кого господь поищет, вознесет!»), а Скалозуб знает, что случается и лучше: «Бывает, моего счастливее везет. / У нас в пятнадцатой дивизии, не дале, / О нашем хоть сказать бригадном генерале» [6, с. 43]. Чувство зависти прямо не выражено, но Скалозуб, безусловно, был бы рад избавиться от своего более удачливого командира, хотя знает, что шансы на скорое повышение у него не преимущественные: «Нет-с, старее меня по корпусу найдутся <…>; / Да, чтоб чины добыть, есть многие каналы; / Об них как истинный философ я сужу; / Мне только бы досталось в генералы» [6, с. 44]. В данном случае «как истинный философ» значит без лишних переживаний. За человека богатого и со связями могли похлопотать на самом верху, а царь был выше всех законов, тем более неписаных. Мнение сослуживцев, которые станут подчиненными, Сергея Сергеича не волнует.

И все же новаторства этого образа Тынянов не понял, упростил его и огрубил. Относительно других персонажей он позволил себе домыслы тоже в советском духе. По поводу слов Загорецкого о баснях: «Насмешки вечные над львами! над орлами! / Кто что ни говори: / Хотя животные, а все-таки цари» [6, с. 102] — Тынянов писал: «Так говорить мог именно человек особой канцелярии, близкий к политическому сыску, служащий»

[20, с. 355]. Конечно, столь аморальный человек мог стать шпионом, но в тексте комедии он воображает себя только цензором. Здесь ему противопоставляется Платон Михайлович с его словами «Я правду об тебе порасскажу такую, / Что хуже всякой лжи» [6, с. 86; 20, с. 355], но далее достается и ему: «<…> если Софья Павловна воспитывает для будущих дел Молчалина (Софья воспитывает?! — *С. К.*), то Наталья Дмитриевна, сделавшая друга Чацкого, Платона Михайловича Горичева, своим «работником» на балах, преувеличенными, ложными заботами о его здоровье уничтожает самую мысль о возможности военной деятельности, когда она понадобится. Так готовятся новые кадры бюрократии» [20, с. 377]. Непохоже, чтобы Наталья Дмитриевна поощряла мужа к вступлению и в статскую службу. Притом Тынянов как будто подозревает, что «бюрократ» Горич сблизится с Молчалиным. Это домысел чистой воды.

В статье «Сюжет “Горя от ума”» Тынянов обнаружил даже свою слабую ориентацию в чинах. Он растолковывал: «“Обер” — старший: обер-капрал — старший капрал, обер-секретарь — старший секретарь; штаб-офицер — военный чиновник, имеющий чин майора, подполковника или полковника» [20, с. 378]. Штаб-офицерские чины перечислены правильно, но обер-офицерские — от прапорщика до капитана — не упомянуты. А они *старшие* только по отношению к унтер-офицерам, которые собственно офицерами не были, это младший командный состав, «нижние чины», как и рядовые солдаты. Никаких обер-капралов никогда не было. «Обер-капрал» определенно попал к Тынянову из шуточного отрывка Пушкина в набросках к замыслу о Фаусте (1825): «— Кто идет? — Солдат. / — Это что? — Парад. / — Вот обер-капрал, / Унтер-генерал» [18, т. II, с. 273]. Это откровенная белиберда, галиматья. Обер-капралов не было так же, как унтер-генералов (есть генерал-майоры, есть генерал-лейтенанты, но нет генерал-сержантов). Тынянов принял всерьез шутку, веселую игру.

И еще одна его ошибка: «Петербург не существовал для Грибоедова» [20, с. 374]. Как же «не существовал», если он решил делать серьезную карьеру во взаимодействии с правительством? Хотя его Чацкий и разорвал связи с министрами, в «Горе от

ума» фамусовская Москва в культурном и нравственном отношениях ниже Петербурга. Как уже говорилось, монолог Фамусова, в котором он превозносит Москву выше всех столиц, — анахронизм, во многих отношениях комический. Например: «А наши старички?? — Как их возьмет задор, / Засудят об делах, что слово — приговор, — / Ведь столбовые все, в ус никого не дуют; / И об правительстве иной раз так толкуют, / Что если б кто подслушал их… беда! / Не то, чтоб новизны вводили, — никогда, / Спаси нас боже! Нет. А придерутся / К тому, к сему, а чаще ни к чему, / Поспорят, пошумят, и… разойдутся. / Прямые канцлеры в отставке — по уму!» [6, с. 45–46] . Старые консерваторы критикуют правительство, разумеется, за «либерализм», за вводимые «новизны». А Фамусов их приравнивает к канцлерам. Этот высший статский чин за всю историю Российской империи получили единицы. Недалеко от старичков ушла и московская «либеральная» молодежь. «Шумим, братец, шумим», — хвастается Репетилов. «Шумите вы? и только?» [6, с. 114] — трезво реагирует Чацкий. Репетилов пытался сделать чиновничью карьеру в Петербурге, женившись на дочери барона фон Клоца, который «в министры метил». Хотя Клоц значит чурбан, он не стал себя дискредитировать, продвигая столь безалаберного зятя, как тот ни угождал ему и его жене: «Ему и ей такие суммы / Спустил, что боже упаси! <…> Женился наконец на дочери его, / Приданого взял — шиш, по службе — ничего. / Тесть немец, а что проку? — / Боялся видишь он упреку / За слабость будто бы к родне! / Боялся, прах его возьми, а легче ль мне?» [6, с. 117–118]. В Москве слабости к родне не боятся. Но и в Петербурге продвигаются наверх люди молчалинского типа, что отвратило Репетилова от службы наряду с собственными неудачами: «Секретари его все хамы, все продажны, / Людишки, пишущая тварь, / Все вышли в знать, все нынче важны, / Гляди-ка в адрес-календарь. / Тьфу! служба и чины, кресты души мытарства <…>» [6, с. 118]. Для Репетилова, женатого на дочери барона и крупного чиновника, «хамы» — вероятно, то же, что и «безродные».

В Москве есть свои немцы. Едва ли не самый комический персонаж «Горя от ума» — графиня бабушка, говорящая с

немецким акцентом, оглушающая звонкие согласные звуки. Она, по всей видимости перешедшая в православие, предполагает, что Чацкий от православия отпал: «Пошел он в *п*усурманы!», «Шутка ли! переменил закон!» [6, с. 97, 98]. Сама «переменившая закон», она не допускает, что это может сделать кто-то другой. Известный комический прием: осуждение того, чем «страдаешь» сам. К своему заблуждению она пришла из-за глухоты, не так расслышала слова. В комедии есть еще один глухой персонаж — князь Тугоуховский. Ему-то графиня бабушка и говорит: «Да!.. в *п*усурманах он! / Ах! окаянный волтерьянец! / Что? а? глух, мой отец; достаньте свой рожок. / Ох! глухота большой порок» [6, с. 98]. Московские князья и графы у Грибоедова лишены умения вести себя подлинно аристократически. Нетитулованная знать, разумеется, тоже. У многих персонажей, упоминаемых в «Горе от ума», простонародные имена: Кузьма, Максим, Фома, Анфиса, Татьяна, Пульхерия и т. д. Именно старозаветные дворяне держали «толпы скоморохов, арапов, юродивых и рассказчиков всякого сорта» [17, с. 247]. Приехавшая к Фамусовым тетка Софии Анфиса Ниловна Хлёстова от скуки «взяла с собой / Арапку-девку да собачку. — / Вели их покормить, ужо, дружочек мой: / От ужина сошли подачку» [6, с. 87] (обеим одинаковую), — говорит она племяннице. При дворе Екатерины II шутовством делали карьеру вельможи. Вежливый англоман Александр I был «цивильнее». Он сократил расходы на содержание двора и не поощрял откровенное самоуничижение придворных. Чацкого это не может не радовать: «Свежо предание, а верится с трудом; / Как тот и славился, чья чаще гнулась шея; / Как не в войне, а в мире брали лбом; / Стучали об пол не жалея! <…> Хоть есть охотники поподличать везде <,> / Да нынче смех страшит, и держит стыд в узде; / недаром жалуют их скупо государи. — » [6, с. 36]. Для Фамусова же и это — непростительное вольнодумство. В данном случае не Фамусов, а Чацкий на стороне царя, поддерживающего *современный* стиль поведения в Петербурге. С другой стороны, этому способствовали декабристы, часто аристократы по рождению. «Декабрист своим поведением отменял иерархичность и стилевое многообразие поступка» [12, с. 335]. Деятельность дворянских революционеров

и близких к ним по идеалам людей была не только политической, но и культурной.

Грибоедов был близок и к декабристам, и к властям, которые далеко не целиком состояли из ретроградов. Но главным в его жизни оказался вклад в культуру — комедия «Горе от ума». Необходимо понимать ее исторически, чтобы и сегодня адекватно оценивать этот вклад.

Литература

1. *Богомолова Е. И., Жаров Т. К., Клочихина М. М. Методическое пособие для преподавателей литературы подготовительных отделений вузов. М.: Высшая школа, 1973.*
2. *Водарский Я. Е. Население России за 400 лет (XVI — начало XX вв.). М.: Просвещение, 1973.*
3. *Вяземский П. А. Стихотворения. Воспоминания. Записные книжки. М.: Правда, 1988.*
4. *Гершензон М. О. Грибоедовская Москва. П. Я. Чаадаев. Очерки прошлого. М.: Московский рабочий, 1989.*
5. *Гоголь Н. В. Сочинения: В 2 т. М.: Худ. лит., 1973.*
6. *Грибоедов А. С. Горе от ума. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1988 («Литературные памятники»).*
7. *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. V. Л.: Наука, 1973.*
8. *Зайончковский П. А. Правительственный аппарат самодержавной России в XIX в. М.: Мысль, 1978.*
9. *Карнович Е. П. Родовые прозвания и титулы в России и слияние иноземцев с русскими. СПб.: издание А. С. Суворина, 1886 (репринт — М.: БИМПА, 1991).*
10. *Кошелев В. А. Историческая мифология России в творчестве Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Историческая мифология. Исследования и материалы. Великий Новгород; Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2014.*
11. *Лермонтов М. Полн. собр. соч.: <В 4 т.> Т. 1. М.: Правда, 1953.*

12. *Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство — СПБ, 1994.*
13. *Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1980.*
14. *Мещеряков В. П. А.С. Грибоедов. Литературное окружение и восприятие (XIX — начало XX в.). Л.: Наука, 1983.*
15. *О проблемном изучении в школе комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». Методические рекомендации. М.: Московский городской институт усовершенствования учителей, 1966.*
16. *Орлов Вл. Грибоедов Л.: Просвещение, 1967.*
17. *Пайпс Ричард. Россия при старом режиме. Перевод с английского Владимира Козловского. М.: Независимая газета, 1993.*
18. *Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Тт. II, VII. Л.: Наука, 1977, 1978.*
19. *Раскин Д. И. Исторические реалии российской государственности и русского гражданского общества в XIX веке // Из истории русской культуры. Т. V (XIX век). М.: Языки русской культуры, 2000.*
20. *Тынянов Ю. Н. Сюжет «Горя от ума» // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969.*
21. *Федосюк Ю. А. Что непонятно у классиков или Энциклопедия русского быта XIX века. 5-е изд., испр. М.: Флинта; Наука, 2002.*
22. *Эйдельман Н. Я. «Быть может за хребтом Кавказа…» (Русская литература и общественная мысль первой половины XIX в. Кавказский контекст). М.: Наука, 1990.*

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ И НАУЧНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ХМЕЛИТА»: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ, ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ.

В.Е. Кулаков
Заслуженный деятель искусств
А.А. Филиппова
Кандидат филологических наук
Музей-заповедник А.С. Грибоедова «Хмелита»

Единственный в России музей великого русского писателя, музыканта и дипломата А.С. Грибоедова начал формироваться с 1987 года: сначала как филиал Смоленского областного музея-заповедника, затем как самостоятельный музей-усадьба. В 1990 году Постановлением Совета Министров РСФСР № 356 от 10 октября на базе музея – усадьбы был создан Государственный историко- культурный и природный музей – заповедник А.С. Грибоедова «Хмелита».

В состав заповедника вошли многие мемориальные и историко – архитектурные памятники – Хмелита, Григорьевское, Богородицкое, Никольское (Никольский сад) и др., связанные с именем великого драматурга и других выдающихся деятелей истории и культуры; археологические памятники – городища, селища, курганные могильники; природные – Семеновское и Трасливское болота, важные для поддержания экологического баланса в бассейнах рек Днепра и Волги; географические – самая высокая точка Смоленской области (319 метров над уровнем моря) и т.д.Общая площадь заповедника составляет 24 633 га.

15 января 1995 года к 200-летию со дня рождения А.С. Грибоедова открыли первую в России (даже в мире, можно сказать) историко-мемориальную экспозицию «Грибоедов и его время». Сейчас в Хмелите отреставрированы все усадебные строения, благоустраивается территория регулярного и пейзажного парка, открыты музейные филиалы, оборудовано помещение для фондохранилища и открыт выставочный зал.

Основным направлением музея-заповедника со дня его основания является изучение жизни и творчества А.С. Грибоедова, его смоленского окружения и смоленских связей. Научные сотрудники ведут серьезную планомерную работу в областных и центральных архивах, что дает возможность не только создавать экспозиции и выставки, но и вводить в научный оборот новые источники, дополняя сведения к биографии А.С. Грибоедова.

Многие из этих документов опубликованы в научных статьях и докладах, в диссертации «Роль смоленского культурного гнезда в становлении личности и творчества А.С. Грибоедова». Результаты архивных поисков за последние 5-7 лет были опубликованы в «Хмелитском сборнике № 16» наряду с другими научными докладами грибоедовской конференции, прошедшей в музее в 2013 году. Надеемся, что многие из этих документов будут отражены в готовящейся к изданию «Летописи жизни и творчества А.С. Грибоедова».

Картотеки музея-заповедника, содержащие большой фактический материал по родословной Грибоедовых, их адресам (Москва, Санкт-Петербург) и усадьбам (в разных губерниях России), еще предстоит опубликовать.

История существования усадьбы после Грибоедовых, судьбы ее поздних владельцев, вопросы музеефикации Хмелиты и окрестных усадеб тоже предмет серьезного изучения.

Результатами научно-исследовательской работы сотрудников музея-заповедника являются участие и публикации в сборниках научных конференций других организаций, совершенствование музейных экскурсий, создание музейных программ для различных категорий посетителей. Различные формы научно-просветительной и научно-образовательной работы дали возможность привлечь в музей-заповедник в прошедшем году 62 тыс. экскурсантов и туристов.

В результате планомерной работы по поиску и приобретению экспонатов, с каждым годом фонды музея-заповедника пополняются новыми предметами, датируемыми эпохой А.С. Грибоедова – книжный шкаф, конторка, вольтеровское кресло-качалка, деревянная шкатулка и предметы быта и декоративно-прикладного искусства – особо ценные приобретения 2014 года.

Пребывание Грибоедова на смоленской земле сыграло немаловажную роль в его биографии и творчестве. Хмелита и соседние с ней усадьбы составили ту культурно-историческую среду, которая была так благотворна для молодого поэта. По терминологии, принятой в современной культурной географии, грибоедовская Хмелита по праву может называться местом «элитогенеза» – местом, «связанным с рождением и воспитанием величайшего деятеля национальной культуры».

В настоящее время значительная часть реставрационных работ завершена, с 2008 года в двух анфиладах из 14 залов на втором этаже главного дома – была размещена основная музейная экспозиция «В гостях у А.С. Грибоедова и героев его комедии «Горе от ума», созданная в соответствии с научной концепцией авторского коллектива музея (В.Е. Кулаков, Г.Ф. Симакина, А.И. Давыдов, А.А. Филиппова). Она отражает время пребывания будущего писателя и дипломата в родовой усадьбе Грибоедовых в детские и юношеские годы.

К сожалению, периоду всей его жизни посвящен сейчас всего один зал, т.к. экспозиция «А.С. Грибоедов и его время» в цокольном этаже главного здания дворца, существовавшая с 1995 г., была демонтирована как морально и физически устаревшая, а по окончании реставрационных работ здесь разместили выставку «А.С. Грибоедов и Отечественная война 1812 года», которая закончила свою работу в ноябре 2014 г.

Таким образом, экспозиции посвященной жизни и творчеству А.С.Грибоедова, высокому подвигу его служения на литературном, воинском и дипломатическом поприщах в настоящее время в России не существует. Ее появление востребовано современным музейным зрителем, удовлетворит многочисленные пожелания посетителей и увеличит положительную динамику посещаемости «Хмелиты».

В Год литературы и в год 220-летия со дня рождения великого русского писателя А.С. Грибоедова дирекцией музея-заповедника «Хмелита» было принято решение о создании монографической историко-литературной экспозиции «А.С. Грибоедов: Личность. Творчество. Эпоха. Судьба» в семи залах первого этажа мемориального дома-дворца.

Эта первоочередная научно-исследовательская и научно-экспозиционная задача, вставшая перед научным составом музея-заповедника в 2015 году, сейчас воплощается в жизнь и во многом может считаться решенной.

Научная концепция экспозиции была разработана авторским коллективом музея (идея – В.Е. Кулаков, научный руководитель - к.ф.н. Филиппова А.А.) с привлечением специалистов-консультантов из ведущих литературных музеев России, ОИРУ, НИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева.

Данная концепция направлена на музеефикацию всего усадебного комплекса (от интерьеров и экспозиций в зданиях (в том числе виртуальных) до сохранения культурного ландшафта и создания экспозиций под открытым небом). Проект предусматривает экспозиционное освоение интерьеров и ландшафтов, которые «помнят» самого Грибоедова и уже по этой причине имеют значительную мемориальную ценность. Посетителю они будут интересны и с точки зрения строительного и садово-паркового искусства конца 18- первой половины 19 вв.

Эта концептуальная идея нашла широкую поддержку специалистов в области музейного дела, культурологов, литературоведов, представителей общественности. Музейно-экспозиционный комплекс состоит из нескольких разделов и призван раскрыть музейными средствами творчество, биографию, личность А.С. Грибоедова, а также окружавшую его социальную и культурную среду – от быта крепостных хмелитских крестьян до Коллегии иностранных дел и Общества любителей русской словесности. Кратко изложим научную концепцию новой экспозиции и требования к ее архитектурно-художественному решению.

Зал 1. Дворянская поварня.

«Грибки да кисельки, щи, кашки в ста горшках»

«Ешь три часа, а в три дня не сварится»

А.С. Грибоедов.

Экспозиция первого зала в цокольном этаже грибоедовского усадебного дома призвана познакомить посетителя с бытом и кулинарными традициями дворянского общества, показать хлебосольство и гостеприимство русского барства, рассказать о га-

строномических пристрастиях и старинных рецептах русских помещиков.

В воссозданной дворянской поварне 18-19 вв. (некогда здесь существовавшей на самом деле) экскурсанты смогут узнать, что готовили, чем поили-кормили 200 - 300 лет назад в русской усадьбе. С целью более полного освещения быта необходимо воссоздание кухни (поварни) с печью (возможно в виде огня в экране телевизора), посудой и мебелью, муляжами продуктов, описанием приемов и средств охоты и рыболовства, садоводства и огородничества, документов о снабжении усадьбы продуктами, перечнем и рецептами готовившихся блюд.

Также необходимо найти возможность отразить взаимоотношения хозяев усадьбы, их гостей и крепостных, которые полностью обслуживали усадьбу и обеспечивали продовольствием. Нужно учесть, что помещение поварни предполагается постоянно использовать при подготовке и проведении интерактивных проектов, в том числе гастрономических («Дворянское кушанье два грибка на тарелочке»; «Обед по-флотски», «У самовара» и пр.). Таким образом, в данном экспозиционном зале должна быть предусмотрена интерактивная зона, состоящая из стола на 20 человек и удобных лавок (скамеек). Также необходим мультимедийный проектор,

Кроме окантовки копий графики из фондов музея-заповедника «Хмелита», в видеоряде из пристенных плоскостных конструкциях (баннеры, печать на ткани, пластик) необходимо отразить недостающие, но особо интересные элементы оснащения поварни, процитировать старинные рецепты, художественно оформить цитаты из произведений А.С. Грибоедова и других писателей (например, И.А. Крылов «Кот и повар» или В.А. Вонлярлярский «Ночь на 28-е сентября»). Особое внимание следует придать оформлению окон «поварни», учитывая исторические аналогии на начало 19 века..

В витринах и объемно-пространственных композициях предполагается показать посуду, кулинарные книги, мебель. Необходимо продумать изготовление муляжей или макетов (например, продуктов, каких-то блюд, предположим – торт, пирожное и пр.).

Зал 2. Девичья.

«Умный, бодрый наш народ…»

А.С. Грибоедов.

Экспозиция второго зала познакомит посетителей с бытом и средой крестьянского сословия, окружением А.С. Грибоедова из крепостных слуг, введет в мир творческих ассоциаций Грибоедова и культурный контекст его произведений, в основе которого – русский фольклор, диалекты, народное искусство. Тематика такого рода экспозиции представляется особенно актуальной и поможет музейному зрителю постичь, представленный в ней материал через восприятие великого русского писателя, который характеризует славяно-русскую старину примечательным словом «надышаться». Грибоедов прославляет русские национальные обычаи и культуру, «забытые» фамусовским обществом под влиянием «французиков из Бордо», призывает следовать добрым обычаям предков, не уподобляться немцам в их недостатках, а перенимать только хорошее.

Отдельную тему в его произведениях составляет т.н. «польский мотив», непосредственно связанный с пребыванием писателя на Смоленщине, с преданиями о его польских корнях, интересом к историческому и культурному прошлому смоленского края во времена польско-литовских завоеваний (в том числе отразившемуся в биографиях его реальных предков, как по отцовской, так и по материнской линиям).

Отдельный подраздел должен быть посвящен слугам Грибоедовых (документы о них в Хмелите, а также и о личных слугах писателя – Амлихе и Сашке Грибове), а также персонажам комедии «Горе от ума» - Лизе и Молчалину (должны быть изготовлены куклы).

В экспозиционный ряд будут включены предметы быта и этнографии первой четверти 19 в., главными подлинниками станут мемориальное здание, служебные постройки и окружающий их ландшафт, а также объект нематериального наследия - творчество А.С. Грибоедова. Главная задача в этой ситуации – максимально сохранить и представить материальные объекты в мемориальном виде. Народная тема в творчестве А.С. Грибоедова должна быть представлена в виде аудиовизуальных и интерак-

тивных инсталляций, вписанных в пространство второго зала. Видеоряд будет состоять из изображений предметов, лубочных картинок, документов, соответствующих теме, а также предметов крестьянского быта, в том числе одежды. Оконные проемы необходимо оформить в народном стиле, но с учетом «дворянского» архитектурного пространства зала.

Текстовой ряд также должен быть продолжен – это высказывания Грибоедова о русском народе.

Зал 3. Классная-репетиционная.

«Наш ментор, помните колпак его, халат,
Перст указательный, все признаки ученья…»
А.С. Грибоедов

Комната для занятий с учителями и гувернерами не пустовала в барских домах даже в летнее время. Из воспоминаний современников А.С. Грибоедова смоленских дворян Лыкошиных-Колечицких известно, что и в летнее вакационное время дети и молодежь не только участвовали в прогулках, танцевальных вечерах и других увеселениях.

Они продолжали заниматься музыкой, танцами, гимнастикой, изучали иностранные языки и начала поэтического и драматического искусства, ставили спектакли, зачастую сами писали сценические произведения, сами разыгрывали спектакли, предварительно приготовив с помощью крепостных мастеров декорации, костюмы и пр.

Хорошо известно, что талант Грибоедова-драматурга и актера (лучше всего ему удавались женские роли) проявился уже в юном возрасте. Возможно, его первая комедия «Дмитрий Дрянской» была написана и поставлена в Хмелите.

Третий зал необходимо разделить на две зоны - «классную комнату» и «театральную сцену». В первой необходимо показать и рассказать о методах образования грибоедовского времени, всестороннего развития личности, формирования навыков нравственного и бытового поведения в русском дворянском обществе. Вторая часть, отделенная от первой аркой-сводом, должна представлять собой сцену-подиум с задником в виде росписи под декорации конца 18 – начала 19 вв. В обеих частях

зала необходимо предусмотреть интерактивные зоны и видео. Окна должны быть оформлены в стиле интерьеров домов «золотого века» русской усадьбы.

В первой части зала, кроме изобразительного ряда (графика, живопись, акварель) будет представлена мебель первой половины 19 в., письменные принадлежности, книги, а также предусмотрена возможность превратить эту зону в зрительный зал.

В объемных конструкциях второй зоны необходимо предоставить театральную машинерию (например, можно посмотреть в Люблино), костюмы для переодевания желающих выступить на сцене (женский и мужской), передвижные декорации и ширмы.

Тексты в этом зале будут представлены высказываниями Грибоедова и других литераторов о театре.

Зал 4. Москва и Петербург в творческой биографии А.С. Грибоедова

«Я молод, музыкант, влюбчив …»
«На всех московских есть особый отпечаток»
А.С. Грибоедов

Экспозиция 4-го зала, несмотря на небольшую площадь должна музейными средствами отразить все периоды пребывания А.С. Грибоедова в Москве и Санкт-Петербурге.

Художественное оформление зала должно соответствовать эпохе Грибоедова: витрины, шторы, оформление стен, выгородок необходимо выполнить в стиле интерьеров первой четверти 19 века. Очень важно, чтобы экспозиция не принимала «пошагового» хронологического отражения биографии и творчества писателя, а отдельными знаковыми событиями, хорошо изученными, тщательно отобранными и «обрисованными» музейными средствами, показала отношение Грибоедова к обеим столицам и их роль в становлении и развитии его личности и творчества. Нужно учесть, что изображения некоторых зданий, связанных с именем Грибоедова в обеих столицах сохранились только на фотографиях, что вызывает необходимость художественной ре-

конструкции (дом на Остоженке, где родился писатель, дом Валька на Екатерининском канале и пр.)

Москва заняла особое, постоянное место в жизни Грибоедова, хотя взрослым он бывал здесь не так уж часто. Этот город стал началом его духовного развития, в Москве – бытовые источники его творчества. Позднее свое отношение к городу детства и юности 23-летний поэт определил словами: «Отечество, сродство и дом мой в Москве».

Здесь жили родственники и друзья писателя: его семья была связана узами родства со многими известными москвичами, а дядя Алексей Федорович Грибоедов, владелец усадьбы Хмелита, славился среди москвичей своими балами, на которых плясала вся Москва. Уже в эти годы в жизнь Грибоедова властно и навсегда вошел театр. Во время представлений в Московском студенческом театре он был не только зрителем. Обилие театральных затей «золотого века» русской культуры оказало сильное влияние на будущего драматурга.

В Москву возвращался дипломат после своих долгих странствий по Кавказу и Персии. Здесь написаны некоторые его ранние произведения. Впечатления от пребывания в Москве нашли свое отражение в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».

В 1823 году многие сцены комедии были созданы в Москве в доме лучшего друга писателя Степана Бегичева на Мясницкой. От этого дома было недалеко до одной из главных улиц с французскими магазинами – Кузнецкого моста.

Многие другие московские адреса связаны с творческой биографией Грибоедова: дома московских литераторов и особняки родственников и друзей, места общественных гуляний, Кремль и Красная площадь…

В совокупности в Петербурге А.С. Грибоедов провел чуть более 4-х лет. В конце 1814 года Грибоедов приезжает в Петербург. Ему хотелось самостоятельной жизни, без опеки матери, познать жизнь северной столицы. «Грибоедов сразу же стал вращаться в общественных кружках, захваченных политическими интересами, приобретать в них знакомства. Но больше всего его волновала литературная и театральная жизнь Петербурга: 1815-1817 гг. отличались какой-то одержимостью. На театре

тогда господствовала героическая трагедия, пантомима, балет, классическая опера, стал появляться водевиль», - писал Н.К. Пиксанов. С первого дня своего пребывания в столице Грибоедов попал в круг друзей, определяющих культурную жизнь столицы». В сентябре 1815 года на сцене Петербургского театра была представлена первая комедия А.С. Грибоедова «Молодые супруги», затем появились и другие.Начало дипломатической карьеры, знаменитая «дуэль четверых», в которой Грибоедов принимал участие, пребывание на гауптвахте Главного штаба после восстания декабристов на Сенатской площади и, наконец, «возвышение» на должность полномочного посла в Персии также связаны с Петербургом.

Музей обладает значительным количеством графики, книг, мебели для их представления в этой части экспозиции.

Зал 5. А.С. Грибоедов: Кавказ - Персия – Крым

«Секретарь бродячей миссии…»
«Охота странствовать…»
А.С. Грибоедов

После нашумевшей дуэли «четверых» все ее участники были наказаны. В правительственных сферах по поводу Грибоедова было принято решение отправить его в Персию в качестве секретаря русской миссии. Официальное назначение на эту должность состоялось 16 июля 1818 года. Поэт покинул Россию и Петербург на шесть лет. Его путь в далекую восточную страну лежал через Новгород, Москву, Тулу, Воронеж, Моздок, Тифлис. Подсчитано, что Грибоедов провел в дороге более двух лет, не считая пути через Кавказский хребет и территорию Ирана. «Думаю о Грибоедове и других, и под конец перестал понимать, как у них хватило времени всего натворить? Не так уж много жили, много ездили…», - писал Ю.Тынянов.

Впечатления от жизни на Востоке отразились в путевых письмах и дневниках Грибоедова, сохранились наброски его произведений, связанных с восточной тематикой.

Встречи с проконсулом Кавказа Ермоловым, персидским Фетх-Али-шахом и его окружением, знакомство с восточным бытом и обычаями, преданиями, мифами, бытом были новы и интересны Грибоедову. На Кавказе Грибоедов встречает старых знакомых офицеров и знакомится с тифлисской интеллигенцией, чаще всего они собираются в домах П.Н. Ахвердовой и А.Г. Чавчавадзе.

Кавказ и Персия в жизни Грибоедова – это начало написания «Горя от ума», женитьба, работа над Туркманчайским трактатом, должность полномочного министра и гибель в Тегеране.

Крым – короткая передышка от забот по службе, творческие искания после успеха комедии «Горе от ума», новые литературные замыслы, творческие проекты, встречи и размышления.

Основная площадь пятого зала должна быть оформлена в восточном стиле, предметов, связанных с восточной тематикой в музее не так уж много, поэтому имеет смысл хорошо продумать образно-художественное решение объемно-пространственных композиций.

Необходимо отразить дружескую и творческую атмосферу близких Грибоедову домов в Тифлисе, где также как и в столицах устраивались приемы и балы, велись литературные споры, проходили светские приемы, велись научные и политические дискуссии. Здесь впервые Грибоедов увидел свою комедию на любительской сцене.

Отдельный мотив – беспрестанные переезды – «странствия» Грибоедова, о которых он постоянно пишет в письмах. Мотив путешествия должен быть прочувствован посетителем, как через художественное оформление, так и посредством интерактивных средств и текстов. Карты, графика и живопись, портреты современников, книги и документы, предметы быта помогут создать необходимую атмосферу в экспозиции пятого зала.

Зал 6. **Творческая история комедии «Горе от ума»**

«Грому, шуму, восхищенью, конца нет»
А.С. Грибоедов

В шестом зале будет представлена история написания и бытования комедии «Горе от ума», начиная от ее появления и распространения в списках, до первого печатного издания в Ревеле, от любительских спектаклей запрещенной комедии до первых постановок в театрах Санкт- Петербурга, Москвы и других городов, от века 19 до наших дней.

Зал необходимо оформить в «театральном» стиле: шторы, декорации, тумба для афиш, муляжи-куклы - персонажи «Горя от ума» (Фамусов, Чацкий, Софья). Очень важно подчеркнуть музейными средствами необыкновенную популярность комедии в России и за рубежом, ее злободневность на протяжении более чем 170 лет, и, конечно, идиоматичность текста.

В концептуальном и художественном решении нужно предусмотреть сравнение трактовок комедии в разные исторические периоды, аудиотексты – голоса актеров, видео – сцены из комедии «Горе от ума». Для экспозиции этого зала музей обладает достаточным количеством документальных, изобразительных и печатных материалов.

Разнообразить и дополнить традиционный экспозиционный ряд помогут современные технические средства, звуковой ряд, куклы, изготовленные по рисункам художников-иллюстраторов комедии «Горе от ума».

Зал 7. «Ум и дела твои бессмертны в памяти русской…»

Седьмой зал экспозиции «А.С. Грибоедов: жизнь, творчество, эпоха, судьба» будет посвящен увековечению памяти великого русского писателя, музыканта и дипломата.

Рассказ о гибели Грибоедова в Тегеране, его похоронах, могиле и памятнике в Тифлисе продолжат документы о праздновании памятных дат со дня его рождения и гибели, протомузейных структурах, фотографии, произведения искусства, ему посвященные.

Отдельные темы зала – изучение жизни и творчества А.С. Грибоедова в 19-21 вв. и увековечение памяти А.С. Грибоедова в смоленском крае, создание единственного в России музея писателя.

Торжественность и величие в оформлении зала возможно с помощью штор и драпировок, подиума-пьедестала, с установленным на нем бюстом, широкоформатных фотографий, баннеров. В зале необходимо предусмотреть экран (интерактивную доску) с местами увековечения памяти А.С. Грибоедова в России, странах СНГ, Персии и др.

Текстовой ряд может состоять из высказываний современников и потомков о личности Грибоедова.

Открытие новой экспозиции в музее-заповеднике А.С. Грибоедова «Хмелита» предполагается приурочить к проведению очередной международной научной конференции, посвященной 220-летию со дня рождения писателя в октябре 2015 года.

В ближайших планах музея-заповедника «Хмелита» - реставрация в усадьбах Григорьевское и Богородицкое (дворян Лыкошиных и Маневских, современников А.С. Грибоедова), открытие представительства в Вязьме (ближайшем к усадьбе городе), новые выставки, конференции, научно-образовательные и культурно-досуговые проекты.

Мы приглашаем всех к сотрудничеству, партнерству, обмену мнениями.

До сих пор в научной литературе не нашли полного отражения факты жизни и деятельности предков Грибоедова как по линии отца, так и по линии матери. За последние годы в результате поисков удалось установить, что именно смоленская ветвь рода Грибоедовых позже распространилась во Владимирскую и другие российские губернии. (2)

Целый ряд обнаруженных нами архивных документов расширяет представления о дорогобужских владениях Грибоедовых, которыми после смерти родного деда А.С. Грибоедова по матери Федора Алексеевича Грибоедова владела его бабка Мария Ивановна, Грибоедова (ур. Аргамакова, во втором браке Розенберг).

С дорогобужским уездом связана также и судьба четвертой тетки А.С. Грибоедова. Вместо мифической Разумовской, известной в грибоедовской литературе, ею оказалась владелица сельца Александровское «адьютантша» Анна Федоровна Рад-

зимовская. Кстати, ее сельцо находилось недалеко от грибоедовского Котлина, куда могли привозить к бабушке юного Александра.

После смерти М.И. Розенберг дорогобужские земли были переданы без споров дядей драматурга Алексеем Федоровичем Грибоедовым его сводному брату Федору Розенбергу. (3)

Первым же владельцем из Грибоедовых в Дорогобужском уезде был Тимофей Иванович Грибоедов, который,как утверждает М.И. Семевский, в 1713 году «был назначен комендантом в Вязьму, в 1718 году «воеводой в Дорогобуж», а позже, в 1733 году воеводой в Вязьму. (4) Документы Сенатского Архива уточняют дату его смерти, опровергая семейные предания, на которые опирался М.И. Семевский. По Семевскому, Т.И. Грибоедов умер в 1718 году, по документам архива – в 1736 году.(5)

Архивные документы подтверждают и другие факты его биографии: так, стольник при царице Наталье Кирилловне, он «был на службе под Кызыркеменом в полку боярина Бориса Петровича Шереметева, двух Азовских походах в полку боярина Алексея Семеновича Шеина и под Азовом был ранен в правый бок копьем навылет», позже еще одно ранение при Нарвском походе «в правую ногу в пах шпагою дважды, от которых ран не владел ногою более четырех годов».(6)

Выяснено также, что Т.И. Грибоедов женился на Анастасии Леонтьевне Лыкошиной (по первому мужу Станкевич), когда исполнял должность воеводы в Дорогобуже. Это важная деталь генеалогии, так прежде родство Грибоедовых и Лыкошиных считалось только по линии Станкевичей, скорее это было свойство, а не родство.(7)

На самом деле оказалось, что это прямая родственная связь – прапрабабушка А.С. Грибоедова была урожденная Лыкошина.

Прапрадед драматурга Т.И. Грибоедов после смерти двоюродного дяди Семена Федоровича и отца Ивана Андреевича наследует Хмелиту. О нем и его отце И.А. Грибоедове, владельце вяземской усадьбы Дуброво, упоминает еще один редкий источник. В очерке о вяземском архимандрите Феодосии, который впадал на почве пьянства в буйство и страдал припадками, читаем следующее: «Второй припадок… в вотчине стольника

Ивана Андреевича Грибоедова, куда Феодосий ездил в 1687 году…для освящения новопостроенного стольником храма, …в сельце Дуброве было в это время большое собрание светских и духовных лиц». Прежде всего, в «росписи» упомянуты домочадцы хозяина: жена его Ксения и трое сыновей – Василий, Тимофей и Михаил».(8)

Сыном Т.И. Грибоедова был Алексей, который «роскошно проживал в Хмелите». Его как смоленского шляхтича с почестями отправила в отставку своим Указом императрица Анна Иоанновна. (9)

Подтверждение принадлежности Грибоедовых смоленской шляхте находим в списках и документах. Вот один из них: «Смоленского гарнизона майор Тимофей Грибоедов укрывает от службы неслужащего сына своего Алексея. А майор Грибоедов в допросе сказал, что сын его служит со смоленскою шляхтою, и он майор Грибоедов наперед сего служил с смоленскою же шляхтою, для того, что поместья и вотчины иметь в Смоленском и Дорогобужском уездах». (10)

Дед драматурга Федор Алексеевич был одно время Смоленским губернатором (11) и, продолжая традиции усадебной роскоши, не только отстроил в Хмелите «великолепную каменную резиденцию» и Казанскую церковь, но и держал целый штат дворовых людей, а также увлекался охотой: «после покойного статского советника Федора Алексеевича Грибоедова продается охота числом гончих собак 58, борзых 44 да рогов медных охотничьих 14».(12)

Биография следующего владельца Хмелиты – дядюшки драматурга А. Ф. Грибоедова – известна. Но, обнаруженная недавно в метрической книге Казанской церкви села Хмелита запись уточняет дату его смерти и погребения в Хмелите: «1832 г. 24 генваря умре коллежский советник Алексей Федорович Грибоедов от натуральной болезни, погребен в приделе Казанской церкви».(13)

Этот же источник сохранил запись о венчании дочери А.Ф. Грибоедова Елизаветы Алексеевны с И.Ф. Паскевичем в домовой Казанской церкви: «1817 г. генваря 21-го 2-й Гренадерской дивизии командир генерал лейтенант и разных орденов кавалер

Иван Федорович Паскевич бывши до ныне холостой женился первым браком и понял себе в жену села Хмелиты господина коллежского советника Алексея Федоровича Грибоедова дочь девицу Елизавету Алексееву, кои венчаны священником Никитою Вишневским с причтом».(14)

К сожалению, нет списка свидетелей брачного обряда, но можно предположить, что А.С. Грибоедов был на свадьбе своей кузины среди родственников и гостей.

Интересны и другие записи:

- в 1807 году «у священника Никиты Абрамова с женою Ефросиньей Федоровной родился сын Александр августа 20. Восприемниками были статский советник Алексей Федорович сын Грибоедов да благородная девица Елизавета Алексеева дочь Грибоедова»; (15)

- в 1820 году «сельца Дернова госпожа княгиня Ольга Васильева Шехматова была больна шесть недель обложной болезнью и умерла с покаянием»; (16)

Метрическая книга Казанской церкви в Хмелите содержит также записи о регистрации рождения и смерти дворовых людей из вотчин Ширинских-Шихматовых, князя Петра Федоровича Вяземского, Николая Николаевича Нахимова, «господина Лыкошина людей из Никольского» и пр. (17)

Информацию о дворовых людях дворян Грибоедовых содержат не только метрические книги, но и хозяйственные документы, документы об Отечественной войне 1812 года и объявления в Московских и Санкт-Петербургских ведомостях. (18)

До сих пор существуют разночтения касательно года рождения кузины Грибоедова Элизы, несмотря на запись в «Московском некрополе»: «Александра Сергеевна, рожд. кн. Одоевская, жена лейб-гв. Преображенского полка поручика Алексей Федоровича Грибоедова, в супружество вступила 3.04.1790 г.,+ 28.07.1791 г. Жила 24 года. (Донской мон.)». (19)

Дата 1791 г. бесспорно уточняется и по архивным документам, копии которых хранятся в архиве музея-заповедника: «Прошению об опеке над малолетней дочерью коллежского советника Алексея Федоровича Грибоедова» и «Прошению об

опеке малолетней внучке С.И. Одоевского», где отец и дед Елизаветы точно указывают ее возраст - 12 лет в 1803 году. (20)

Многие документы характеризуют жизнь дяди писателя А.Ф. Грибоедова: прошения о выдаче подорожных до Москвы и Санкт-Петербурга, (21) приветствия Вяземскому уездному предводителю Шагарову, (22) прошения о выдаче свидетельства о том, что «имение коллежского советника Алексея Грибоедова, состоящее в Смоленской губернии Вяземского уезда в селе Хмелита с деревнями, во время нашествия неприятеля подверглось разорению».(23)

Интересна и личность второй жены А.Ф. Грибоедова – Настасьи Семеновны. АС. Грибоедов несомненно был с ней знаком. Дочь и племянница известных стихотворцев 18 века С.В. и А.В. Нарышкиных, крестница Дидро, племянница крупнейших смоленских землевладельцев Салтыковых, она была богатой помещицей в Сычевском уезде Смоленской губернии. (24)

Кроме имений Настасьино и Субботники, ей принадлежал дом в Сычевке, в котором существовал «в 1813 году госпиталь для раненых солдат и офицеров…, а потом расположена была швивальня для пошива формы для сычевской инвалидной команды». (25)

В фонде Рунича сохранилась семейная переписка, которая проливает свет на ее судьбу в старости. Она страдала душевной болезнью и потеряла зрение: в последние годы документы за нее подписывает муж ее дочери Софьи Алексеевны Сергей Александрович Римский-Корсаков. (26)

Судьба еще одной кузины А.С. Грибоедова Софьи и ее наследников хорошо прослеживается по архивным и мемуарным документам, из которых явствует, что они были тесно связаны с вяземской землей. (27) К сожалению, дарственная родителей Софьи при выходе ее замуж утратила описание подарков, в том числе имений в Бельском уезде, а сохранила только свое название. (28)

Одним из важных источников являются опубликованные и неопубликованные мемуарные свидетельства. Например, М. Николевой, (29) Ф. Унковского, (30) А. Карабановой (бабушки

писателя К. Леонтьева и владелицы множества имений в Вяземском уезде). (31)

Последняя среди своего окружения упоминает многих смоленских дворян, в том числе Лопухиных и Вонлярлярских, знакомых М.Ю. Лермонтова. Из ее дневника стало известно о близких отношениях Грибоедовых с Карабановыми и Лопухиными, владельцами села Успенское Вяземского уезда.

Это подтверждает и одно из дореволюционных изданий: когда Грибоедова «наградили чином надворного советника и снова вернули в Грузию, куда он поехал через Москву, но пробыл в столице недолго. В истории комедии это кратковременное пребывание замечательно тем, что он в числе своих друзей посетил и Лопухиных, известных московских тузов – хлебосолов, в доме которых содержалось множество приживалок и воспитанниц. У Лопухиных поэт еще в 1824 году оставил полную и исправленную свою рукопись, которая утратилась в 30-х годах. События 1825 г. до того повлияли на это семейство, что Грибоедовская рукопись была отправлена в одно из отдаленных имений. Но одна из воспитанниц Лопухиной, беззаветно любившая поэта, дорожившая каждым его писаным словом, еще до остракизма комедии успела с фотографическою точностью скопировать с ея список, который в этот проезд (в 1826 г.) Грибоедов, по неотступной ея просьбе, исправил, надписав над заглавием, сверх текста 1-й страницы: «Исправляю по памяти: моего *Горя* не захватил. Москва. 1826. Ал. Грибоедов». (32)

Этот же источник сохранил редкую афишу спектакля по пьесе Мольера «Лекарь принужденный», (33) в котором первый владелец Хмелиты стрелецкий полковник Семен Грибоедов играл при московском дворе среди вельмож царевны Софьи, в том числе с ее фаворитом Голицыным. Можно предполагать, что театр в Хмелите существовал задолго до появления в ней будущего гениального драматурга, который как бы «унаследовал» от своего предка страстную любовь к театру.

Любопытный факт из биографии двоюродного брата А.С. Грибоедова Ф.В. Акинфова, которого Грибоедов хорошо знал по своим приездам в Хмелиту, связан с Отечественной войной 1812 года.

Перед оставлением нашими войсками Москвы М.А. Милорадович поручил Акинфову передать записку лично Мюрату, чтобы «дать нам спокойно выйти из нее (*Москвы – прим. авт. статьи*) с артиллерию и обозом…Акинфов вручил Мюрату записку», а позже еще раз выступал парламентером, встречаясь с Мюратом у Дорогомиловской заставы с предложением о «перемирии до семи часов следующего утра». (34)

Письма Нины Чавчавадзе к А.Ф. фон Краббе, копии которых хранятся в архиве музея-заповедника, расширяют круг знакомых А.С. Грибоедова,(35) также как и материалы о его смоленском окружении - И. Щербатов, И. Якушкин, братья Ломоносовы, А. Шаховской, Н. Хмельницкий и др.) (36)

Литература

1. *А.А. Филиппова. Роль смоленского культурного гнезда в становлении личности и творчества А.С. Грибоедова. // Автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук. –М: 2004.*
2. *Материалы для истории церквей Владимирской губернии. Отдел 3. Владимирский уезд. Вып. 6. – М: 1911.; Писцовые книги Восточного Замосковья. – М: 2007*
3. *А.А. Филиппова. Род Грибоедовых на службе Отечеству.// Смоляне на службе Отечеству. Материалы научно-практической конференции 22 сентября 2012 г. – Смоленск: 2013. С. 53 - 58*
4. *М.И. Семевский. Несколько слов о фамилии Грибоедовых.// Журнал «Москвитянин». 1856.*
5. *А.А. Филиппова. Род Грибоедовых на службе Отечеству.// Смоляне на службе Отечеству. Материалы научно-практической конференции 22 сентября 2012 г. – Смоленск: 2013. С. 53 - 58*
6. *Там же*
7. *Там же*
8. *Вяземский архимандрит Феодосий. (Очерк монастырского быта конца*
9. *17 в).// Исторический вестник. 1887. С. 114.*

10. *А.А. Филиппова. А.С. Грибоедов и русская усадьба. – Смоленск: 2011.*
11. *С. 174*
12. *Смоленская шляхта. Под научн. ред. Б.Г. Федорова. Т. 1-2. – М: 2006; А.А. Филиппова. Род Грибоедовых на службе Отечеству.// Смоляне на службе Отечеству. Материалы научно-практической конференции 22 сентября 2012 г. – Смоленск: 2013. С. 53 - 58*
13. *Охота*
14. *Государственный архив Смоленской области (далее ГАСО). Ф.48, оп.1, ед. хр. 1122*
15. *ГАСО, Ф. 48, оп. 1, д.655*
16. *Там же*
17. *Там же*
18. *Там же*
19. *Там же; ГАСО. Ф. 239, оп.1, д. 27; см. напр. Московские ведомости. 1794; Санкт-Петербургские ведомости 1785 г.; Филиппова А.А. Смоляне - участники Отечественной войны 1812 года и Бородинского сражения. // «Сей день пребудет вечным памятником…». Бородино. 1812 – 2012. Материалы Международной научной конференции. 3-7 сентября 2012 г. – Можайск: 2013. С. 170.*
20. *Московский некрополь. – Спб: 1907. Т.1.*
21. *Архив музея-заповедника «Хмелита». НВ – 264*
22. *ГАСО. Ф.53, оп. 2., д. 36*
23. *Там же. Ф. 13, оп. 1, д. 2.*
24. *ГАСО. Ф.1. , оп. 1, д.97, л.17.*
25. *Б.Г. Райский. Дидро и братья Нарышкины. Страница из истории французско-русских культурных связей. // Французский ежегодник. _ М: 1984. С. 240-251.*
26. *Филиппова А.А. Смоляне - участники Отечественной войны 1812 года и Бородинского сражения. // «Сей день пребудет вечным памятником…». Бородино. 1812 – 2012. Материалы Международной научной конференции. 3-7 сентября 2012 г. – Можайск: 2013. С. 170.*
27. *И.В. Васильева, А.А. Филиппова. Неизвестные усадьбы Грибоедовых и Римских-Корсаковых в смоленском крае. //*

Сборник «Русская усадьба». Вып. 11 (27) – М: 2005. С. 302-308
28. *Там же; ГАСО. Ф. 2, оп.2,д.32*
29. *Там же; ГАСО. Ф.2, оп. 2, д. 34*
30. *М.С. Николева. Черты старинного дворянского быта. // Русский архив. № 10. 1893 г.*
31. *С.Я. Унковский. Записки моряка. 1803-1819. – М: 2004.*
32. *Архив музея-заповедника «Хмелита» НВ – 2015*
33. *Очерки литературы древних и новых народов. Кн. 2. – Спб: 1890. С. 421*
34. *Там же, С. 210.*
35. *В. Земцов. Вступление в Москву. // Отечественная война 1812 года. Неизвестные и малоизвестные факты. – М: 2012.*
36. *ИРЛИ. Ф. 112. Д.137*

ДВА СТРАННИКА, ДВА АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВИЧА: «КАЛЬЯНЧИ» А.С. ГРИБОЕДОВА И «ПУТЕШЕСТВИЕ В АРЗРУМ» А.С. ПУШКИНА

О.Ф.Ладохина
Кандидат филологических наук, доцент
МГПУ

Совпадений в судьбах двух русских поэтов предостаточно: одно то, что после восстания декабристов оба были под подозрением у властей, говорит о многом, они одновременно поступили на работу в Коллегию иностранных дел, оба одержимы страстью к странствиям. Грибоедов на пять лет в 1818 году уехал в Персию, а Пушкин в 1820 году отправился в южную ссылку. В одном из писем из Одессы Вяземскому А.С. Пушкин напишет о Грибоедове и нарисует его портрет на полях очередной рукописи. Исследователь творчества Грибоедова, А. Дмитриев, считает, что было несколько свиданий поэтов, могло бы быть и больше, но маршруты их странствий пересекались не часто, но если такие свидания странников были, то «главной темой разговоров двух поэтов, особенно в силу острой любознательности Пушкина, была именно Персия» [4: 219]. С. Дмитриев выдвинул предположение, что во время встреч в Петербурге они могли договориться о том, что Грибоедов возьмет Пушкина на службу как сотрудника Коллегии иностранных дел. На полях рукописей Пушкина портреты Грибоедова появлялись после его трагической гибели, а в текстах продолжалась перекличка тем и мотивов, особенно если речь шла о Востоке.

Пушкин решил поучаствовать в событиях на южных границах России, посмотреть на русскую армию, действующую на Кавказе. В его творчестве наметился постепенный переход от романтизма к реализму, от элегий к путевым запискам. Именно путевые записки станут для обоих переходом к ключевому произведению в их творческой судьбе: как А.С. Пушкин после «Путешествия в Арзрум» закончил работу над «Евгением Онегиным», так А.С. Грибоедов после «Кальянчи» написал «Горе от ума».

В первую свою поездку на Восток А.С. Грибоедов взял с собой «Историю Персии», до этого он был знаком с Кораном, в начатой за время путешествия поэме «Путник» заметны персидские мотивы, можно найти описания красот Персии, также в ней передан разговор странника и грузинского мальчика, проданного в рабство.

В основу поэмы был положен случай в Тавризе, которому Грибоедов был свидетелем. С.И. Мазарович описывает этот случай в одном из своих писем так: «Двое бродяг вывели в здешний базар мальчика-грузина Табия, похищенного ими. Я представил здешнему правительству о беззаконии. Служащий при миссии по моему приказанию силою извлек из шахзадинского дворца маленького несчастливца, которого я ныне с караваном отправляю в Карабах» [5: 18–25].

Юноша рожден в Кахетии, она сравнивается поэтом с раем, родители его — эйзед и пери. По восточной мифологии, эйзед — джинн, т. е. дух. А пери в персидской мифологии — прекрасная девушка с пленительным обаянием, охраняющая земные существа от злой силы.

В каком раю ты, стройный, насажден?
Какую влагу пил? Какой весной обвеян?
Эйзедом ли ты светлым порожден,
Питомец пери, или джиннием взлелеян?
[2: 20].

Эти строки повторяются в стихотворении дважды, являясь смысловым центром речи Странника: ими начинается речь путешественника и ими заканчивается. Юноша, вспоминая край, где он родился, называет его Картвелла, это старинное название Грузии.

Мы знаем из многих источников, что решение поселиться в Грузии и заняться литературным трудом — заветная мечта А.С. Грибоедова, об этом он писал в дневниках, в записках к Паскевичу. Не случайно Грибоедов выбрал именно Грузию – в течение нескольких лет он занимался изучением ее истории, особенно интересны были ему памятники старины и народные песни грузин. Фрагмент незаконченной поэмы, стихотворение «Кальянчи» — дань любви этому краю. Со временем монолог

юного кальянчи с описанием Грузии станет романсом, который исполняла Н.А. Чавчавадзе:

Всю творенья красоту
В пышной обрели Картвеле.
Вкруг излучистой Куры
Ясным днем страна согрета,
Все рассыпаны цветы
Щедростью лета…
[2: 21].

В небольшом отрывке из поэмы есть не только персидские мотивы (ширазский лист, четки дервиша), но и грузинские (берег Риона, излучистая Кура, Картвела).

Если у Грибоедова тяга к Востоку усилилась после встречи с Ниной Чавчавадзе, то у А.С. Пушкина интерес к Персии мог пробудиться еще в Лицее: Пушкин мог быть свидетелем въезда в Царское Село персидского посольства во главе с Мирзой Аболь Хасан-ханом в 1814 году. Во время южной ссылки были прочитаны восточные поэмы Байрона, а работая над поэмой «Бахчисарайский фонтан», он не скрывал, что восточный слог брал за образец. «Путешествие в Арзрум», написанное А.С. Пушкиным после поездки на Кавказ, отличается от предыдущих невероятной осторожностью слова, подобно восточным авторам он умело обходит острые углы в описании путешествия в Арзрум.

Если Странник у Грибоедова в незаконченном произведении «Кальянчи» уходит на второй план, то пушкинский изображен реалистично-выпукло: ругает еду, которую ему подала калмычка, по дороге встречает знакомых, умудрился стать секундантом, он любопытен: «скоро притупляются впечатления» [6: 381]. Сам жанр путевых заметок позволяет Страннику увлечься описаниями, мы не находит столь свойственной Пушкину открытости мысли: «Мгновенный переход от грозного Кавказа к миловидной Грузии восхитителен. Воздух юга вдруг начинает повевать на путешественника. С высоты Гут-горы открывается Кайшаурская долина с ее обитаемыми скалами, с ее садами, с ее светлой Арагвой, извивающейся, как серебряная лента, — и все это в уменьшенном виде, на дне трехверстной пропасти, по ко-

торой идет опасная дорога. Мы спускались в долину. Молодой месяц показался на ясном небе. Вечерний воздух был тих и тепел» [6: 382]. Пушкин оглядывает Кавказ, посвящает ему стихи и прозу, останавливается на деталях: «Здесь начинается Грузия. Светлые долины, орошаемые веселой Арагвою, сменили мрачные ущелия и грозный Терек. Вместо голых утесов я видел около себя зеленые горы и плодоносные деревья. Водопроводы доказывали присутствие образованности. Один из них поразил меня совершенством оптического обмана: вода, кажется, имеет свое течение по горе снизу вверх» [6: 382]. В прозе А.С. Пушкина исчезает легкость, странник описывает свой дорожный быт, впечатления от встреч с местными жителями: «Появление мое у городничего, старого офицера из грузин, произвело большое действие. Я требовал, во-первых, комнаты, где бы мог раздеться, во-вторых, — стакана вина, в-третьих, — абаза для моего провожатого. Городничий не знал, как меня принять, и посматривал на меня с недоумением. Видя, что он не торопится исполнить мои просьбы, я стал перед ним раздеваться, прося извинения de la liberté grande. К счастию, нашел я в кармане подорожную, доказывавшую, что я мирный путешественник, а не Ринальдо Ринальдини. Благословенная хартия возымела тотчас свое действие: комната была мне отведена, стакан вина принесен и абаз выдан моему проводнику с отеческим выговором за его корыстолюбие, оскорбительное для грузинского гостеприимства. Я бросился на диван, надеясь после моего подвига заснуть богатырским сном: не тут-то было! блохи, которые гораздо опаснее шакалов, напали на меня и во всю ночь не дали мне покою» [6: 383].

Стиль повествования Пушкина меняется, но одно остается неизменным — его интерес к языку, он, как и А.С. Грибоедов, невероятно чуток к другим наречиям: «Тифлис находится на берегах Куры в долине, окруженной каменистыми горами. Они укрывают его со всех сторон от ветров и, раскалясь на солнце, не нагревают, а кипятят недвижный воздух. Вот причина нестерпимых жаров, царствующих в Тифлисе, несмотря на то, что город находится только еще под сорок первым градусом широты. » [6: 386].

Восточный колорит надолго войдет в творчество Пушкина. Настоящее назначение поездки Пушкина на Восток туманно, завуалировано сочными описаниями, пейзажными зарисовкам: «Я ехал посреди плодоносных нив и цветущих лугов. Жатва струилась, ожидая серпа. Я любовался прекрасной землею, коей плодородие вошло на Востоке в пословицу» [6: 389];

«Я ехал по земле, везде засеянной хлебом; кругом видны были деревни, но они были пусты: жители разбежались. Дорога была прекрасна и в топких местах вымощена — через ручьи выстроены были каменные мосты. Земля приметно возвышалась — передовые холмы хребта Саган-лу, древнего Тавра, начинали появляться» [6: 392];

«Таким образом, видел я харем: это удалось редкому европейцу. Вот вам основание для восточного романа» [6: 404].

Поэт своими глазами увидел русскую армию, пробирающуюся под предлогом защиты святых мест, узнал об обысках.

Самое яркое место в «Путешествии в Арзрум» — это текст о Грибоедове: «Два вола, впряженные в арбу, подымались по крутой дороге. Несколько грузин сопровождали арбу. “Откуда вы?” — спросил я их. “Из Тегерана”. — “Что вы везете?” — *“Грибоеда”*. Это было тело убитого Грибоедова, которое препровождали в Тифлис» [6: 388]. По словам С. Дмитриева, «не случайно в “Путешествии…” сквозной нотой звучит тема Грибоедова, оказавшегося в ряду страдальцев русской поэзии. Пушкин сам отвечает нам, зачем он так подробно пишет о Грибоедове: “Как жаль, что Грибоедов не оставил своих записок! Написать его биографию было бы делом его друзей; но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов. Мы ленивы и нелюбопытны...”» [6: 389]. Многие исследователи находят в этой встрече мистические мотивы, предполагая, что Пушкин описал процессию так детально, потому что обстоятельства гибели Грибоедова сразу были преданы забвению, это был поступок – обратить внимание читателей на момент встречи с поэтом, погибшим на дипломатическом посту.

Юрий Дружников придерживался точки зрения В.Г. Белинского, считая произведение «Путешествие в Арзрум» одним из самых слабых у Пушкина: «Обычно такой недосягае-

мо искренний, автор здесь то и дело фальшивит» [3: 359]. Сегодня неоконченная поэма Грибоедова и путевые записки Пушкина прочитываются иначе: в них есть мотив предупреждения, странники по-новому взглянули на Восток, к открытости мысли и чувств они были еще не готовы.

Духовная связь, несомненно, присутствовала между двумя поэтами, совпадения не могли быть случайными. В.С. Баевский в свое время писал о пушкинско-пастернаковской духовной парадигме, считая, что «поэты выражали то, что мы называем ощущением и осознанием обозначающих начало и конец культурной целостности» [1: 11]. Мы с определенностью можем сказать, что Грибоедов и Пушкин привнесли в русскую литературу особенный взгляд русского человека на Восток. При выборе идеала свободной жизни грибоедовский и пушкинский герои выберут не жизнь в деревне, а странствие, которое для самих творцов – Грибоедова и Пушкина – было шагом от несвободы к свободе.

Литература

1. *Баевский В.С. Пушкинско-пастернаковская парадигма. М.: Языки славянской культуры, 2011. 736 с.*
2. *Грибоедов А.С. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1971. Т. 2. 368 с.*
3. *Дружников Ю.И. Узник России. М.: Голос-пресс, 2003. 656 с.*
4. *Дмитриев С.Н. Побег в Арзрум // Наш современник. 2014. № 11. С. 213–235.*
5. *Ениколопов И.К. Новые материалы о Грибоедове // Заря Востока. Тбилиси, 1949. № 154. С. 18–25.*
6. *Пушкин А.С. Избранные сочинения. М.: Худож. лит., 1990. 654 с.*

МОТИВЫ И ОБРАЗЫ ФОЛЬКЛОРНОГО «СНА НЕВЕСТЫ» В КОМЕДИИ «ГОРЕ ОТ УМА»

М.Ч. Ларионова
Доктор филологических наук,
Институт социально-экономических и
гуманитарных исследований
Южного научного центра РАН, г.Ростов-на-Дону
Ю.Ю.Постникова
Институт филологии, журналистики и
межкультурной коммуникации
Южного федерального университета, г.Ростов-на-Дону

Одним из начальных эпизодов комедии «Горе от ума» является, как мы помним, рассказ Софьи о якобы виденном ею сне. Сон Софьи концентрирует в себе множество смыслов комедии, в частности, он характеризует Софью, определяет систему персонажей пьесы, выстраивает ее образный ряд и способствует пониманию авторской позиции.

Декларативная «русскость» комедии проявляется не только в инвективах против «низкопоклонства перед Западом», как принято было писать в школьных учебниках, но и в отражении специфически национальных стереотипов, одним из которых является обязательный элемент традиционной русской свадьбы – рассказ невесты о вещем сне, якобы увиденный в ночь перед венчанием. Вещий сон обязательно должен присниться в последнюю ночь невесты в своем доме после прощания с кра́сотой, когда она находится в ситуации перемены статуса, временного небытия: с девичеством она уже простилась, а женой еще не стала.

Софья рассказывает о сне рано утром, когда Фамусов прерывает ее свидание с Молчалиным. Традиционный сон невесты существует в системе русской свадьбы исключительно в строго отведенное время: утром в день свадьбы, после девичника. В обряде сон является частью канона, поэтому невеста не видит сон, а рассказывает о нем. Софья явно на ходу придумывает сон, чтобы, с одной стороны, оправдать перед отцом свое волнение, а с другой – прозондировать почву на предмет отношения Фа-

мусова к ее браку с Молчалиным. То, что Софья строит матримониальные планы, подтверждают слова Лизы «да мы кого ж Себе в мужья другого прочим?» [1, 129]. Это «мы» свидетельствует о постоянной теме брака в разговорах Софьи и Лизы.

Сон Софьи выстроен в соответствии с традицией, описанной фольклористами [см., например, 3]. Но поскольку сочиняется он спонтанно, эта традиция соблюдена не полностью. В нем нет рассказа о предшествующих сновидению событиях и тех, что последуют за ним. Эту роль выполняют предшествующие и последующие события комедии: ночное свидание, приход отца – Фамусов уводит Софью от Молчалина. Тем не менее композиция и мотивно-образная структура сна сохраняют основные черты фольклорного сна невесты. Это свидетельствует о наличии в сознании участников разговора традиционной модели сна, поскольку все они понимают его символический смысл. Фамусов, выслушав рассказ Софьи, заметит:

Бывают странны сны, а наяву страннее;
Искала ты себе травы,
На друга набрела скорее [1, 43]

Фольклорный рассказ о сне начинается с мотива «бужения» невесты ее родителями или подругами [4, 65]. Софью «пробуждает» от сладких мечтаний с Молчалиным Лиза, ее служанка и наперсница. Софья повествует о «цветистом луге», на котором она искала какую-то «траву». Дело во «сне», очевидно, происходит весной или летом. Сад, луг, цветы, травы, весна или лето в традиционной культуре образуют символический комплекс невесты: «Цветение символически связано с молодостью, любовными отношениями и представляется вступлением в брак» [2, 685]. Можно предположить, какую именно траву искала Софья и о какой намеренно «забыла», чтобы не выдать себя. Учитывая, что дело происходит в Москве, речь, по всей видимости, идет о мяте, в других местностях это базилик, розмарин, барвинок. В свадебном обряде невеста украшает себя венком из мяты, прикалывала веточки мяты к платью. Мята использовалась и в любовной магии, чтобы приворожить возлюбленного, помочь вступить с ним в брак [10, 409-410].

Появление жениха во «сне» Софьи тоже соответствует традиции. В свадебном фольклоре жених – «чужой», он приходит извне и изначально враждебен невесте. Молчалин – «чужой», скорее, в социальном смысле. Софья это понимает, поэтому резко нарушает традицию. В свадебных песнях жених представляется захватчиком, похитителем, следовательно, он должен быть активным и напористым:

Он грозен, грозен, немилостивой,
Спо новым сеням похаживает,
Каблуком полы проламывает
[7, 204]

На эту роль в комедии, пожалуй, больше подходит Чацкий. А «милый человек» из «сна» Софьи «и вкрадчив, и умен, Но робок...». [1, 42]. Это в традиции – модель поведения невесты. При этом мотив губительности жениха сохраняется: день сменяется тьмой – «мы в темной комнате» [1, 42]. В свадебной песне

темным-темно на дворе,
Того темней в терему [6, № 46].

Ночь – это время жениха, связанное с символическим восприятием невестой брака как нежелательного, совершаемого против ее воли.

Заметим, что, сочиняя сон, Софья следует не только народной, но и литературной традиции. Девушка она начитанная, и в ее рассказе легко угадываются «Светлана» Жуковского и другие романтические баллады. Но эти литературные «сны», в свою очередь, воспроизводят фольклорный канон, сказки и былички о женихе-мертвеце.

Пространство жениха в фольклоре приобретает инфернальные черты. Из всего набора его характеристик Софья избирает мотив «страшного дома»:

Стоит пуста хоромина,
Стоит пуста, незакрытая,
Углы прочь отвалилися,
По бревну раскатилися
[8, № 209]

Раскрывшийся пол и распахнутые двери во «сне» Софьи – это нарушение пространства невесты, вторжение чужаков. Но

Софья сочиняет сон, она трансформирует традиционный сюжет. Именно с отцом она связывает мотивы смерти, входящие в обрядовый комплекс жениха. Он сам уподоблен покойнику:

Раскрылся пол – и вы оттуда,
Бледны, как смерть, и дыбом волоса!
[1, 42]

«Какие-то не люди и не звери», мучающие «милого человека» – это отсылка к звериному коду фольклорного сна невесты, к демоническому изображению жениха и его семьи в свадебной обрядности:

Как заходят злы чужи люди,
Закричат-то по-звериному,
Зашипят-то по-змеиному
[5, 281]

Погубителем невесты в рассказе Софьи оказывается не жених, а отец и его окружение. А жених предстает жертвой, которую мучают. Это естественно, если учесть, что с помощью традиционного сна невесты Софья изображает конкретную жизненную ситуацию. Она не может не понимать, что Фамусов и его гости не примут ее выбора. В этом причина наделения Молчалина в ее сне свойствами невесты. Да он и ведет себя в их отношениях, как невеста в обряде: молчалив, скромен, застенчив, «ни слова вольного» [1, 46].

«Сон» Софьи совпадает с традиционным сном невесты в том, что он представляет собой видимый фрагмент обычно невидимой «параллельной» жизни [9, 306].

Это действительно вещий сон, но не в фольклорном смысле. Это не символическое изображение перемены статуса невесты, ее временной смерти и перехода в новую жизнь, а способ получения информации о будущем, предвидение того, что произойдет, если связь Софьи с Молчалиным перестанет быть тайной.

Софья наделяет традиционную схему новым содержанием, использует редуцированную модель фольклорного сна, выбирая только удобные для нее мотивы и образы, позволяющие, с одной стороны, приоткрыть правду, чтобы выяснить реакцию отца, а с другой – нарисовать ту картину, которую она видит.

Интуитивно она чувствует, что Молчалин не ее герой, неслучайно Чацкий в разговоре с ней в сторону замечает: «Она не ставит в грош его. <...> Шалит, она его не любит» [1, 82]. Этим объясняется несовпадение реальных и «сновидческих» ролей, когда жених ведет себя как «невеста», а невеста вынуждена быть активной и решительной, как «жених». В этом смысле поведение Софьи по отношению к Молчалину дублирует поведение Чацкого по отношению к Софье, недаром Молчалин говорит: «Нет, Софья Павловна, вы слишком откровенны» [1, 75].

Подлинным «женихом», соответствующим фольклорной модели поведения, конечно, является Чацкий. Софья, принимая на себя обрядовую роль «жениха», не оставляет Чацкому никаких шансов, поэтому он должен быть вытеснен.

Небольшой эпизод – рассказ Софьи о «сне» – не только завязывает основные узлы комедии, но и позволяет Грибоедову создать национальное произведение, сделать так, «чтоб умный, бодрый наш народ хотя б по языку нас не считал за немцев!» [1, 113].

Литература

1. *Грибоедов А.С. Избранные произведения: Горе от ума: Комедия; Комедии. Драматургия; Стихотворения; Путевые заметки / Вступ. ст. и коммент С. Фомичева. М.: Мир книги, Литература, 2006. 432 с.*
2. *Гура А.В. Брак и свадьба в славянской народной культуре: Семантика и символика. М.: Индрик, 2012. 936 с.*
3. *Веселова И.С. Структура рассказов о снах // Сны и видения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты / Сост. О.Б. Христофорова. М.: РГГУ, 2002. С. 171-181.*
4. *Кургузова Н.В. Мифопоэтический аспект пространственно-временной системы русской свадебной лирики (песни и причитания). Дисс... канд. филол. наук. Орел, 2006. 234 с.*
5. *Мудрость народная. Жизнь человека в русском фольклоре. Вып. 4: Юность и любовь. Свадьба. М.: Художественная литература, 2001. 536 с.*

6. *Отлетала лебедушка. Русский свадебный обряд / Автор и составитель Р.А. Масленникова. Орел: МП «Простор», 1992. с. 222*
7. *Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия / Сост. и подгот. текста К. Чистова и Б. Чистовой. Л.: Художественная литература, 1984. 528 с.*
8. *Русская свадьба: В 2 т. Т. 1. М.: Гос. респ. центр русского фольклора, 2000. 512 с.*
9. *Толстой Н.И. Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 2003. 624 с.*
10. *Усачева В.В. Растения // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 4 / Под общ ред Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 2009. С.406-412*

ПРОБЛЕМА «ЧУЖОГО» В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ГРИБОЕДОВА

И.В. Лебедева, **Ю.С. Фролова**,
Каспийский институт морского и речного транспорта (Астрахань)
Томас Махо,
Университет им. Гумбольдта (Берлин)

В современную эпоху глобального переселения народов «чужой», превращается из образа в концепт, из факта в фактор не только культуры определенного этноса, но и всех культур, включенных в орбиту его движения. И феноменологически это концепт не гносеологической, а онтологической парадигмы. Мы рассматриваем Чужого как не своего, принадлежащего к другому этносу, стране, нации, городу и т.д. Это «человек, пришедший из другого мира, среды, культуры, сообщества, способный разрушить наш гомогенный мир, культуру, бытие» [6, 168]. В крайнем варианте – это враг.

По утверждению А.П. Романовой, «в прошлом, гости из столичных городов феноменологически представляли собой «чужого». Даже путешествие внутри страны из одной российской губернии в другую было скорее исключением, чем правилом. Поэтому такие путешественники тоже оставляли подробнейшие дневники. Эти нарративные источники могут служить великолепным объектом для изучения некоего исторического социального пространства глазами «чужого». Причем глазами как внешнего, так и внутреннего чужого» [7, 57]. Нельзя не согласиться с А.П. Романовой в том, что проблема чужого «…чрезвычайна сложна феноменологически. Чаще всего эта проблема рассматривается в этнографии, лингвистике, социологии, психологии. Наличие многовариантности дефинирования и понимания говорит о многополярности самого феномена. Чаще всего, особенно в учебной литературе, его дефинируют через перечисление основных характеристик….однако феномен «чужого» – это не только продукт отношения к иному этносу, роду, языку. Это феномен инаковости как таковой, а отсюда и «чужести» [7, 58].

Таким образом, внутри этой парадигмы выстраивается достаточно сложная структура концепта «чужого». «Внешний чужой» как пришлый, мигрант, представитель другого этноса. «Внутренний чужой» - во-первых, как представитель своего этноса, но «чужой» как представитель другой среды или места обитания. И в этом случае это некая промежуточная форма, это условно «внутренне – внешний чужой». Поскольку он внутренний по своей гражданственности, но «внешний как пришлый» [7]. Во-вторых, это некая крайняя степень чужести, отчуждение от своей среды и самого себя. Именно таким «внутренним чужим» или как это принято называть в литературной критике «лишним человеком» предстает перед нами образ героя пьесы «Горе от ума» Чацкий.

В начале XIX века в русской литературе складывается тип лишнего человека. Эти герои, такие как Чацкий, Печорин, Онегин, Обломов, не похожи на остальных своих современников. Для лишних людей (назовем их «внутренними чужими») очевидны проблемы окружающего их мира, пороки и проблемы современного общества. Эти герои не видят радости в жизни и несчастны из-за невозможности изменить что-либо вокруг. Рассмотрим образ «внутреннего чужого», лишнего человека на примере Чацкого.

Видя пороки фамусовского общества, отвергая его косные устои, беспощадно обличая чинопочитание, царящую в служебных кругах протекцию, глупое подражание французской моде, отсутствие настоящего образования, Чацкий оказывается изгоем среди графов Хрюминых, Хлестовых и Загорецких. Его считают странным, а в итоге даже признают безумцем, что представляет собой типичное поведение основной массы по отношению к чужому. Так грибоедовский герой, будучи чужим, вступает в конфликт с окружающим его несовершенным миром. Его идеал жизни вполне определен: «свобода от всех цепей рабства, которыми оковано общество». Грибоедовский герой, пройдя долгий путь исканий, три года путешествовавший, знает свою жизненную цель – «служить делу», «не требуя ни мест, ни повышенья в чин», «в науки вперить ум, алчущий познаний». Столкновение Чацкого с московским обществом происходит по многим вопро-

сам: это отношение к крепостному праву, к государственной службе, к отечественной науке и культуре, к образованию, национальным традициям и языку. Например, Чацкий говорит, что «служить бы рад – прислуживаться тошно». Значит, он не станет ради карьеры угодничать, льстить начальству, унижаться. Московских дворян раздражают те качества личности главного героя, которые как раз и являются положительными: его образованность и стремление к знаниям, способность мыслить самостоятельно и жажда справедливости, желание послужить Отечеству, но с пользой для прогресса и с целью реформирования существующей общественно-политической системы. А преобразований «фамусовское общество» не желало допускать, поэтому люди, подобные Чацкому, считались опасными, их не хотели видеть в высшем свете, и они становились «лишними людьми» или как принято сегодня говорить «чужим». Чацкий одинок в толпе гостей Фамусова, представляющих московское общество, где царствует «пустое, рабское, слепое подражанье» всему иностранному и слышится «смешенье языков: французского с нижегородским». Софья, как и её отец, легко причисляет Чацкого к сумасшедшим, желая отомстить ему за насмешки над Молчалиным. Чайкий вынужден покинуть дом Фамусовых, где его ум, его критические взгляды на жизнь были так неприятны окружающим. Он не приобрёл здесь друзей или единомышленников, а только познал разочарование, почувствовал себя оскорблённым и готов бежать отсюда, чтобы приглушить душевную боль. Именно так поступает наше современное общество со всем, что ему непонятно, чуждо, неприемлемо. Поэтому знаменитая пьеса Грибоедова так понятна нашим современникам и остается актуальной по сей день.

Концепт «чужого» настолько прочно вошел в сознание современного человека, что стал предметом изучения многих дисциплин. Так, например, изучение образа чужого в общественном, культурном и литературном сознании той или иной страны или эпохи занимается такая дисциплина как имагология. Понятие «имагология» не так давно вошло в оборот гуманитарных наук. Слово происходит от латинского *imago* (изображение, образ, отражение). Имагология – научная дисциплина, имеющая пред-

метом изучения образы «других», «чужих» наций, стран, культур, инородных для воспринимающего субъекта. Образ «чужого» изучается в имагологии как стереотип национального сознания, т.е. как устойчивое, эмоционально насыщенное, обобщенно-образное представление о «чужом», сформировавшееся в конкретной социально-исторической среде. Из этого следует, что имагология не только раскрывает образ «чужого», но также, в связи с процессами рецепции и оценки, характеризует и сам воспринимающий субъект, т.е. отражает национальное самосознание и собственную систему ценностей.

Имагология имеет междисциплинарный характер: ее источниками являются язык, культура (и массовая, и элитарная), различные виды искусства, литература, фольклор, данные семиотики, этнолингвистики, этнопсихологии, этнографии, этнологии, культурологии, истории, политологии и др. Изучая полученные из этих источников материалы,имагология стремится к их обобщению и выработке некой общей парадигмы рецепции «чужих» в пространстве того или иного национального сознания.

В свете того, что имагология междисциплинарна, можно, по-видимому, говорить, например, об исторической имагологии: ее источниками являются материалы национальной истории, архивные документы, мемуары, из которых можно почерпнуть сведения о том, как формировались и трансформировались представления одного народа о другом в ходе истории. Искусство, например, кино, также отражает представления о других культурах, но они содержатся в кинематографе. Образы «чужих», созданные в произведениях художественной литературы, позволяют говорить о «художественной имагологии», которая осваивается сравнительным литературоведением. В отличии от исторической имагологии, материал которой отличается высокой степенью достоверности, художественная имагология обладает достоверностью иного рода: литература при всей ее условности способна полнокровно, живо воссоздать атмосферу человеческих отношений, менталитет, характеры, речь, стереотипы обыденного сознания, сформированные в той или иной национальной или социальной среде. Вместе с тем, художественная

имагология требует междисциплинарного подхода, т.е. привлечения данных истории, культурологии, этнопсихологии, данных о национальном характере, образе жизни, поведении, обычаях, религии и т.п. [3]

Вплотную к литературоведческой имагологии прилегает фольклорная имагология как дисциплина также филологического цикла. Источниками ее являются все жанры народного творчества (пословицы, поговорки, былины, исторические песни, сказки, обрядовость, анекдоты, частушки и др.).

Основополагающим для имагологии является концепт «свои – чужие», определяемый Ю.С. Степановым как «противопоставление, которое, в разных видах, пронизывает всю культуру и является одним из главных концептов всякого коллективного, массового, народного, национального мироощущения, в том числе, конечно, и русского… Принцип “Свои” – “Чужие” разделяет семьи – нас и наших соседей, роды и кланы более архаичных обществ, религиозные секты… И уже вполне концептуально… отличает “свой народ” от “не своего”, “другого”, “чужого”» [4, 472]. Именно эта бинарная оппозиция положена в основу имагологии: «свое», родное (например, русское, российское) служит отправной точкой в восприятии и оценке всякого другого, чужого. Так, католический Запад осознается русским религиозным сознанием оппозиционно по отношению к православной России.

Очевидно, образ «чужого» является архетипом. Под архетипом Юнг понимал «наиболее общий, фундаментальный и общечеловеческий мотив, изначальная схема представлений, лежащая в основе любых художественных структур» [1, 110]. Архетипы отражают коллективное бессознательное и составляют основу также художественных образов. Отнести к ним образ «чужого» позволяет набор признаков, присущих всякому архетипу (по классификации А.Ю. Большаковой): типологическая повторяемость, отвлеченность от конкретного материала, матричная функция (т.е. продуктивность с точки зрения воспроизводства на ее основе новых образцов – вариантов основного протообразца), первичность в отношении произведенных модификаций,

«наследственность» (т.е. передаваемость из поколения в поколение) [2, 47].

А.Ю. Большакова выделяет «бинарные» архетипы, такие как «движение – покой», «хаотичность – упорядоченность», «город – деревня», «жизнь – смерть» и т.д. Посредством их, считает автор, производится структурирование внешнего мира по методу оппозиций. Заложенная в бинарном архетипе «идея напряженного диалога антиномичных величин» во многом предопределяет строй человеческого мышления.

К бинарным архетипам относится также концепт «свои – чужие», он структурирует внешний мир по методу оппозиции, составляя основу имагологических исследований [2].

Литература

1. *Аверинцев С.С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М., 1980. С. 110.*
2. *Большакова А.Ю. Архетип – концепт – культура // Вопросы философии. 2010. № 7. С. 47–53.*
3. *Папилова Е.В. Имагология как гуманитарная дисциплина // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Филологические науки. 2011. № 4. С. 31 – 40.*
4. *Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997. С. 40*
5. *Ощепков А.Р. Имагология // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 1. С. 251 – 253.*
6. *Природа этнорелигиозного терроризма М., - 2008 с.168*
7. *Романова А.П. Концепт Чужого в системе толерантных отношений // Каспийский регион. 2009. №3*

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ПОРТРЕТ «ЛИШНЕГО ЧЕЛОВЕКА»: ОТ А.С. ГРИБОЕДОВА ДО НАШИХ ДНЕЙ

Л.К. Лебедева,
Старший преподаватель кафедры немецкой филологии,
Астраханский государственный университет
Мадалина Морару,
Доктор филологических наук, профессор,
Университет Бухарест, Румыния
Мария Хосе Каррраско Пелес,
Французский лицей. Барселона, Испания

Проблема «лишних» в обществе людей отражена в творчестве многих русских писателей. Например, в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».

Александр Чацкий представляет собой образ передового человека начала XIX века, который по своим убеждениям и взглядам близок будущим декабристам. В соответствии с нравственными принципами декабристов, человек должен воспринимать проблемы общества, как свои личные, иметь активную гражданскую позицию, что и отмечается в поведении Чацкого. Он высказывает своё мнение по разным вопросам, вступая в конфликт со многими представителями московского дворянства.Прежде всего, сам Чацкий заметно отличается от всех остальных героев комедии. Это образованный человек с аналитическим складом ума, красноречивый, мыслящий образно, что возвышает его над косностью и невежеством московского барства.

Столкновение Чацкого с московским обществом происходит по многим вопросам: это отношение к крепостному праву, к государственной службе, к отечественной науке и культуре, к образованию, национальным традициям и языку. Например, Чацкий говорит, что «служить бы рад – прислуживаться тошно». Значит, он не станет ради карьеры угодничать, льстить начальству, унижаться. Он хотел бы служить «делу, а не лицам» и не желает искать развлечений, если занят делом.Московских дворян раздражают те качества личности главного героя, которые как раз и являются положительными: его образованность и стремление к знаниям, способность мыслить самостоятельно и жажда справед-

ливости, желание послужить Отечеству, но с пользой для прогресса и с целью реформирования существующей общественно-политической системы. А преобразований «фамусовское общество» не желало допускать, поэтому люди, подобные Чацкому, считались опасными, их не хотели видеть в высшем свете, и они становились «лишними людьми».

Чацкий одинок в толпе гостей Фамусова, представляющих московское общество, где царствует «пустое, рабское, слепое подражанье» всему иностранному и слышится «смешенье языков: французского с нижегородским». Чацкий – патриот, он хотел бы гордиться своей страной и народом, но в нравах дворян, в их образе жизни герой отмечает вырождение всего русского, национального. В силу своей молодости и горячности Чацкий не понимает, что произносить обличительные монологи на приёме у Фамусова неуместно. Тем более что никто и не желает прислушиваться к его мнению. Он вызывает отрицательные эмоции у окружающих, так как взаимопониманию с ними не способствует прямое осуждение нравов и убеждений чиновничества, помещиков. Чацкий должен понимать, что Фамусов и его гости – это не телюди, перед которыми стоит раскрывать свою душу, делиться размышлениями о современной действительности. Софья, как и её отец, легко причисляет Чацкого к сумасшедшим, желая отомстить ему за насмешки над Молчалиным. Будучи лишним в этом обществе, Чацкий вынужден покинуть дом Фамусовых, где его ум, его критические взгляды на жизнь были так неприятны окружающим. Он не приобрёл здесь друзей или единомышленников, а только познал разочарование, почувствовал себя оскорблённым и готов бежать отсюда, чтобы приглушить душевную боль.

Было ли такое место в России, где герой Грибоедова мог найти «уголок оскорблённому чувству»? Наверное, Чацкий должен ехать туда, где уже существовали тайные общества будущих декабристов, где ценили умных людей, готовых использовать свои знания и силы для назревших преобразований в Отечестве. В понимании передовых дворян, ум должен быть свободным, «вольным», а значит, вольнодумство было для декабристов не ругательным словом или определением порока, опасного недуга,

а наоборот. Понятно, что и смелость Грибоедова была высоко оценена современниками с передовыми убеждениями, так как его герой Чацкий был близок по духу будущим декабристам. Он вызывал симпатии тем, что испытывал потребность борьбы с косностью, невежеством, жестокостью, несправедливостью и другими пороками, хотел участвовать в преобразованиях. При общении с представителями московского дворянства он увидел непонимание, враждебное к себе отношение, кроме того, положение его осложнилось трагедией в любви и одиночеством. Поэтому А.С. Грибоедов определил состояние Чацкого как «горе от ума», так как герой почувствовал себя «лишним» в обществе московских дворян.

Чацкий стал первым в ряду образов, принятых называть в литературе «лишним человеком». Герои эти, среди которых наиболее известные Печорин, Онегин, Обломов, не похожи на большинство людей своего времени. Лишние люди, чей ум пытлив и глубок, «болеют болезнью века»: для них очевидны проблемы окружающего мира, пороки и «язвы» современного общества. Лишние люди более всего несчастны от невозможности что-либо исправить в окружающей их повседневности.

В творчестве А.С. Пушкина тему «лишнего человека» мы встречаем в поэме «Цыганы».Алеко, герой поэмы, бежал из «неволи душных городов» в цыганский табор, скрываясь от преследования за совершённое преступление. Алеко не нашёл своего предназначения, живя в привычном мире, и его вполне устраивала цыганская свобода. Светские развлечения, праздность и роскошь прежней жизни, интриги и сплетни раздражают его, но наполнить жизнь смыслом, стать полезным и нужным обществу Алеко не может, ему проще бесцельно скитаться с цыганами. Однако и в таборе, как и в высшем свете, он оказывается «лишним человеком». В романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» главный герой также становится «лишним» в высшем свете, хотя его положение проявилось несколько иначе, чем у Чацкого или Алеко. Среда, где формируются такие личности, как Евгений Онегин, представлена светскими салонами, воспитывающими «молодых повес». Бесконечные обеды, балы, развлечения, игра в карты порождали стремление к роскоши и определяли потребности и

принципы этих людей. Однообразие светской жизни («и нынче то же, что вчера») объясняет, почему возникают и царят в свете скука, сплетни, зависть, клевета. Всему этому Татьяна (героиня романа) даёт точное определение: «постылой жизни мишура».

Тема «лишнего человека» продолжена в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Печорин, герой романа, в ночь перед дуэлью с Грушницким, перебирая в памяти прожитую жизнь, приходит к печальным выводам: «...зачем я жил? для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные». Печорин понимает, что не нашёл что-то очень важное для себя и «увлёкся приманками страстей, пустых и неблагодарных».

В романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» «лишним человеком» является нигилист Базаров.Стремясь противоречить во всём миру аристократов, нигилисты отказывались принимать их мораль, политические установки, искусство, литературу. В полемическом задоре, как кривляющиеся школьники, желающие бросить вызов обществу, они отрицали всё, собираясь «сперва место расчистить», а потом уж пусть другие что-либо создают. Скорее всего, эти новые борцы и мыслители смутно представляли себе будущее, которое кому-то предстояло строить на развалинах унаследованной от дворян цивилизации.

Герой романа Тургенева «Отцы и дети» Евгений Базаров изучает естественные науки, много работает, занимаясь медицинской практикой, и уверен, что это даёт ему право с пренебрежением относиться к тем, кто жизнь познаёт с других позиций. Он часто бывает резок, циничен, даже высокомерен с людьми, в том числе и с теми, кто стремится ему подражать, кто считает себя его учениками. Поскольку у последователей Базарова нет собственных убеждений, они готовы ему подражать, повторять всё то, что сделает или скажет кумир. Эти люди, не нашедшие себе дела в российском общественном движении, выглядят жалкой и нелепой пародией на борцов за свободу и прогресс. Их нельзя назвать единомышленниками Базарова, поэтому автор называет их его учениками. В действительности же это люди-щепки, которых разметало штормом в эпоху перемен, и они готовы прибить-

ся хоть к какому-нибудь берегу. Но и главный герой, Базаров, оказывается «лишним», не востребованным в обществе человеком. Это фигура трагическая: он, как и многие в данную эпоху, не нашёл своего назначения, не успел сделать что-либо нужное и важное для России, и, совершив ошибку во врачебной деятельности, умирает молодым. В романе Базаров – личность очень одинокая, так как истинных последователей и единомышленников у него нет, а значит, в нигилизме, как и в любви, он потерпел крах.

Теме «лишнего человека» посвящен также роман И.С. Тургенева «Рудин», герой которого (Дмитрий Рудин), став по зову сердца борцом за справедливость и демократические преобразования, вынужден покинуть Родину. Не найдя применения своим силам, уму и таланту, чувствуя себя ненужным в России, он с красным знаменем в руках погибает в Париже во время революционных событий 1848-го года.

В романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» главный герой также не находит своего места в общественной жизни страны.

Раскольников, не желающий мириться с несправедливостью в обществе и несовершенством жизни, придумывает свою теорию, которая, по его мнению, поможет ему обрести смысл жизни и уверенность в завтрашнем дне. Родион, отверженный обществом, «лишний человек», протестует против участи униженного и оскорбленного «маленького человека», и потому через преступление хочет самоутвердиться.

В романе И.А. Гончарова «Обломов» герой совсем устраняется от проблем общества и от борьбы за лучшее будущее.Наверное, есть у Обломова и «обломовщины» свои сторонники и защитники. Ведь Илья Ильич имел «прекрасную, чистую как хрусталь душу»; он оставался верен патриархальному укладу жизни дворянского сословия, любил своих родителей, честных, простых, сердечных людей, и хранил память о них; он никому не причинял зла и не растратил свою душу «на мелочи»; он сохранял национальные традиции и культуру. По сути, Обломов стремился избежать суеты и чрезмерной, иногда неестественной жажды деятельности. Но это стремление вызвало сон души и привело к отказу от реальной жизни. Те, кого в литературной

критике принято было называть лишним человеком, сегодня были бы соотнесены с такими понятиями как «чужой», «иной», «инаковый». В современную эпоху глобального переселения народов «чужой», превращается из образа в концепт, из факта в фактор не только культуры данного этноса, но и всех культур, включенных в орбиту его движения. И феноменологически это концепт не гносеологической, а онтологической парадигмы. Мы рассматриваем Чужого как не своего, принадлежащего к другому этносу, стране, нации, городу и т.д. Это «человек, пришедший из другого мира, среды, культуры, сообщества, способный разрушить наш гомогенный мир, культуру, бытие» [2, 168]. В крайнем варианте – это враг.

Не смотря на то, что сегодня в обществе принято чужим считать мигранта, носителя иной культуры, человека с иным мировоззрением, образом жизни, традициями, чужим может стать также и близкий человек, член семьи, если он не разделяет принятые в семье и обществе взгляды, ведет себя иначе, создает сложности окружающим. Таким образом, под определение чужого сегодня подходят все описанные литературные герои, известные нам как «лишние люди».

Литература

1. *Колесникова С. Александр Чацкий: от ума – к безумию: [«Горе от ума» А.С. Грибоедова на музыкальной сцене] // Музыкальная жизнь. 2009. № 4. – С. 11-13.*
2. *Природа этнорелигиозного терроризма М., 2008.*
3. *Романова А.П. Концепт Чужого в системе толерантных отношений // Каспийский регион. 2009. №3. – С.55-59*

ЭПИСТОЛЯРИЙ А.С. ГРИБОЕДОВА КАК ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ИСТОЧНИК РОМАНА Ю.Н. ТЫНЯНОВА «СМЕРТЬ ВАЗИР-МУХТАРА»

М.Б. Лоскутникова
Доктор филологических наук,
МГПУ

Жизнь, творчество и судьба А.С. Грибоедова были предметом глубокого научного и человеческого интереса Ю.Н. Тынянова. Так, в монографической статье «Сюжет “Горя от ума”» (впервые опубликованной после смерти ученого, в 1946 году) Тынянов проанализировал ряд актуальных и разноплановых вопросов главного художественного произведения Грибоедова — таких как прототипичность образа главного героя (в том числе согласно данным ономастики: Чацкий — П.Я. Чаадаев), историческая основа сюжета (прежде всего причины трехлетнего отсутствия Чацкого в Москве), а также прорывные достижения в области поэтики — открытие «речевой жизненности *действующих лиц*», модальные взаимопроникновения (комичность положения Чацкого как «средство трагического», а сам жанр комедии — как «вид трагедии») и др. [11; с. 360-367, 377].

К личности и поэтическому лицу Грибоедова Тынянов обращался также в своих программных компаративистских исследованиях. В монографии «Архаисты и Пушкин» (1926), посвященной исследованию художественно-эстетических закономерностей русского литературного движения первой четверти XIX века, Тынянов, в частности, подробно остановился на, в его терминологии, «борьбе младших архаистов с младшими карамзинистами» (к первым из которых ученый относил П.А. Катенина и Грибоедова, чьи позиции не во всем, но неоднократно поддерживал А.С. Пушкин), на благодатном влиянии на язык Грибоедова стилистики И.А. Крылова и в свою очередь на столь же плодотворном, подчас «прямом», влиянии самого Грибоедова на творческие искания В.К. Кюхельбекера) и др. [7; сс. 56, 60, 68, 94, 90-91, 98].

Известно, что к Грибоедову (равно как и к Пушкину) Тынянов пришел еще в студенческие годы, а фигурой-посредником стал Кюхельбекер — Кюхля, которого будущий ученый полюбил с университетской скамьи. В результате осуществленных исследований Тынянов доказал, что если ближайшим другом Кюхельбекера в лицейские и последующие годы был Пушкин, то в 1820-е годы его единомышленником как в литературном, так и в политическом отношении и в человеческом плане стал Грибоедов. В монографическом компаративистском исследовании «Пушкин и Кюхельбекер» (1934) Тынянов уделил значительное внимание «излюбленной основной теме Кюхельбекера» — «участи русских поэтов», в контексте которой тот обращался к судьбе Грибоедова, а также указал на убеждение Кюхельбекера, сформировавшееся в нем во время ссоры с Пушкиным (в период «от конца 1822 до начала 1824 г.»), что Грибоедов — «единственный друг», в котором он, Кюхельбекер, может быть «уверен» [9; с. 236, 264, 263]. По мысли ученого, именно Грибоедов нацеливает Кюхельбекера на новый ракурс художественного мировидения — на позицию «поэта-пророка», и «по завету Грибоедова» Кюхельбекер обращается к библейской тематике, а также по-новому вглядывается в проблему народности литературы, что было воспринято «друзьями и соратниками Кюхельбекера как подлинная литературная измена» [9; с. 267].

В поздней работе «Французские отношения Кюхельбекера» (1939) Тынянов еще более непреклонно формулирует мысль о дружбе и «полном единстве взглядов» Кюхельбекера и Грибоедова: у Кюхельбекера «тот же [что и у Грибоедова] патриотизм, то же сознание мелочности лирической поэзии, не соответствующей великим задачам, наконец, интерес к драме» [12; с. 327]. Грибоедов «становится другом и доверенным всех замыслов Кюхельбекера» и в свою очередь пользуется самым широким расположением Грибоедова: «присутствует» при создании «Горя от ума» (по оценке ученого, это декабрь 1821 года — май 1822 года); слушает в Тифлисе чтение самим драматургом «только что написанных» двух актов комедии; «присутствует в Москве (и в деревне Бегичева) при завершительной работе над комедией» [12; с. 327]. С личной биографией Кюхельбекера,

«верного соратника Грибоедова», Тынянов связывает усиление «версии о безумии» Чацкого после его возвращения «из чужих краев», а также слова Хлёстовой о том, что она и ее круг убеждены: «с ума сойдешь от этих, от одних / От пансионов, школ, лицеев, как бишь их, / Да от Ланкарточных взаимных обучений», и слова вторящей ей княгини Тугоуховской, что в Петербурге есть институт — «Пе-да-го-гический, так, кажется, зовут»: «Здесь, — писал Тынянов, — дан полный и точный список учебных заведений, в которых учился и преподавал Кюхельбекер: он окончил лицей, преподавал в Педагогическом институте, был воспитанником пансиона и состоял при этом секретарем Общества взаимных ланкастерских обучений» [12; с. 331, 328].

Судьбы Кюхельбекера, Грибоедова и Пушкина найдут новое — художественное — отражение в романном творчестве Тынянова: это «Кюхля» (1925), «Смерть Вазир-Мухтара» (1927), «Пушкин» (не завершен, 1935-1943). В первом романе литературный Грибоедов становится значимым героем, а во втором — центральным. Жизненный путь Грибоедова — драматурга, дипломата, патриота — стал для Тынянова материалом в исследовании проблем личности, истоков ее исторического социально-нравственного выбора. Человек аналитического ума, блестящий эрудит и интеллектуал, Грибоедов тем не менее формулировал свое жизненное кредо совершенно определенным образом: «Для меня моя совесть важнее чужих пересудов» (Ф.В. Булгарину, начало октября 1824 года [4; П. 35]). Это и другие высказывания Грибоедова, прежде всего запечатленные в его письмах, являются не просто важной — определяющей интертекстуальной основой романа «Смерть Вазир-Мухтара».

* * *

Еще в студенческие годы Тынянов, по собственному признанию, начал «изучать Грибоедова — и испугался, как его не понимают и как не похоже все, что написано Грибоедовым, на все, что написано о нем историками литературы», и добавил: «Все это остается еще и теперь» [14; с. 19].

Образ Грибоедова складывался в сознании Тынянова постепенно. В романе «Кюхля» факты жизни Грибоедова еще довле-

ли над писателем, и образ не сложился как целостный характер во всей полноте и многогранности. Кроме того, тыняновский Грибоедов в «Кюхле» наделен такими чертами, которые хотя и подтверждены документально, были, вероятно, достоянием более зрелого Грибоедова. Ведомый только фактами, Тынянов тем самым смещает границу соответствия литературного образа реальному Грибоедову.

Приведем примеры.

Письма А.С. Грибоедова	Реплики Грибоедова в «Кюхле»
1. П.А. Катенину (январь 1825 года): «Портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии» [4; П. 39].	1. В.К. Кюхельбекеру (1821 год): «Портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии» [8; с. 100].
2. Ф.В. Булгарину (16 апреля 1827 года): «Люди мелки, дела их глупы, душа черствеет» [4; П. 68].	2. В.К. Кюхельбекеру (1821 год): «Люди мелки, дела их глупы, душа черствеет [8; с. 106].
3. П.А. Катенину (январь 1825 года): «Я как живу, так и пишу свободно и свободно» [4; П. 39].	3. В.К. Кюхельбекеру (1821 год): «Писать надо, как жить: свободно и свободно» [8; с. 100].

При сравнении этих примеров бросается в глаза расхождение собеседников (адресатов) и дат. Слова, адресованные Катенину и Булгарину, действительно могли быть обращены к Кюхельбекеру, т.к. Катенин, Кюхельбекер и Грибоедов в начале 1820-х годов выражали общие литературные убеждения. Но в подаче высказываний литературного Грибоедова, в жизни относящихся к более поздним годам, можно усомниться. Достаточно спорна романная мысль, мог ли реальный Грибоедов уже в 1821 году настолько разочароваться в окружающих его людях, как это видно из письма 1827 года; мог ли уже в 1821 году реальный Грибоедов так лаконично и законченно судить о творческом поведении художника и на такой ли стадии воплощения законов искусства находилась уже тогда его комедия, как это зафиксировано в его письме от 1825 года.

Эти смещения исторического и художественного планов преодолены в романе «Смерть Вазир-Мухтара». По-прежнему в основе воссоздания личности Грибоедова лежат документы: это письма Грибоедова разным лицам, замечания о нем в частной переписке и литературно-исторических источниках и проч. Вместе с тем в этом романе Тынянов выступает прежде всего как художник, реализующий «старинное правило» романистов — «приблизиться к художественной правде о прошлом» [14 («Автобиография»); с. 43]. В романе «Смерть Вазир-Мухтара» Тынянов осуществил сформулированный им в ходе литературно-художественной работы принцип: «Там, где кончается документ, там я начинаю» [14 (статья «Как мы пишем»); с. 197].

Если в романе «Кюхля» Тынянов вводил документы — письма, донесения, объявления и т.п. — непосредственно в повествование (как в речь повествователя), а в субъектное сознание и в речевую характеристику героя включал фрагменты из писем Грибоедова, то в романе «Смерть Вазир-Мухтара», наряду с указанными двумя способами использования, документы, и в первую очередь эпистолярий Грибоедова, введены в текст произведения в массе своей тоньше — более дробно (подчас по одному, но характерному слову), как выражение общей идеи художественного целого. Это своеобразный авторский вариант оформления мыслей героя, встречающихся в письмах. Например, литературный Грибоедов иронизирует над «Иваном Выжигиным» Булгарина, в котором изображается сирота, пригретый собакой — «кудлашкой» [10; с. 184]. Истоки этой иронии тыняновского героя обнаруживаются в письме Грибоедова Булгарину от 16 апреля 1827 года: «Первая глава твоей “Сиротки” как с натуры списана, что /.../ невольно думаешь, что ты сам когда-то валялся с кудлашкой» [4; П. 68]. Или, например, герой пишет письмо директору Азиатского департамента Родофиникину и сам себя в мыслях перебивает, именуя адресата «фиником», «пикуло человекуло» [10; с. 229]. В этом отрывке романного текста представлена не только выдержка из письма Грибоедова К.К. Родофиникину от 12 июля 1828 года, но в нее включены характеристики «азиатского начальства» из письма другому адресату, Булгарину, от 12 июня 1828 года [4; П. 79,76].

На основе эпистолярия Грибоедова Тынянов выявил и круг проблем, которые волновали его адресатов. Так, о ближайшем друге Грибоедова Степане Николаевиче Бегичеве известно немногое, к тому же ни одно его письмо Грибоедову до нас не дошло. Тынянов исследовал то, о чем шла речь в письмах Грибоедова другу, и на этой основе создал его речевую характеристику. Например, «это участь умных людей, — говорит Бегичев в романе, — что большую часть жизни надо проводить с дураками. А здесь их сколько! Тьмы и тьмы. Больше, чем солдат» ([10; с. 33]. Ср. с письмом Грибоедова Бегичеву от 5 сентября 1818 года: «участь умных людей, мой милый, большую часть жизни своей проводить с дураками, а какая их бездна у нас! чуть ли не больше, чем солдат; и этих тьма». [4; П. 6]).

Возможность изучать психологию героя была претворена Тыняновым лишь благодаря глубокому проникновению в документы и факты из жизни Грибоедова. Так, до настоящего времени остается открытым вопрос о годе его рождения. Официальной датой признан 1795 год, тогда как есть доказательства, что годом рождения Грибоедова следует считать 1790 год [5]. Тынянов, будучи ученым и подлинным художником, безусловно ставил этот вопрос перед собой в ходе написания романа. Так, литературный Булгарин, получив известие о гибели героя и мгновенно решив написать проникновенную статью о нем, судорожно вспоминает: «Лет-то сколько? /…/ Тридцать девять. /.../ Помню. Нет, не помню. И не тридцать девять, а тридцать… четыре. Как так?» [10; с. 420], т.е. речь идет о 1790 или 1795 годах рождения.

В романе показаны последние месяцы и недели жизни Грибоедова. Завязкой произведения становятся раздумья Грибоедова — литературного героя о выборе своего пути в условиях последекабристского развития России. Герой осознает, что обстоятельства его жизни после зимы 1825-1826 года объясняются окружающими как измена друзьям-декабристам. Сгущается атмосфера недоверия: Ермолов подозревает Грибоедова в заискивании перед Паскевичем; декабрист Кожевников объявляет его Молчалиным; жители Тифлиса рассуждают о загадке полно-

мочного министра, превратившегося из скромного автора в лицо значительное и др.

Приняв решение остаться на государственной службе, Грибоедов, по убеждению Тынянова, преследовал определенные цели. В первую очередь он сосредоточен на проекте Российской Закавказской Компании, который написал в 1828 году совместно с П.Д. Завелейским. Этот проект — надежда Грибоедова на преобразование России, но отличное от декабристского. Замысел Российской Закавказской Компании являл собой план капитализации края, предусматривал организацию мощного торгово-промышленного предприятия с предоставлением ему земель и монополии в ряде отраслей хозяйства. Данный проект был контуром нового — «несуществующего» — государства, куда герой готов повести за собой «веселых» людей [10; с. 73].

М.В. Нечкиной доказано, что проект Грибоедова был объективно направлен на развитие производительных сил Кавказа, на процветание этого региона. Но сосланный декабрист И.Г. Бурцов, которому проект был подан на рассмотрение, видел в нем и в идее освобождения крестьян от крепостной зависимости с обязанностью отслужить на плантациях компании 50 лет ту же крепостную эксплуатацию. Исторической наукой показана неправота Бурцова, поскольку освобожденные крестьяне должны были получать известные юридические права, а их дети стали бы свободными гражданами и не подлежали правилу о 50-летнем сроке работы [6; с. 521]. Однако известен результат: проект Грибоедова и Завелейского оказался в числе отклоненных.

Грибоедов не был согласен со многими идеями декабристов, но остался верен дружбе с ними и после 1825 года. История располагает рядом доказательств этого — достаточно обратиться к письмам Грибоедова декабристу А.А. Добринскому от 9 ноября 1826 года, В.С. Миклашевич от 3 декабря 1828 года, к черновику письма А.И. Одоевскому от начала июня 1828 года, а также к воспоминаниям А.А. Бестужева. Подчеркивая заботу Грибоедова о своих друзьях-декабристах, Тынянов вводит в роман строки из письма Грибоедова И.Ф. Паскевичу (от 3 декабря 1828 года. [4; П. 91]), где после разговора о делах русской мис-

сии в Персии выделено «главное»: «Помогите, выручите несчастного Александра Одоевского…» [10; с. 360].

Тыняновский Грибоедов — гибкий, умный, преданный своей родине дипломат, чьи незаурядные способности парализуют влияние англичан на Востоке. Писатель сумел вскрыть суть деятельности Грибоедова, выявить подлинную роль представителей Англии на Востоке задолго до разработки этого вопроса исторической наукой [13, 1 и др.]. Тыняновский Грибоедов видит свои ближайшие цели в защите интересов русских пленных и в борьбе с английской дипломатией, проводящей политику утверждения своего экономического господства на Востоке в ущерб интересам России. Однако свое назначение в Персию он воспринимал как «политическую ссылку» (Булгарину, от конца ноября 1828 года [4; П. 90]). В романе эта оценка героем самого себя — как «мое политическое изгнание» [10; с. 223] — является ключом к пониманию деятельности героя и отношения к ней со стороны русского правительства.

Тынянов-писатель уделял большое внимание разработке темы художественного авторства Грибоедова. Герой стремится оставить службу. Причина состоит в том, что «он был автор, временный и случайный человек для цифр и городов, записывавшихся в Туркменчайский трактат» [10; с. 128]. Служба отрывает героя от того главного, чему он хотел бы посвятить свою жизнь, — возможности писать: «Неужто ты думаешь, — сказал Грибоедов [Степану Бегичеву] и скосил глаза, как загнанный, — что я способен вечно служить?» ([10; с. 33] Ср. с письмом Грибоедова Булгарину от 16 апреля 1827 года: «Я рожден для другого [в отличие от дипломатического] поприща» [4; П. 68]). Тыняновский Грибоедов одержим мыслью о создании такого же самобытного и значительного для жизни нации произведения, как «Слово о полку Игореве», — он стремится «построить простую, прямо русскую, не петербургскую, древнюю песню, полунощное слово о новом полку Игореве [10; с. 294].

Однако в качестве поэта царское правительство боялось Грибоедова еще больше, чем дипломата и общественного деятеля. Повествователь в слиянном сознании с литературным Грибоедовым размышляет по этому поводу: «А странная авторская

судьба была у него. Все писали и печатали, а у него все было навыворот: напечатана была какая-то молодая дрянь, которую надо бы сжечь в печке, а настоящие пьесы были изустны и вот — в клочках» [10; с. 135]. Подлинную глубину Грибоедов, как и его единомышленники, видел в «прямо русских», «народных» произведениях, которые могли бы «врезаться в пустяшную петербургскую литературу словом важным и жестоким» [10; с. 252, 136]. Тынянов показывает, что в герое «встала обида» на свою писательскую судьбу, когда «ему не отдали для труда» литературу — его «синее море», в котором он разгулялся бы Стенькой Разиным ([10; с. 144]. Ср. с письмом Грибоедова Бегичеву от 9 декабря 1826 года: «Мученье быть пламенным мечтателем в краю вечных снегов». [4; П. 65]).

Безусловно, не только эпистолярий Грибоедова был использован Тыняновым для достижения точности в документальной разработке образа главного героя и для создания атмосферы достоверности при изображении действительности конца 1820-х годов. Например, в романе литературный Грибоедов разговаривает с литературным Чаадаевым и поднимает вопрос о национальных чертах русского народа. Герой отстаивает мысль о самобытности народа и мнимой значительности дворянства, назвав последних «поврежденным классом полуевропейцев» [10; с. 29]. Эти слова взяты Тыняновым из очерка Грибоедова «Загородная поездка», с подзаголовком «Отрывок из письма южного жителя» (1826), в котором его автор ставит вопрос о трагической разобщенности интеллигенции и народа, когда иностранец, не знающий русской истории, заключил бы, что в России «господа и крестьяне происходят от двух различных племен» [3].

Таким образом, не только научные исследования Тынянова, но и в первую очередь его художественные произведения, более известные широкому читателю, основаны на строго документальной основе, позволяющей рассматривать эпоху 1820-х годов с достаточной достоверностью. Убедительность тыняновскому взгляду на судьбу и творчество Грибоедова придает положенная в основу романа «Смерть Вазир-Мухтара» система документов и прежде всего эпистолярий самого драматурга и дипломата.

При этом работа Тынянова над первым и вторым его романами имеет определенную разницу в использовании писем Грибоедова. В отличие от романа «Кюхля», являющегося для Тынянова художественной пробой пера, фактическая база сюжетики и психологической разработанности образа главного героя в романе «Смерть Вазир-Мухтара» отражает, как правило, буквальное соответствие исторических реалий и данностей их литературным аналогам.

В обработке и систематизации колоссального объема фактов Тынянов неуклонно шел путем приближения к истине, вместе с тем надстраивая над событийным романным рядом его культурно-знаковое смыслообразование. В частности, символично введение Тыняновым гипотезы, что само тело Грибоедова, возможно, вообще не было найдено. Эта тыняновская позиция позволяет напомнить о мысли М.М. Бахтина: «Переход образа в символ придает ему особую смысловую глубину и смысловую перспективу» [2; с. 511]. Иными словами, в романе, в название которого выставлено слово «смерть», важно, по Тынянову, то, чем был человек при жизни и что он оставил на земле. В этом отношении, даже если не называть многого, жизнь Грибоедова как автора «высокой комедии» «Горе от ума» и не потерявшего своего значения Туркменчайского договора продолжается.

Литература

1. *Ариштейн Л. Новые данные об обстоятельствах гибели Грибоедова (по английским источникам) // Русская литература. 1981. № 2.*
2. *Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Контекст 1974. Вып. 3. М.: Наука, 1975.*
3. *Грибоедов А.С. Загородная поездка // Грибоедов А.С. Сочинения / Подгот. текста, предисл. и коммент. Вл. Орлова. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. Эл. ресурс: http://az.lib.ru/g/griboedow_a_s/text_0160.shtml*
4. *Грибоедов А.С. Письма // Грибоедов А.С. Сочинения / Подгот. текста, предисл. и коммент. Вл. Орлова. М.; Л.:*

ГИХЛ, 1959. Эл. ресурс: http://az.lib.ru/g/griboedow_a_s/text_0170.shtml

5. *Кожинов В.В. Легенды и факты // Русская литература. 1975. № 2.*
6. *Нечкина М.В. А.С. Грибоедов и декабристы. М.: ГИХЛ, 1947.*
7. *Тынянов Ю.Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники / Сост. и подгот. текста В.А. Каверина и З.А. Никитиной, коммент. А.Л. Гришунина и А.П. Чудакова. М.: Наука, 1968.*
8. *Тынянов Ю.Н. Кюхля // Тынянов Ю.Н. Избранные произведения / Вступ. ст. Н. Маслина, подгот. текста и примеч. Б. Костелянца. М.: ГИХЛ, 1956.*
9. *Тынянов Ю.Н. Пушкин и Кюхельбекер // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники / Сост. и подгот. текста В.А. Каверина и З.А. Никитиной, коммент. А.Л. Гришунина и А.П. Чудакова. М.: Наука, 1968.*
10. *Тынянов Ю.Н. Смерть Вазир-Мухтара / Подгот. текста В. Каверина и Е. Тоддеса, послесл. и примеч. Б. Костелянца. Л.: Худож. лит. Ленингр. отд., 1975.*
11. *Тынянов Ю.Н. Сюжет «Горя от ума» // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники / Сост. и подгот. текста В.А. Каверина и З.А. Никитиной, коммент. А.Л. Гришунина и А.П. Чудакова. М.: Наука, 1968.*
12. *Тынянов Ю.Н. Французские отношения Кюхельбекера // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники / Сост. и подгот. текста В.А. Каверина и З.А. Никитиной, коммент. А.Л. Гришунина и А.П. Чудакова. М.: Наука, 1968.*
13. *Шостакович С.В. Дипломатическая деятельность А.С. Грибоедова. М.: изд-во соц.-эконом. литературы, 1960.*
14. *Ю. Тынянов: Писатель и ученый: Воспоминания. Размышления. Встречи. М.: Молодая гвардия, 1966.*

ГОРЕ ОТ УМА
(ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И ТРАДИЦИИ)

М.И.Мелкумян
Старший преподаватель
Ереванский государственный университет

“В любое время наибольший успех выпадает на долю того писателя, который сумел сказать громко то, о чем думают его современники”.

Сергей Юрский
(исполнитель роли Чацкого)

В одной замечательной статье о “Горе от ума” Николай Доризо высказывает весьма глубокую и важную мысль о довольно распространенном и “очень опасном заблуждении”, связанном с классическими произведениями. Заблуждение это выражается в нашем укоренившемся мнении, что эти произведения нам хорошо известны. А опасность этого заблуждения заключается в том, что оно “порой мешает нам еще и еще раз вникнуть в эти величайшие глубины человеческого гения, приблизиться к постижению непостижимого”. Видимо, свойство этих произведений раскрываться с самых разных сторон и глубин и делает их бессмертными, и даже востребованными во все времена. Все сказанное в полной мере относится к знаменитой комедии “Горе от ума” А.С. Грибоедова.

С.Юрский, которому “по работе” пришлось вжиться в это произведение, считает его “живой книгой, которую нам предстоит еще понимать и изучать”.

Что же делает это произведение живым во все времена, какие его качества привлекают и интересуют нас сегодня? Ведь комедия эта отражает коренные вопросы своего исторического времени. Здесь “в деталях дана широкая и верная драматическая картина русской общественной и идейной жизни конца 1810 – начала 1820 годов” (4, 5), все “страшные превращения”, произошедшие в русском обществе в “мертвую паузу” царствования Александра, после войны и до восстания декабристов. Известно, что Грибоедов, хотя “не любил света, визитов, обедов,

праздников так называемого лучшего общества" (4,92), но зимой 1823 года, воспользовавшись отпуском, специально посещал обеды и балы, а после уединялся в своем кабинете и "отделывал" по свежим впечатлениям сцены из комедии. В персонажах современники легко узнавали известных представителей высшего света: в Фамусове – дядю автора, Алексея Федоровича Грибоедова, члена "Английского клоба", в Татьяне Юрьевне – Прасковью Юрьевну Кологривову, в Чацком – Петра Яковлевича Чаадаева. Интерес к комедии, конечно, был необыкновенно высок. Работали целые канцелярии со штатом переписчиков. Известны списки Жандра, Булгарина с двойными и тройными поправками автора, что свидетельствует о крайне тщательной работе Грибоедова над текстом, о глубоком чувстве ответственности перед всей русской литературой.

Каким же образом могло так прочно привязанное к своему времени произведение перешагнуть за рамки всех времен и остаться "живой книгой"? Еще И.А. Гончаров в своем знаменитом критическом этюде 1872 года "Мильон терзаний" писал о "Горе от ума": "Как столетний старик, около которого все, отжив по очереди свою пору, умирают и валятся, а он ходит, бодрый и свежий, между могилами старых и колыбелями новых людей. И никому в голову не приходит, что настанет когда-нибудь и его черед" (2, 94).

Вероятнее всего, живучесть "Горя" в его "генетике" и происходит от корней – здесь законы природы и литературы, а может быть и всего искусства, едины. Прочным и живучим, обеспечивающим связь времен, оказывается связанное с прошлым и устремленное в будущее… Ну, корни тут совершенно очевидны, на них неоднократно указывали критики всех времен. Уже А.Бестужев в статье "Взгляд на русскую словесность в течение 1824-1825 гг." назвал рукописную комедию Грибоедова "феноменом", какого не видали со времен "Недоросля" (5, 283). Еще глубже проводит "генетический анализ" Н.В. Гоголь в статье 1846 года "В чем же, наконец, существо русской поэзии", говоря о двух комедиях: "Недоросль" Д.И. Фонвизина и "Горе от ума" А.С. Грибоедова, кото-рые весьма остроумно назвал кн. Вяземский двумя современными трагедиями. В них уже не легкие

насмешки над смешными сторонами общества, но раны и болезни, тяжелые злоупотребления внутренние, которые беспощадною силою иронии выставлены в очевидности потрясающей. Обе комедии взяли две разные эпохи. Одна поразила болезни от непросвещения, другая от дурно понятого просвещения" (4, 252). Началом же русской национальной традиции реалистической общественной комедии Гоголь считал, конечно же, Фонвизина. Н.А. Добролюбов уже продолжил генетическую цепочку: "…в отношении самобытной, народной комедии оказались мы счаст-ливее римлян. Мы имеем Фонвизина, Грибоедова и Гоголя". А М.Горький в статье "О пьесах" 1933 года писал: "Герои Грибоедова вышли далеко за пределы своей эпохи, дожив до наших дней, т.е. являются уже не характерами, а типами" (4, 257), а говоря о развитии русского реализма, так определил основные этапы его истории: "линия критического реализма – Фонвизин, Грибоедов, Гоголь" (7, 27).

И хотя "генетическая спираль" столь очевидна, анализ ее от этого не становится менее заманчивым и интересным. И жизнь, и творчество, и взгляды Д.И. Фонвизина и А.С. Грибоедова настолько схожи, что мысль о "родстве" кажется совершенно очевидной. Оба они происходили из высшего дворянского общества, оба имели прекрасное для своих времен образование, оба владели иностранными языками и занимались переводами из европейской литературы, большей частью драматургической, т.е. работа их была направлена на театральную сцену. Служили оба в Коллегии иностранных дел, оба были приняты при дворе. Еще более интересные параллели прослеживаются между их знаменитыми комедиями, обессмертившими имена своих авторов.

Уже в первой пьесе Фонвизина "Бригадир" выведены прототипы грибоедовских героев. Сам бригадир – явный предок полковника Скалозуба, ловко делавшего "паркетную" карьеру. "Советник – родня Фамусову: дворянин-чиновник, взяточник, ханжа. Не скрывает, что целью его службы было личное обогащение" (7, 10). Объектом комического изображения оба автора избрали так хорошо знакомый им, можно сказать, родной по крови весь "дворянский корпус" с его типической ничтожностью, паразитической жизнью, скотской моралью, духовным убоже-

ством и при этом спесиво провозглашавшим себя “благородным сословием”. Знание жизни этих людей изнутри позволило писателям и со сцены показать эту ничем не прикрытую, обычную для них живую действительность и их образ мыслей, их безграничный произвол и бесправие крепостных. Г-жа Простакова так искренно сокрушается о разорении своих крестьян: “…все, что у них было, мы отобрали, ничего уже содрать не можем. Такая беда!”. Это о ней и таких как она говорит Чацкий: “не эти ли, грабительством богаты”. Это о них, которые обменивают верой и правдой служивших им слуг на “борзые три собаки”, или распродают крестьянских детей, “амуров и зефиров” за свои долги.

Роднит этих представителей “благородного сословия” и их “непримиримая вражда к свободной мысли”, к просвещению, к образованию, в котором они видят все зло и угрозу устоям своей жизни. Г-жа Простакова заявляет: “Без наук люди жили и живут. Да что за радость и выучиться?”. А Фамусов так прямо мечтает “забрать все книги бы да сжечь”, потому что “Ученье – вот чума, ученость – вот причина, что нынче пуще, чем когда, безумных развелось людей, и дел, и мнений”. Возмущают их “профессоры” Петербургского педагогического института (реальные Галич, Арсеньев, Мерзляков), которые только и “упражняются в расколах и безверьи”. Все эти “пансионы, школы, лицеи” и впрямь сводят их с ума. Потому что эти образованные люди ведут себя не по нормам их жизни, поэтому Чацкого так легко было объявить ненормальным (как, кстати, и Чаадаева). “Чин следовал ему, - он службу вдруг оставил”. Известно, что государь “велел ему предложить звание флигель-адъютанта; Чаадаев отклонил эту честь и просил одной милости – отставки. Разумеется, это очень не понравилось, но отставка была дана. Расставшись с золоченым мундиром, он принялся за науку” (1, 445). Так же демонстративно 7 марта 1872 г. Фонвизин подал в отставку, подав прошение на имя Екатерины “уволить его со службы”. Так же поступили Рылеев, Пущин; так же поступил Чацкий. Не хочет служить и Стародум той власти, которую считает “неисцельно больной”. (К сожалению, так не поступил Грибоедов, что и привело его к столь трагической гибели).

Именно эти люди наносят сокрушительный удар “качеством своей свежей силы”, являясь воинами-одиночками, обреченными на победу. Хотя “они не знают о своей победе, они сеют только, а пожинают другие – и в этом их главное “терзание”, т.е. в безнадежности успеха” (2, 97). Они, как и Фонвизин, как и Грибоедов, считают своим долгом “смело обличать перед светом, перед отечеством знатных вельмож, не терпящих правды, бесславных лихоимцев, дерзающих подкапываться под законы и простирающих хищную руку на грабеж отечества и своих сограждан, и возвысить громкий глас свой против злоупотреблений и предрассудков, вредящих отечетству” (7, 26), как, собственно, и поступает Чацкий.

Итак, драматическим конфликтом обеих пьес является борьба прогрессивных, образованных, передовых выходцев из дворянства с закоснелыми, крепостническими, ханжескими взглядами и устоями своего же дворянского общества столичного у Грибоедова и провинциального у Фонвизина и далее и Гоголя.

Весьма интересным представляется сравнительное рассмотрение композиционного построения и расстановки персонажей в этих двух пьесах, которые “в своей драматической функции в какой-то степени подобны шахматной партии, которая оперирует ограниченным количеством фигур с их ограниченными качествами, но по обилию возможных вариаций всегда индивидуальна” (6, 185). Интрига строится вокруг девушки на выданье и ее женихов. Борьба Митрофана и Скотинина за Софью носит откровенно пародийный, фарсовый характер, чего нельзя сказать о потенциальных женихах другой Софьи – Молчалине и Скалозубе, т.е. расстановка фигур схожа, но типы и взаимоотношения заметно отличны. Видимо, сыграло роль время, выдвигавшее перед авторами свои требования, ведь их разделяет целая эпоха, а может быть и то, что в одном случае – это столичное дворянство, а в другом – провинциальное. Для Софьи у Фонвизина мысль о сватовстве Митрофана или Скотинина настолько нелепа, что вызывает у нее и ее друзей и настоящего жениха Милона только улыбку. У Софьи Фамусовой отношения значительно серьезней. Грибоедов “мастерски сумел передать сложность психологии своих персонажей, внутреннюю логику

их чувств" (5, 279). Софья искренне идеализирует Молчалина, видя в нем надежность, стабильность, которая может "семейство осчастливить" в отличие от колкого ума считающего себя женихом Чацкого – он для нее "не человек, змея!". Другой жених, Скалозуб, "слова умного не выговорил сроду". Софья его вообще исключает из списка женихов: "что за него, что в воду". Завершается пьеса полным крахом иллюзий Софьи, разоблачением Молчалина, прозрением Чацкого, паническим ужасом Фамусова. На сцене те же лица, что и в начале – круг замкнулся. Чацкому остается только бежать. Грибоедов не указывает его пути, мы не знаем, где он найдет свой "уголок" для оскорбленного чувства и что будет с ним делать. У Фонвизина, напротив, счастливый финал – круг разомкнулся, выпустив своих героев получить заслуженное наказание или награду.

Судьба этих двух пьес тоже не совсем схожа. Конечно, каждому автору хочется увидеть свое детище на сцене, и оба они участвовали в подготовке постановки своих пьес. Фонвизин даже сам выбирал актеров для каждой роли и, хотя не без препятствий, но постановка состоялась. У Грибоедова сложилось иначе: долгая работа над пьесой, часто прерываемая служебными поездками и многочисленными обязанностями. В Тифлисе в 1822 г. он читал Кюхельбекеру некоторые сцены, в 1823 г., воспользовавшись отпуском в Москве и Петербурге, по свежим впечатлениям "отделывал" первое и второе действия. В 1824 г. – успешные чтения комедии в Петербурге, широкое распространение в списках. В 1825 г. – публикация отрывков в "Русской талии". Искаженное цензурой первое издание в 1833 г., второе – в 1839 г., затем полное издание за рубежом в 1858 г. и в России – в 1862 г.

Летом 1824 г. Грибоедов писал П.А. Вяземскому из Петербурга: "Моей комедии нет пропуску; хорошо, что я к этому был готов, и следовательно судьба лишнего ропота от меня не услышит. Впрочем любопытство многих увидеть ее на сцене или в печати, или услышать в чтении – послужило мне в пользу. Я несколько дней сряду оживился новою отеческою заботливостью, переделал развязку и теперь кажется вся вещь совершеннее" (4, 111). В том же году в театральном училище готовилась

постановка, сам Грибоедов бывал на репетициях. Но за день до представления “является инспектор Бок и объявляет грозный фирман гр.Милорадовича, что нечего либеральничать – пьесу, не одобренную цензурой, нельзя играть” (из записок П.А.Каратыгина) (4, 115). Отчаявшийся Грибоедов пишет Н.И.Гречу в конце октября 1824 г.: “Коли цензура ваша не пропустит ничего порядочного из моей комедии, нельзя ли вовсе не печатать? – Или пусть укажет на сомнительные места, я бы как-нибудь подделался к общепринятой глупости, урезал бы; и тогда весь 3-ий акт можно поместить в альманахе” (4, 113).

Можно предположить после всего этого, каким важным событием и для Грибоедова, и для его друзей, офицеров-любителей, была постановка отрывков из комедии в присутствии автора в Эривани в 1827 г., о чем сообщалось в № 3 “Тифлисского листка”. А.И. Герцен писал: “Николай разрешил постановку этой пьесы, чтобы лишить ее привлекательности запрещенного плода, и дал свое согласие на отпечатание ее в сокращении, чтобы противодействовать рас-пространению рукописных экземпляров” (4, 184).

Что же делало эту пьесу столь опасной для высших кругов дворянской знати? – наводящая ужас пустота “благородного” российского, особенно столичного светского общества, его удручающее убожество. Исторический период, когда создавалась пьеса и который отражен в ней, отличался весьма накаленной атмосферой в дворянском обществе. Упоминаемый Чацким Комитет, который требует, чтобы “грамоте никто не знал и не учился”, действительно был создан правительством в 1817 г. Будущие декабристы действительно практиковали в своих полках ланкастерские взаимные обучения в 1819 г. профессора Петербургского педагогического института Галич и Арсеньев в 1821 г. действительно обвинялись в насаждении “раскола и безверия”. Итальянское движение карбонариев действительно происходило в 1820-23 гг. То есть пьеса была рождена жизнью, овеяна ее дыханием и реально отражала современную действительность, а главное – вскрывала все ее язвы, болезни, пороки, показывала борьбу идеологий, мировоззрений, жизненных укладов. Как же можно было допустить публичное, со сцены

звучащее собственное осуждение и разоблачение. Плотно засевшие в оболочку своих представлений о жизни люди не могут принять какую-либо попытку изменить эти представления и жестоко карают любого попытавшегося – так карается Чацкий. Ему фамусовское общество мстит клеветой, игнорированием, отказом ему именно в уме (так же сумасшедшим был объявлен Чаадаев). Он ни в ком, естественно, не находит "участия живого". Последние его монологи звучат в пустоту – все танцуют вальс. Слышать Чацкого должен только зритель.

И.А. Гончаров сравнивает Чацкого с какой-то загадочной 53-ей картой в колоде героев комедии. Неизбежность его конфликта с обществом молчалиных, загорецких, репетиловых, где все не по его уму, очевидна с начала же пьесы. Он здесь не может быть принят, это не его место ("шел в комнату, попал в другую"). А.И. Герцен в своей статье "Новая фаза русской литературы" писал о Чацком: "Это первый в реалистической русской литературе образ дворянского интеллигента, оторвавшегося от своей сословной среды. Обаяние образа Чацкого – в силе его ума, убеждений, он их высказывает горячо и страстно, они им выстраданы. Он не озабочен тем, много ли людей поверит ему и поддержит его сейчас. Он убежден в истине своих слов, поэтому стоек и упорен. Чацкий все говорит от лица передового поколения" (5, 274). И Чацкий, по известной характеристике Гончарова "воин, и притом победитель, передовой воин, застрельщик и – всегда жертва". Появление Чацких неизбежно при каждой смене одного века другим. Они бьются бескорыстно, жертвуя собой, ради продвижения по пути к грядущему. Грибоедов писал Кюхельбекеру о Чацком: "…для него нет ничего чужого, - страдает болезнию ближнего, кипит при слухе о чьем-нибудь бедствии".

Интересно отметить, что и писатели, и критики всегда судили о Чацком не с точки зрения законов драматического искусства, а как реальную личность по законам здравого смысла. Ф.М. Достоевский называл Чацкого живым человеком со своим характером, со своими индивидуальными особенностями, со своими слабостями. Однако силы в Чацком больше, чем слабостей. Он получил удар, но не сломился, он остался самим собой. Сравнивая Чацкого с его последователями в литературе Онеги-

ным и Печориным, можно увидеть явные его преимущества. Чацкий – искренний и горячий деятель, а его “потомки” – болезненные порождения отжившего века, сильно бледнеющие при ярком, немеркнущем образе Чацкого. У него о “тоскующей лени, о праздной скуке” и помину нет, а еще менее о “страсти нежной” как о науке и о занятии. Его искреннее чувство к Софье тоже весьма выгодно отличает его от так называемых “потомков”. Можно это объяснить особенностями эпохи, времени, но от этого яркость и живость Чацкого не убавится. Как пишет Гончаров: “Горе” появилось раньше Онегина, Печорина, пережило их, прошло невредимо через гоголевский период и все живет своею нетленной жизнью” (2, 100).

Грибоедовские образы настолько полны жизненной и исторической правды, настолько реалистически типичны, что “они не только ничего не утратили из своей разящей сатирической силы, но и в дальнейшем продолжали свое актуальное существование” (4, 18). Актуальность эта, видимо, обеспечена еще надолго, ибо “пока будет существовать стремление к почестям помимо заслуги, пока будут водиться мастера и охотники угодничать и “награжденья брать и весело пожить”, пока сплетни, безделье, пустота будут господствовать не как пороки, а как стихии общественной жизни,“Горе” будет живо и востребовано”(2,101).

Не касаясь в рамках этой статьи отдельно языковых особенностей комедии, которые еще более закрепили ее победную живучесть во времени, отметим лишь определяемую в значительной мере музыкальным слухом Грибоедова (мысль Б.В. Томашевского) естественность вольного стиха, близкого к прозе, передающего живую разговоорную речь героев и так роднящего его с языком басен И.А. Крылова. “Проза и стих слились здесь во что-то нераздельное, затем, кажется, чтобы их легче было удержать в памяти и пустить опять в оборот. Грамотная масса… развела всю соль и мудрость комедии в разговорной речи, точно обратила мильон в гривенники” (2, 102). Б.В. Томашевский в своих исследованиях языка “Горя” приходит к выводу, что “тот факт, что многие стихи комедии стали поговорками, отнюдь не является непредусмотренным для автора. Это входило в его намерения, он использовал зву-

ковые и смысловые параллелизмы, поговорочные рифмы как чисто стилистический прием" (6, 178).

Еще одной прочной привязкой, обеспечивающей связь "Горя от ума" со всем литературным процессом классического периода, является тема западничества, тема "французика из Бордо", тянущаяся еще с дофонвизинских времен и нашедшая отражение прямо или косвенно в произведениях большинства русских писателей. Сам Грибоедов писал: "…тот поврежденный класс полуевропейцев, к которому и я принадлежу… Каким черным волшебством сделались мы чужие между своими?.." (4, 153). Тема эта слишком объемна и требует отдельного рассмотрения.

Однако самым живучим персонажем комедии, протянувшим свои цепкие щупальца по всей дальнейшей истории классической русской литературы и дальше, и во все стороны, оказался подмеченный острым взглядом Грибоедова только-только проросший, пока еще не такой сильный сорнячок – Молчалин, "счастливый" соперник Чацкого. Он в светском обществе "не свой", "безродный", но "деловой", т.е. нужный и не воспользоваться этим не считает разумным . "Он идет путями лести, низкопоклонства, в нем навсегда заложена чиновничья закваска, всегда "с бумагами-с" (5, 276). Все, что он делает, считает правильным, не противоречащим морали, его морали. А в нем и чувства, и мораль, и вся суть его заполнена одним только расчетом, нацеленным на "прорастание" за счет чужого, отворованного и присвоенного, как у паразита. Хотя Грибоедов не хочет и не показывает его торжества, но чувствует, что ему уготовано прочное будущее и он "дойдет до степеней известных" и будет "блаженствовать на свете". И мы видим его рост, его "возмужание" и усиление и у А.Н. Островского, и у И.С. Тургенева. И только докатившись до рентгеновского взгляда Салтыкова-Щедрина, получают свою обнажающую характеристику господа Молчалины. "О счастливые, о стократ блаженные Молчалины!" – пишет сатирик в 1874 г. "Они бесшумно, не торопясь переползают из одного периода истории в другой, никому не бросивши слова участия, но и никого не вздернувши на дыбу (то есть, быть может, кого-нибудь и вздернули, но ей-богу, не сами собой). Они имеют право каждодневно засыпать с сладкою уве-

ренностью, что ни полиция современности, ни полиция будущего не предъявит к ним ни малейшего иска. Какой прекрасный блаженный удел!" (4, 256).

Появление Молчалина было обусловлено послевоенным периодом, когда "высшее общество наглядно пало и стало грязнее, раболепнее. Аристократическая независимость, гвардейская удаль военных времен – все это исчезло" (1, 446). Вот на этой "благодатной" почве и пророс, увы, неистребимый в дальнейшем сорняк Молчалин, придя на смену героям 1812 г., таким как надломленный, замкнувшийся, "угасший" Платон Михайлыч Горич, бывший сослуживец Чацкого. И первым подметил и указал на это чреватое явление гений Грибоедова, пытаясь, видимо, предостеречь, хотя и сам, наверняка, предвидел неистребимость этого типа, что не могло не тревожить и огорчать его.

Таков был характер Грибоедова с его "ненасытностью души" по воспоминанию его современника А.А. Бестужева: "Он не мог и не хотел скрывать насмешки над позлащенною и самодовольною глупостью, ни презрения к низкой искательности, ни негодования при виде счастливого порока" (4, 92). Сам Грибоедов писал в письме к П.А. Катенину: "Я как живу, так и пишу свободно и свободно". Вот так свободно и создал он свое бессмертное детище – прочное звено в цепочке классической русской литературы, – наследуя традиции Фонвизина и открывая дорогу драматургии Гоголя и Островского.

В своей статье "Взгляд на русскую словесность" А.А. Бестужев дал абсолютно точную и не требующую никаких пояснений и дополнений оценку "Горю": "Человек с сердцем не прочтет ее не смеявшись, не тронувшись до слез… Будущее оценит достойно сию комедию и поставит ее в число первых творений народных" (4, 110).

Литература

1. *Герцен А.И. Былое и думы. М., 1975.*
2. *Гончаров И.А. Мильон терзаний (критический этюд). М.,1961.*
3. *Грибоедов А.С. Горе от ума. М., 1970.*

4. *Грибоедов А.С. Жизнь и деятельность (Документы, материалы, иллюстрации) / Под ред. В.Н. Орлова, сост. Л.Н. Назарова и А.М.Гордин. М.–Л., 1955.*
5. *Соколов А.Н. История русской литературы XIX века (первая половина). М., 1970.*
6. *Томашевский Б.В. Стих и язык "Горя от ума". М.–Л., 1959.*
7. *Фонвизин Д.И. Сочинения / Вст. ст. Г.П. Макагоненко "Друг свободы". М., 1982.*

«ДЖЕМС КОРМИТ, ПОИТ, ПЛЯШЕТ…»: КАВКАЗЦЫ-НЕОФИТЫ В КРЫМСКОМ ОКРУЖЕНИИ А. С. ГРИБОЕДОВА.

С.С. Минчик
Кандидат филологических наук, доцент
Крымский федеральный университет имени
В. И. Вернадского, г. Симферополь

Повлияв на жизнь и творчество А. С. Грибоедова, решение посетить Крым также стало закономерным следствием его развития как художника, общественного деятеля и христианина [5, с. 190–194]. Вот почему поиск и тщательное изучение фактов, связанных с данной поездкой, имеет далеко не узконаправленный смысл. Объясняя собственно крымские страницы биографии литератора-дипломата, такая работа также открывает возможность для более точного и полного восприятия его личности в целом.

Одним из ключевых в свете осмысления визита Грибоедова в Крым является вопрос о его контактах на полуострове. Вопреки сложившемуся в науке мнению, вольнодумцы и члены тайных обществ, хотя и видели создателя «Горя от ума» в ходе этой поездки, не занимали в его окружении видное место [5, с. 27–44]. В то же время с другими лицами, встретившимися ему на пути, – литераторами, хозяйственниками, религиозными деятелями – будущий классик общался довольно часто [5, с. 46–60].

Между тем, понять окончательно, с кем именно сблизился Грибоедов во время своего путешествия в Крым, не представляется возможным и ныне. Одна из причин этого – сложности, возникающие при комментировании его писем и дневника.

Сам Грибоедов оставил крайнее скудные сведения о лицах, составлявших круг его общения в Крыму. Что же до соответствующих имен и фамилий, то их в путевой прозе автора еще меньше. В дневнике Грибоедова прямо называется восемь человек из его окружения, в эпистолярии же – только трое. При этом исследователями расшифрована лишь часть указанных здесь имен и фамилий (принадлежат они А. К. Боде, А. М. Бороздину, А. Д. Грибову, А. И. Крымгирееву, М. А. Манто, Н. Н. Оржиц-

кому и Е. О. Офрейн). Некоторые из них – *«М. Ш.»* [1, с. 322], *«Селями-Эфенди»* [1, с. 326] и *«Джемс»* [1, с. 334], упомянутые на страницах грибоедовского дневника, – не атрибутированы и по сей день.

Настоящая работа предпринята с целью частично восполнить этот пробел.

Итак, имя некоего Джеймса встречается в путевых заметках Грибоедова дважды – в связи с его приездами в одну из крымских деревень 9 и 12 июля 1825 года. Первая запись автора выглядит так: *«Крестьяне в Саблах выведенцы из России. Султан. Ирландский проповедник Джемс в Саблах, увидавши меня, рад, как медный грош. Школа плодовых деревьев ...»* [1, с. 334]. Вторая – следующим образом: *«Один и счастлив. Джемс кормит, поит, пляшет и, от избытка усердия, лакомит лошадью, которая ему руку сломила. Возвращаюсь в город ...»* [там же].

Как видно, Грибоедов, хотя и изображает Джеймса неоднозначно, вполне определенно называет его проповедником. Вот почему в комментариях к дневнику автора, изданного в Полном собрании его сочинений (1995–2006 гг.), сказано: *«Ирландский проповедник Джемс – видимо, гость А. М. Бороздина и знакомый А. И. Султан Крым-Гирея»* [1, с. 600].

Но если Джеймс действительно был проповедником – почему содержание заметок от 9 и 12 июля 1825 года так нелегко соотнести с обликом миссионера, уехавшего на чужбину во имя духовного преображения язычников?

Ответить на этот вопрос невозможно, если воспринимать слова Грибоедова в том виде, в котором их воспроизводят и комментируют составители последнего издания ПССГ. Совсем другое дело – первая публикация писательского дневника (1859 г.), где соответствующие записи выглядят несколько иначе: *«Султан Ирляндский проповедник. Джемс в Саблах, увидавши меня, рад, как медный грош»* [6, с. 33]. Нельзя не заметить, что Д. А. Смирнов, обнародовавший путевую прозу Грибоедова и бывший одним из немногих, кто читал ее в рукописи, называет «ирляндцем» собственно султана Крымгиреева (Кадигирея). В свою очередь Джеймса он и вовсе не считает миссионером.

«Трактирщик» [7, с. 109], – так лаконично пишет издатель и биограф Грибоедова, комментируя имя таинственного иностранца в своих примечаниях.

Не совсем понятно, какими соображениями руководствовался Смирнов (либо те, кто помогал ему комментировать путевые заметки 1825 года), когда давал Джеймсу именно такую характеристику. Вместе с тем, подобное представление о его личности может объяснить, почему в описаниях Грибоедова он так мало напоминает проповедника.

Сказанное подтверждается не известными в широких кругах фактами о деятельности Кадигирея. Источники свидетельствуют, что 4 августа 1819 года в Дублине состоялось открытие *«Ирландского миссионерского общества в Татарии и Черкессии»* [2, с. 250]. Полем деятельности этой организации, помимо прочего, *«был выбран Крым»* [2, с. 252], а целью – выполнение *«благородного плана»* [2, с. 259] Султана, который задумал крестить местных татар.

Все это указывает на то, что определение *«ирляндский»* [6, с. 33] из грибоедовского дневника действительно больше подходит именно Кадигирею, нежели Джеймсу. А значит, и заметку от 9 июля 1825 года предпочтительнее воспроизводить не по сложившейся традиции, а именно так, как это было сделано еще Смирновым, то есть с точкой после словосочетания «ирландский проповедник», а не перед ним. Но как в таком случае комментировать записи, которые сделал Грибоедов в связи со своим пребыванием в Саблах? И если миссионером он называл именно Султана, а не Джеймса, кем был последний?

Грибоедов обратил внимание на Кадигирея неслучайно. Об этом наследнике ханского рода, выросшем на Кавказе среди шотландских проповедников, писали многие европейцы, посетившие Крым в двадцатые-тридцатые годы XIX века: Дж. Александер, С. Бруннер, А. Бэр, Дж. Джонс, Р. Лайолл, Дж. Уэбстер, Э. Хендерсон, М. Холдернесс и Д. Шляттер [5, с. 51, 60]. В то же время имя Джеймс если и упоминается ими, то в весьма любопытном контексте: *«At Derykeuy I parted from Mr. Carruthers with much regret, he having proved a most agreeable, intelligent companion, and his converted servant James, most useful …»* [9, с. 287]. И

далее: *«On my return to Simferopol, I met with the same kind reception from the sultan…»* [там же]. Как видно, автор этих строк симпатизировал Джеймсу, хотя и называл его слугой – впрочем, не простым, а «новообращенным». Что же имел в виду Джордж М. Джонс? Ключом к ответу на этот вопрос является другое имя, также упомянутое путешественником в приведенной выдержке из его книги.

Джон Дж. Каррудерс (1800–1890) был одним из проповедников Шотландского миссионерского общества [8, p. 19–50]. В 1821 году он специально приехал в Крым, чтобы помочь Султану в открытии Духовной семинарии для крымских татар [13, с. 226]. Помимо этих сведений отчеты Общества также сообщают, что по дороге на полуостров миссионера сопровождал некто Джеймс Педди (James Peddie).

Если Каррудерс и его спутник прибыли в Крым для сотрудничества с Султаном, логично предположить, что оба знали последнего. Неудивительно, что воспоминания Джонса о переезде из Дерекоя в Симферополь в 1823 году, выдержка из которых приводилась чуть выше, составляют один контекст с его же рассказом о гостеприимстве именно Кадигирея.

«… One of the ransomed youth» [там же], – такая характеристика дается Педди в отчете ШМО о визите Каррудерса на полуостров. Что же подразумевается здесь под словами «выкупленный юноша» и как соотнести их с цитатой из книги Джонса? Литература, связанная с освещением деятельности европейских проповедников в России, позволяет ответить и на этот вопрос.

«Одним из эффективных видов просветительской деятельности Шотландских миссионеров было семейное воспитание и обучение детей горского происхождения» [4, с. 123], – пишет Л. И. Кранокутская. С этой целью проповедникам *«позволялось покупать за свой счет невольников, чтобы только они не были людьми, исповедующими господствующую веру»* [там же], то есть ислам. В результате с 1806 по 1821 гг. шотландцы выкупили несколько десятков рабов, бедняков и сирот из числа горцев по цене двести рублей каждый. Одним из таковых и был Джеймс Педди – адыгеец (темиргой), *«названный в честь известного деятеля английской церкви»* [4, с. 134].

Детство будущего приятеля Султана прошло в Каррасе (ныне п. Иноземцево на Ставрополье, РФ), где у Шотландского общества была своя колония [3, с. 8–23]. Надо полагать, что именно здесь Джеймс и познакомился с Кадигиреем, также жившим в этом поселке [2, с. 9]. Здесь же он получил и начальное образование, которое миссионеры давали всем выкупленным юношам и девушкам. Восточные и европейские языки, история, математика, астрономия, география и, конечно же, Слово Божие – этому учились неофиты в местной школе [4, с. 129–134].

В 1813 году «Христианский вестник» признает Педди самым многообещающим из всех воспитанников Карраса [14, с. 560]. В 1818 и 1819 гг. это же издание уже рассказывает о его деятельном участии в переводе на восточные языки Библии и Катехизиса, а также в их печати и распространении среди местных мусульман [10, с. 75; 11, с. 124]. Стоит ли удивляться, что в 1822-ом «Миссионерский журнал» называет этого неофита не просто помощником-переводчиком, а компаньоном (!) мистера Каррудерса [12, с. 47].

Как видно, Педди был достаточно образованным и талантливым человеком, история которого вряд ли могла оставить равнодушным всякого, кто слышал о ней. Это объясняет, почему имени Джеймс все же нашлось место на страницах крымского дневника Грибоедова – писавшего далеко не о каждом своем спутнике.

Примеры идейно-нравственного перевоплощения мусульман России, признавших величие христианской цивилизации, в 20-е годы XIX века не были известны широкой публике. Об их непростой, но полной романтики жизни – и, разумеется, эволюции (от «варварства» к «просвещению») – стали писать несколько позже. Тот же факт, что спутник Крымгиреева был не просто упомянут в дневнике Грибоедова, а назван по имени, причем не единожды, может говорить о намерении последнего исправить это положение дел.

«Султан» [1, с. 334] и *«Джемс»* [там же], татарин и адыгеец, потомок ханов и слуга, вдохновитель Ирландского и подвижник Шотландского обществ миссионеров, посвятившие себя делу религиозного обновления народа. Не они ли герои нового вре-

мени, чей подвиг достоин внимания, уважения и подражания? Не их ли идеалы – повод задуматься о сути русской колонизации Кавказа, преобразование которого Грибоедов и считал основной целью своей службы там [5, с. 63–65]?

Отсутствие прямых доказательств не позволяют утверждать, что в писательских заметках от 9 и 12 июля 1825 года упомянут именно Педди. Но сведения о его судьбе – ключевой довод в пользу этой версии. Ведь нельзя забывать, что в Крыму автор «Горя от ума» работал над величественной трагедией о Крещении Руси князем Владимиром, путь которого к вере был таким же непростым и во многом удивительным, как у Крымгиреева, Педди и самого Грибоедова [5, с. 137–139]. Вот почему лица, чья духовная трансформация не просто впечатляла, а служила источником для творчества и, главное, самопознания, не могли не привлекать литератора-дипломата. И соответствующие записи его дневника – хотя и косвенное, но вместе с тем единственное тому подтверждение.

Литература

1. *Грибоедов, А. С. Полное собрание сочинений : в 3-х т. / глав. ред. С. А. Фомичев ; ИРЛИ (Пушкинский Дом) ; РАН. – Т. 2 : Драматические сочинения. Стихотворения. Статьи. Путевые заметки / сост. и авт. коммент. : А. В. Архипова [и др.]. – СПб. : Нотабене, 1999. – 617 с.*
2. *Загадочный мир народов Кавказа / сост., предисл. : А. И. Мусукаев, Й.-М. Лист ; перевод, примеч. С. С. Мануков. – Нальчик : Эль-Фа, 2000. – 446 с.*
3. *Каррасские научные чтения, посвященные 210-летию со дня основания поселка Иноземцево : мат-лы регион. науч.-практ. конф. / ред. : В. И. Фенухин [и др.]. – Пятигорск : Вестник Кавказа, 2013. – 216 с.*
4. *Краснокутская, Л. И. История Шотландской миссии на Северном Кавказе (1802–1835 годы) : дис. ... канд. ист. наук : 07. 00. 02. – Пятигорск : ПГТУ, 2000. – 207 с.*
5. *Минчик, С. С. Грибоедов и Крым. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2011. – 276 с.*

6. *Русское слово : литературно-ученый журнал. – СПб., 1859. – Том 4. Апрель. – Отд. I. – 268 с.*
7. *Русское слово : литературно-ученый журнал. – СПб., 1859. – Том 5. Май. – Отд. I. – 350 с.*
8. *Collections and Proceedings of the Maine historical society. – Vol. II. – Portland : Society/Brown ; Thurston Press, 1891. – 476 p.*
9. *Jones, G. M. Travels in Norway, Sweden, Finland, Russia, and Turkey ; also on the coasts of the Sea of Azof and of the Black sea : in 2 vol. – Vol. 2. – London : John Murray, 1827. – 596 p.*
10. *The Christian herald. – Vol. 5. – New-York : W. B. Gilley, 1818. – 768 p.*
11. *The Christian observer. – Vol. 18. – New-York : Samuel Whiting, 1820. – 488 p.*
12. *The Missionary register for MDCCCXXII. – London : L. B. Seeley, 1822. – 578 p.*
13. *The Origin and History of missions : in 2 vol. – Vol. 1. – Boston : S. Walker ; Lincoln & Edmands. – 600 p.*
14. *The Panoplist, and Missionary magazine. – Vol. 9. – Boston : Samuel T. Armstrong, 1813. – 576 p.*

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ А.С. ГРИБОЕДОВА В ВОСПОМИНАНИЯХ КСЕНОФОНТА ПОЛЕВОГО

И.П. Михайлова,
Кандидат филологических наук
Курский государственный университет

Во все периоды развития русской литературы обращают на себя вниманиеписатели, жизнь которых окружена неким ореолом неразгаданной тайны. Среди них А.С. Грибоедов. Поражающая неординарностью личность Грибоедова, как определил один из известных исследователей его творческой биографииС.А. Фомичев, уже современникам представлялась «загадочной и странной», позднее в восприятии следующих поколений «закрепилась легенда о ее загадочности» [10,с.5]. На то находится достаточно много толкований.В какой-то степени объясняется и тем, что, во-первых, узок был круг людей среди знавших Грибоедова и оставивших свидетельства о знакомстве с ним.Во-вторых, тем, что автор бессмертной комедии «Горе от ума» в мемуарной литературе представлен весьма противоречиво. «Кажется, – как отметил А.А. Лебедев, – речь уавторов мемуаров идет не об одном и том же человеке, а о двух, многих<…>о человекестранно многоликом<…> Фигура Грибоедова остается в какой-то мере зыбкой, контуры ее отчасти неясны, размыты…»[6, с.18].Действительно, в воспоминаниях современников Грибоедов был настолько разным, что позволило, например, Д.И. Завалишину, общавшемуся с писателем в1824 и в 1825 гг., а затем в ходе следствия по делу декабристов содержащемуся вместе с ним в Главном штабе, сделать совершенно справедливо и не без оснований следующий вывод: «…из всех портретов Грибоедова я не видел до сих пор ни одного, который напомнил бы мне остроумную физиономию автора «Горе от ума» [2,с.143].Приведем несколько примеров, подтверждающихэто высказывание. Так, П.А. Бестужев, находившийся в дружеских отношениях с писателем, ценил в нем «ум от природы обильный, обогащенный глубокими познаниями <…> дар слова в высокой степени; приятный талант в музыке;

наконец, познание людей делает его кумиром и украшением лучших обществ»[1,с.169]. Стремясь быть беспристрастным,Н.Н. Муравьев-Карский отметил, что ему Грибоедов «казался слишком занят собой<…>, имел много странностей, а часто и старался прослыть странным, для чего говорил вещи странные и удивлял других неожиданностью своих поступков»[7,с. 64]. Попытку объективности в оценивании характера писателя демонстрировалП.А.Каратыгин,считая, что Грибоедов был «скромен и снисходителен в кругу друзей, но сильно вспыльчив, заносчив и раздражителен, когда встречал людей не по душе»[4, с.107]. Н.В. Шиманский же, глубоко убежденный в том, что только он написал верно о Грибоедове, подчеркнул: «Его товарищи не любили; у него был характер непостоянный и самолюбие неограниченное»[11, с.121].Длядрузей же,как писал В.К. Кюхельбекер,Грибоедов–«гениальный, набожный, благородный, единственный»[5, с.262]. Даже эти незначительные по числу приведенные примеры убеждают в противоречивости восприятия окружающими личности и характера Грибоедова, а также и в том, что каждый из авторов стремился представить «своего» Грибоедова…

В ряду мемуарных источников, сохранивших различные мнения о писателеи представляющих несомненный интерес, обращает на себя вниманиестатья К.Н. Полевого «О жизни и сочинениях А.С. Грибоедова».Ксенофонт Алексеевич Полевой (1801-1867), младший брат Н.А. Полевого, сподвижник его и помощник, книгоиздатель, известный критик, журналист, стоял у истоков создания жанра беллетризованной биографии,адресованной широкому кругу читателей. Он остался в памяти современников как «спутник» своего знаменитого брата (В.Н. Орлов), но это не совсем справедливо, так как Полевой был самодостаточным человеком, его работыкак критика и журналиста интересны исамостоятельны, представляют во многих случаях литературную и общественно-историческую ценность.Кроме того, Полевой был в числе тех авторов, которые создали корпус мемуарных текстов, ставших заметным явлением в русской литературе XIX века.Так, в1839 годуон издал «Горе от ума», включив в предисловие к изданию личные вос-

поминания оГрибоедове.Они представляют интерес для исследователякак источник изучения литературного быта и как художественное образование, запечатлевшее и сохранившее сведения о выдающейся личности. Не претендуя на всестороннее рассмотрение облика Грибоедова, автор в начале статьи «О жизни и сочинениях А.С. Грибоедова» обозначил главную причину, которая побудила его обратиться к написанию воспоминаний – оставить наблюдения о своем непродолжительном знакомстве с писателем, которые, он надеялся, будут «любопытны для потомства» [9, с.167]. Нельзя не сказать о том, что велико было желание автора найти ответ на вопрос, который не давал ему покоя и чрезвычайно занимал его: «Где же скрывается глубина этого человека (Грибоедова)»? [9,с.161].

Полевой, рассказываяоб общении с писателем в марте 1828 года в Петербурге, был убежден, что «мог заметить много любопытных черт его характера и ума<…> которые, может быть, ускользали от самых искренних его друзей единственно потому, что уже не были для них новостью, не поражали их, казались им слишком обыкновенными»[9,с.160].В структуре статьи тематически можно выделить три части, представляющие собой сплав впечатлений согласно ходу критической мысли автора, который является полноценным участником событий.В первой части рассказывается о знакомствес Грибоедовым на Пасхальном обеде у П.П. Свиньина. Оно не оправдало ожиданий автора, так как Грибоедов не произвел на него ожидаемого впечатления:«Он был в каком-то недовольстве<…> отпускал только острые слова»[9, с.161]. Хотя, когда речь зашла о персиянах, а Грибоедов только что вернулся из Персии, тонастроение его меняется, он «живо и ловко описывал их обычаи»[9, с.161]. Через некоторое время знакомствополучило продолжение,на сей раз встретились на званом обеде у Н.И. Греча. Именно это свидание изменило первоначальное впечатление автора: совершенно иным увидел он Грибоедова,почувствовав,«как мог быть пленителен этот человек<…> С какою добротою, с какою искренностью обходился он со старыми знакомыми» [9, с.165]. Во второй части статьи Грибоедовпоказан в кругу близких ему людей (эпизод в гостях у князяВ.Ф. Одоевского), он открове-

нен, «разговоры и суждения чрезвычайно замечательны»[9,с.162]. В третьей части повествованияречь идет о тех редких часах общения,которые автору посчастливилось провести, оставаясь наедине с Грибоедовым, во время визита к писателю на квартиру в доме Косинского, на прогулке в Летнем саду, на спектакле в театре.Такое построение материала статьи позволило Полевому«усладительно вспоминать» о встречах с Грибоедовым, а такжепоказать некоторые черты его характера, которые проявились в манере поведения, отдельных поступках, отношении к окружающим и которые, на взгляд автора, важны для понимания личности писателя.Грибоедов в воспоминаниях запечатлен разным: то «любезным, радушным», то в «каком-то раздражении», то «степенным, задумчивым»;безразличным к почестям и совершенно непритязательным в быту; его манеры отличались «приятностью обращения<…>, но не переходили светских норм<…>, он никогда не думал блистать; напротив, он будто скрывал себя от многолюдства»[9, с.165]. Автортакже останавливается на деталях, воссоздающих внешний облик Грибоедова: «среднего роста, довольно тонок, и труды последних годов очень состарили его», улыбался «скромно и приятно»[9, с. 169]. В канве повествования нет изложения биографических данных, так как для автора более важным было передать обаяние и значимость Грибоедова, человека и писателя, отличительными свойствами которого были «большая сила воли и независимость в суждениях и образе жизни».Но главное, по мнению автора, – «он был и поэт, и светский человек самой высшей степени»[9, с.165]. Стремясь придать облику Грибоедова большую достоверность, авторприводит примеры его «суждений» о литературе и музыке, о людях и их поступках. Он восстанавливает дословно подлинные высказывания писателя. Цитаты в данном случае, являясь элементом сюжета литературного портрета, придают тексту документальную точность. Так, например,воспроизведен диалог с Грибоедовым перед отъездом в Персию, в ходе которого он поделился тревожными предчувствиями. Если Полевой сумел так хорошо понять Грибоедова, значит тот, в свою очередь, был искренен и откровенен с ним, находил в нем достойного

собеседника. Хотя бытовало идругое мнение, возникшее благодаря Ф.В. Булгарину, в котором не только ставилось под сомнение их взаимопонимание, но и отрицался сам факт общения. Из воспоминаний Д.А. Смирнова: «Булгарин, как можно видеть из его слов, отрицает знакомство с Грибоедовым:Человек прошелся как-то с ним (Кс. Полевым) по саду…а они уж и пишут…»[9,с.215]. Видимо, Полевому было важно донести свое видение событий и свою правду, поэтомуон в статье неоднократно упоминал о расположении к нему Грибоедова, объясняя это тем, что тот «хотел, как видно, передать юноше (т.е. Полевому) верные понятия, к каким привели его необыкновенный ум и опытность» [9, с.165].

Итак, подводя итоги, следует сказать, что воспоминания Полевого проникнуты чувством искренней симпатии, глубокого уважения к Грибоедову, в котором он видел «человека необыкновенного во всех отношениях» [9, с.165]. Полевой воссоздал облик Грибоедова, уловив многоликость и масштабность личности, которая «представляет собой единственное явление»[5,с. 326].

Литературы

1. *БестужевП.А. Из «Памятных записок» // А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников.М., 1980.*
2. *Завалишин Д.И. Воспоминания о Грибоедове // А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980.*
3. *Луначарский А.В. А.С. Грибоедов. М., 1963. Т.1.*
4. *Каратыгин П.А. Мое знакомство с Александром Сергеевичем Грибоедовым //А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников.М.,1980.5. Кюхельбекер В.К. Из «Дневника» // А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников.М., 1980.*
5. *Лебедев А.А. «Куда влечет тебя свободный ум» М., 1982.*
6. *Муравьев-Карский Н.Н. Из «Записок» // А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников.М., 1980.*
7. *Смирнова Д.А. Рассказы об А.С. Грибоедове // А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников.М., 1980.*

8. *Полевой К.А. Из статьи «О жизни и сочинениях А.С. Грибоедова»// А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников.М., 1980.*
9. *Фомичев С.А. Личность Грибоедова // А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников.М., 1980.*
10. *ШиманскийН.В. Арест Грибоедова // А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников.М., 1980.*

«ЧТО НОВОГО ПОКАЖЕТ НАМ МОСКВА?» (СЦЕНИЧЕСКИЕ ВЕРСИИ КОМЕДИИ А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА» НА МОСКОВСКИХ ПОДМОСТКАХ)

И.И.Мурзак
Кандидат филологических наук, доцент
МГПУ

> Сцена всегда современная зрителю, она всегда отражает ту сторону жизни, которую хочет видеть партер.
>
> *А.И. Герцен*

«Горе от ума» – одно из немногих произведений мировой драматургии, которое не утрачивает для режиссеров своей актуальности и привлекательности с точки зрения инсценировки. Эта пьеса – не артефакт культуры, а текст, отражающий проблемы, которые пытаются разрешить многие поколения. Комедия А.С. Грибоедова относится к тому редкому в русской драматургии образцу произведений, чьи постановки никогда не бывают до конца провальными. Это объясняется не только злободневностью вопросов, поднятых в комедии автором, а еще и тем загадочным синтезом жанровых признаков, которые заложены в произведении. При желании режиссер может представить «Горе от ума» и драмой, и комедией, и фарсом, и даже буффонадой. «Реалистический характер комедии заключается в создании особого художественного мира, в котором каждый герой и каждый зритель переживает свое “горе от ума”» [2: с. 225].

Пьеса «Горе от ума» на московской сцене была всегда. С этого спектакля начинается актерская судьба многих выпускников театральных вузов, и удачно исполненная роль любого персонажа из этой пьесы может сделать актера знаменитостью. В ГИТИСе, школе-студии МХТ и во многих других театральных штудиях комедия А.С. Грибоедова – своеобразный тест на профессионализм актеров. Так, выпускной спектакль курса

И.И. Судаковой в ГИТИСе определил амплуа молодого актера И. Гордина, который исполнял роль Чацкого.

Идеальная форма композиции, яркая интрига сюжета, поэтика стиха, многообразие предлагаемых смыслов – все эти составляющие драматического произведения дают возможность режиссеру проявлять свою индивидуальность. Пьесу можно трактовать как любовную историю с драматическим конфликтом, и как политическую сатиру, как картину нравов, как эксцентричную пародию на «московское барство». Именно поэтому сценическая история бессмертной комедии всегда интересовала исследователей и была отражением тех новаторских поисков в театре, которые характеризуют эпоху. Современная театральная среда дает удивительные формы интерпретации этой комедии. Поэтому справедливо задаться грибоедовским вопросом «Что нового покажет нам Москва?»

Самой обсуждаемой до сих пор была постановка И. Райхельгауза «Русское горе» – в театре «Школа современной пьесы». Действо во многом эпатажное: черно-белый фон декораций и костюмов, несколько актеров играют Чацкого и Софью, некоторых значимых образов нет вообще, в финале Чацкий превращается в И. Бродского, герои поют хором. Не случайно режиссер определяет жанр как игра с комедией «Горе от ума». Специально для этого спектакля пишется музыка, авторами пьесы называются сразу три человека: А. Грибоедов, В. Жук и С. Никитин. В афише указывается, что это музыкальная пьеса, в которой «есть все, что Вы думали о “Горе от ума”, но боялись сказать».

Если школьный учитель прочтет только заголовки критических статей по поводу этого спектакля, то он сразу решит, что это позорная пародия на великий текст или что это – неоправданный фарс современного театра. Вот их названия: «Дымок отечества. “Русское горе” Иосифа Райхенгауза» (А. Шендерева, газета «Коммерсант» от 18.03.2010), «“Ни ума, ни горя”. В “Школе современной пьесы переписали Грибоедова”» (А. Карась, «Российская газета» от 16.03.2010), «Горе, русское горе» (Вера Копылова, «Московский комсомолец» от 19.03.2010) и еще множество подобных отзывов с явно ирониче-

ской оценкой спектакля. Но зритель, тот, кто приходит на спектакль и включается в диалог с актерами, постигая текст сценического произведения с легкостью, испытывает истинное эстетическое удовольствие. Парадокс – критика ругает, зритель в восторге от спектакля. Ответ прост: в этом театре подготовленный зритель. Он умеет читать сценический текст, понимает все художественные средства, которые использовал режиссер в этом новом по форме, но не менее значимом по смыслу сатирическом тексте. Здесь спектакль – текст, который читает зритель.

Уровень сложности информационной модели спектакля должен соответствовать уровню интеллектуально-нравственного развития предполагаемой целевой аудитории зрителей. Одна и та же пьеса имеет разный резонанс у публики, в зависимости от традиции и опыта зрителя. В 1990-е годы в московской театральной жизни стала событием премьера «Горе от ума» в Театре им. Моссовета, где известный актер О. Меньшиков впервые проявил себя как режиссер, поставивший пьесу по-новому. Отзывы тоже были не лестные, но спектакль никого не оставил равнодушным. Практически нет такого театра в Москве, который бы не представил своей версии «века нынешнего» и «века минувшего» в пьесе А.С. Грибоедова. Но все трансляции известной комедии сводятся к двум возможным прочтениям, как пишет Анна Генина: «Есть несколько традиционных для русской сцены путей сыграть “Горе от ума”. Один, – “костюмно-исторический”, другой – публицистический, предполагает нарочитое остранение от эпохи, сознательное осовременивание речей Чацкого и его полемики с Фамусовым» [2: с. 225].

В спектакле Римаса Туминаса «Горе от ума» в театре «Современник» «дым отечества» поражает горечью вкуса. Режиссер стремился отойти от классического прочтения пьесы, это уже и не комедия вовсе, а личная драма Чацкого. Современная интерпретация притчи о блудном сыне. Такой же эмоциональный тон мы можем обнаружить и в постановке Ю. Любимова. В спектакле маститого художника отражены все смысловые значения, которые обозначены в эволюции заглавия пьесы. На Таганке спектакль называется «Горе от ума – Горе уму – Горе ума», что побуждает зрителя уже в заглавии искать смысл коннотаций

слов «горе» и «ум», отвечать на вопрос: у кого «ум с сердцем не в ладу?» Версия С. Арцибашева в театре на Покровке представляет костюмированный маскарад, в котором Чацкий – сумасшедший, в финале он оказывается в смирительной рубашке санитаров психбольницы.

«Горе от ума» в постановке А. Яцко отличается традиционализмом. Но это только на первый взгляд. К спектаклю специально написан саунтрек – джазовые импровизации на тему двух вальсов А.С. Грибоедова. Режиссер поставил перед собой задачу в классической версии спектакля обнаружить современное прочтение. Это получилось только благодаря тому, что весь рисунок спектакля был цельным образом, направленным на выражение смысла, на представление горе от ума.

Новаторский театр всегда предполагает переход зрительской аудитории из пассивного состояния потребления готового продукта в активное сотворчество, что, тем самым, делает театральное искусство не только способом отдыха и развлечения, но и удовлетворения идеальной потребности человека, потребности познания.

Таким образом, можно говорить о повышении социальной значимости театра и его роли в воспитании и поддержании духовной культуры общества. «Именно с театром связывают надежды тех, кто видит в искусстве могучее средство эмоционального и нравственного воздействия на человека, помогающее в воспитании гармонически развитой личности, яркой самостоятельной индивидуальности, способной к творческому созиданию во всех сферах бытия, готовой противостоять стандартизации духовной жизни» [5: с. 56].

Рождение спектакля – акт творческий, сопряжённый с восприятием: режиссёр задаёт тональность интерпретации текста, разрабатывает мизансцены, художник оформляет сценическое пространство, актёры создают интонационно-пластические рисунки исполняемых ролей, зритель читает знаки и образы. Одна и та же пьеса на разных сценах представляется как самостоятельное творение – плод работы режиссёра и актёрского ансамбля. Так складываются собственные рисунки театральных школ.

Свой зритель, готовый к восприятию уже известного ему авторского режиссерского стиля, есть у многих театров. Конечно, это театр П.Н. Фоменко, мастерская С. Женовача, легко узнаваемый стиль Ю. Бутусова.

Искусство театра автономно, оно лишь отталкивается от литературы, а не иллюстрирует ее, театр вступает в контакт со зрителем не через литературную ткань, а путем конденсации чувств, восприятием актерской игры, прочтением мизансцен, режиссерских решений.

В. Фокин в статье «День театра» писал: «Фактически мы имеем публику, подобную той, что заполнила театры после 1917 года. Тогда Станиславскому приходилось вывешивать объявления в Художественном театре: “Не входить после третьего звонка”, “Не курить”, “Не входить в верхней одежде”. Так вот и мы столкнулись с публикой, подобной той, что хлынула в театры после революции. Я только два года назад добился того, чтобы в зал Александринского театра не входили с пепси-колой, с мороженым...» [5: с. 145]. Такой зритель не способен осмыслить всех новаторских решений, предложенных для прочтения современным режиссером. Подобный зритель будет категоричен в своих оценках.

Ещё в 1921 году А.Я. Таиров писал: «Выяснить, какую роль должен играть зритель в театре, – роль воспринимающего или творящего – это значит ответить в значительной степени на вопрос, какова должна быть вся структура современного театра и театра будущего» [5: с. 42]. Сам Таиров отводил зрителю роль пассивного соучастника, однако творчески воспринимающего спектакль. В те же годы Всеволод Эмильевич Мейерхольд искал пути активизации и непосредственного вовлечения зрителя в сценическое действие. К.С. Станиславский, как известно, считал зрителя «третьим творцом спектакля»: «Театр – сильнейшее оружие, но, как всякое оружие, о двух концах: оно может приносить великое благо людям и может быть величайшим злом. …Зло, приносимое дурной книгой, не может сравниться с тем злом, которое способен приносить театр, ни по силе заразы, ни по той легкости, с которой распространяется она в массы» [8: с. 145].

Зритель в современной культуре – основополагающая составляющая контента театра. В авангардных спектаклях, когда нет ни актеров, ни действия, ни декораций, где режиссерская работа не воплощена привычным инструментарием, именно зритель определяет содержание сценического текста.

К. Серебренников в отзыве «Зритель как заказчик» на сайте «Театральный смотритель» с иронией и горечью замечает: «Мы уже забыли времена, когда между умными людьми на сцене и умными людьми в зале возникало волшебное единство, ради которого можно было стоять в ночных очередях и подвергаться гонениям со стороны обоюдно ненавидимой власти» [7: с. 3].

В современном театре зритель – участник действа, он совершает акт самораскрытия. Только в сопряжении всех, кто представляет текст драматического произведения, и читающих этот текст – залог успеха спектакля. «Возможность различных комментариев комедии Грибоедова происходит из-за того, что автор создал самобытный драматургический опыт постижения действительности и ее художественного переосмысления» [5: с. 56]. Именно поэтому пьеса «Горе от ума» никогда не утратит своей злободневности и всегда будет интересовать режиссеров.

Литература

1. *Билинкис М.Я. «Век нынешний и век минувший…»: Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике и литературоведении / М.Я. Билинкис, О.В. Евдокимова, В.М. Маркович и др. СПб.: Азбука-классика, 2002.*
2. *Генина А. А.С. Грибоедов. «Горе от ума» // Знамя. 1999. № 5.*
3. *Колесникова С.А. Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума» и ее сценические интерпретации в XX веке: Тезисы выступления // Взаимодействие литературы с другими видами искусства: Междунар. конф. «XXI Пуришевские чтения» в Московском пед. гос. университете, 8–10 апреля 2009 г.: Сб. статей и материалов. М., 2009. С. 225.*

4. *Карелина И.В. Спектакль как текст: постмодернистский тип восприятия: Дис. ... канд. искусствовед. наук. М., 1993. 408 с.*
5. *Конева А.А. Новаторский театр как средство формирования духовных ценностей человека // Современные исследования социальных проблем. 2012. № 10.*
6. *Мурзак И.И. Художественный мир комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» // И.И. Мурзак, А.Л. Ястребов. Динамика сюжетов в русской литературе XIX века. М., 1996. 247 с.*
7. *Серебренников К. Зритель как заказчик. URL: http://www.smotr.ru/2006/pressa/2006_nt26032007.htm*
8. *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4. Работа актера над ролью: Материалы к книге / Сост., вступит. ст. и коммент. И.Н. Виноградской. 399 с.*
9. *Фокин В. День театра. URL: http://www.smotr.ru/2006/pressa/2006_nt26032007.htm*

ГРУЗИНСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ГРИБОЕДОВА

М.С. Николаишвили
Доктор филологических наук, профессор
Тбилисский государственный университет им. И. Джавахишвили

Вопрос о грузинских мотивах в творчестве А.С. Грибоедова достаточно полно изучался в литературоведении, в частности, внимание исследователей обращено на незаконченную трагедию «Грузинская ночь», которая была задумана и частично осуществлена поэтом в Грузии с сентября 1826 по май 1827 г.

До нас дошли только две сцены из этой трагедии, остальные, по-видимому, были либо утеряны, либо вообще не написаны.

В первом из дошедших до нас фрагментов участвуют Князь и Кормилица. Литера **К,** очевидно, обозначает у Грибоедова слово "Князь", а **Т** - какое-либо грузинское женское имя (например, Тамара или Тинатин). Приведем диалог Князя (обозначенного литерой **К**) и его служанки (обозначенной литерой **Т**) из произведения «Грузинская ночь», опубликованного по тексту первой публикации в "Русском слове" 1859, No 5 на сайте http://griboedov.lit-info.ru/griboedov/dramaturgiya/gruzinskaya-noch.htm.

К. *Но сам я разве рад твоей печали? Вини себя и старость лет своих. Давно с тебя и платы не бирали...*

Т. *Ругаться старостью - то в лютых ваших нравах. Стара я, да, - но не от лет одних! Состарелась не в играх, не в забавах, Твой дом блюла, тебя, детей твоих. Как ринулся в мятеж ты против русской силы, Укрыла я тебя живого от могилы, Моим же рубищем от тысячи смертей. Когда ж был многие годины в заточеньи,Бесславью преданный в отеческом краю,И ветер здесь свистал в хоромах опустелых,Вынашивала я, кормила дочь твою. Так знай же повесть ты волос сих поседелых, Колен моих согбенных и морщин, Которые в щеках моих изрыт Трудами о тебе. Виною ты один. Вот в подвигах каких младые дни убиты. А ты? Ты, совести и богу вопреки, Полсердца вырвал из утробы! Что мне твой гнев? Гроза твоей руки? Пылай, гори*

огнем несправедливой злобы... И кочет, если взять его птенца, Кричит, крылами бьет с свирепостью борца, Он похитителя зовет на бой неравный; А мне перед тобой не можно умолчать, - О сыне я скорблю: я человек, я мать... Где гром твой, власть твоя, о, боже вседержавный!

К. *Творец, пошли мне вновь изгнанье, нищету, И на главу мою все ужасы природы: Скорее в том ущельи пропаду, Где бурный Ксан крутит седые воды, Терпеть разбойником гоненья, голод, страх, От стужи, непогод не быв укрытым, Чем этой фурии присутствие сносить, И злость души, и яд ее упрёков.*

Т. *Ничем тебя не можно умилить! Ни памятью добра, ни силой слезных токов! Подумай, - сам отец, и сына ты лишен. Когда, застреленный, к тебе он был внесен И ты в последний раз прощался с трупом милым,Без памяти приник к очам застылым И оживить хотел потухший взор, Весь воздух потрясал детей и жен вой дикий, И вторили раскаты этих гор С утра до вечера пронзительные крики, - Ты сам хотел зарыться в землю с ним. Но взятый смертию вовек невозвратим! Когда ж бы искупить ты мог его из плена, Какой тогда казны бы пожалел? На чей бы гнев суровый не посмел? Ты чьи тогда не обнял бы колена*?

К. *И нет еще к тебе вражды!.. Я помню о людях, о боге, И сына твоего не дал бы без нужды. Но честь моя была в залоге: Его ценой я выкупил коня, Который подо мной в боях меня прославил, Из жарких битв он выносил меня... Тот подл, кто бы его в чужих руках оставил.*

Т. *Ни конь твой боевой всей крепостию жил, Ни кто из слуг твоих любимых Так верой-правдою тебе не послужил,Как я в трудах неисчислимых, Мой отрок, если б возмужал, За славу твоего он княжеского дома Сто раз бы притупил и саблю и кинжал, Не убоялся бы он язв и пушек грома.Как матерью его ты был не раз спасен,Так на плечах своих тебя бы вынес он!*

К.*Прочь от меня! Поди ты прочь, старуха! Не раздражай меня, не вызывай на гнев, И не терзай мне жалобами слуха... Безвременен кому твой вопль, и стон, и рев. Уж сын твой - раб другого господина, И нет его, он мой оставил дом, Он продан мной, и я был волен в том, - Он был мой крепостной....*

Т. (падает на колена) *Он сын мой! Дай мне сына! И я твоя раба, - зачем же мать От детища ты разлучил родного? Дай раз еще к груди его прижать!.... Ах, ради бога имени святого, Чтоб не видать кровавых слез моих, Соедини ты снова нас двоих.*

К. *Не повторяй мне горькие упреки! В поля и в горы - вот пути широки, Там мчится шумная река,Садись над пропастью, беседуй с высока О сыне с мраками ночными,И степь буди стенаньями своими,Но в дом не возвращайся мой.... Уймись, или исчезни с глаз долой.*

Т. *Достойное заслугам воздаянье! Так будь же проклят ты и весь твой род, И дочь твоя, и всё твое стяжанье! Как ловчие, - ни быстриною вод, Ни крутизною скал не удержимы,Но скачут по ветрам носимы, Покуда зверь от их ударов не падет,Истекший кровию и пеной, - Пускай истерзана так будет жизнь твоя,Пускай преследуют тебя ножом, изменой И слуги, и родные, и друзья! Неблагодарности в награду, Конца не знай мученья своего, Тогда продай ты душу аду, Как продал сына моего. Отступник, сам себя карая, В безумьи плоть свою гложи, И ночью майся, днем дрожи, На церковь божию взирая. Твой прах земле не предадут! Лишь путники произнесут Ругательства над трупом хладным, И будь добычею чекалам плотоядным.... А там, - перед судом всевышнего творца, - Ты обречен уже на муки без конца!*

Т.*О, люди! Кто назвал людьми исчадий зла,Которых от кровей утробных Судьба на то произвела, Чтоб были гибелью, бичом себе подобных! Но силы свыше есть! Прочь совесть и боязнь!....Ночные чуда! Али! Али! Явите мне свою приязнь, Как вы всегда являли Предавшим веру и закон,Душой преступным и бессильным, Светите мне огнем могильным, Несите ветер, свист и стон, Дружины Али! Знак условный - Вот пять волос От вас унес Ваш хитрый, смелый враг, мой брат единокровный, Когда в <.....> {*} он блуждал {* Несколько слов остались неразобранными. - Ред.} На мшистых высотах уединенных скал. Я крестным знаменьем от вас оборонялась, Я матерью тогда счастливой называлась, А ныне кинутой быть горько сиротой! Равны страдания в сей жизни или в той? Слетайтеся, слетайтесь,Отколе в темну ночь исходят привиденья,Из снежных гор, Из диких нор, Из груды тли и разрушенья, Из сонных тинистых зыбей,Из тех пу-*

стыней многогробных, Где служат пиршествам червей Останки праведных и злобных.Но нет их! Непокорны мне! На мой привет не отзовутся, Лишь тучи на небе несутся И воет ветр.... Ах, вот оне!

Злые духи Али фигурируют во многих грузинских народных преданиях. Литературную обработку одного из таких преданий встречаем у известного грузинского писателя XIX века Эгнате Ниношвили, в легенде «Али». По Грибоедову, Али «*Таятся в мрачной глубине Непримиримых оскорбленья И созревают в тишине До дня решительного мщенья; Но тот, чей замысел не скрыт,Как темная гробов обитель, Вражды во век не утолит, Нетерпеливый мститель*»

Содержание трагедии известно из следующего пересказа Ф. В. Булгарина: «*Во время военных и дипломатических занятий Грибоедов, в часы досуга, уносился душою в мир фантазии. В последнее пребывание свое в Грузии он сочинил план романтической трагедии и несколько сцен, вольными стихами с рифмами. Трагедию назвал он: "Грузинская ночь"; почерпнул предмет оной из народных преданий и основал на характере и нравах грузин. Вот содержание: один грузинский князь за выкуп любимого коня отдал другому князю отрока, раба своего. Это было делом обыкновенным, и потому князь не думал о следствиях. Вдруг является мать отрока, бывшая кормилица князя, няня дочери его; упрекает его в бесчеловечном поступке, припоминает службу свою и требует или возврата сына, или позволения быть рабою одного господина, и угрожает ему мщением ада. Князь сперва гневается, потом обещает выкупить сына кормилицы и, наконец, по княжескому обычаю, - забывает обещание. Но мать помнит, что у нее оторвано от сердца детище, и, как азиятка, умышляет жестокую месть. Она идет в лес, призывает Дели <Али>, злых духов Грузии, и составляет адский союз на пагубу рода своего господина. Появляется русский офицер в доме, таинственное существо по чувствам и образу мыслей. Кормилица заставляет Дели <Али> вселить любовь к офицеру в питомице своей, дочери князя. Она уходит с любовником из родительского дома. Князь жаждет мести, ищет*

любовников и видит их на вершине горы св. Давида. Он берет ружье, прицеливается в офицера, но Дели <Али> несут пулю в сердце его дочери. Еще не свершилось мщение озлобленной кормилицы! Она требует ружья, чтоб поразить князя, - и убивает своего сына. Бесчеловечный князь наказан небом за презрение чувств родительских и познает цену потери детища. Злобная кормилица наказана за то, что благородное чувство осквернила местью. Они гибнут в отчаянии. Трагедия, основанная, как выше сказано, на народной грузинской сказке, если б была так кончена, как начата, составила бы украшение не только одной русской, но всей европейской литературы. Грибоедов читал нам наизусть отрывки, и самые холодные люди были растроганы жалобами матери, требующей возврата сына у своего господина. Трагедия сия погибла вместе с автором!..» [Булгарин: 346].

Известный грузинский литературовед В. С. Шадури в книге «Грибоедов и грузинская культура» выразил сомнение в том, что «содержание „Грузинской ночи“ было таким добродетельно-поучительным в духе классических трагедий, каким его рисует Булгарин» [Шадури: 47]. Включая «Грузинскую ночь» в ряд произведений русских писателей на грузинскую тематику и рассматривая трагедию с точки зрения антикрепостнических убеждений Грибоедова, В. С. Шадури интерпретирует замысел Грибоедова следующим образом: *«...в “Грузинской ночи“ крепостная женщина, смиренная, пассивная и добрая старуха, уже дошла до сознания необходимости открытой борьбы против своего угнетателя, для чего она идет „на союз“ с адскими силами мщения*» [Шадури: 49]. Это рассуждение, по мнению Муравьевой, характерно тем, что «логическое развитие основной мысли, звучащей совершенно правдоподобно (смысл произведения в критике крепостничества) придает предполагаемому сюжету несколько пародийный характер». [Муравьева: 272]. Другой исследователь грибоедовской трагедии, Г.А. Гуковский, высказал мысль, что сочетать в художественном единстве социологический анализ и «духов» как активных действующих лиц сложно [Гуковский: 268].

Уязвимым местом существующих интерпретаций является, на взгляд Муравьевой, то обстоятельство, что они не учитывают спе-

цифику «Грузинской ночи» как драматического произведения: «Между тем содержание драматического произведения отличается некоторыми специфическими особенностями; ставит ряд безусловных ограничений в отношении предмета изображения, способов психологического анализа, закономерностей развития действия и т. д. Таким образом, сохранившиеся отрывки «Грузинской ночи» позволяют судить о трагедии с гораздо большим основанием, чем о произведении эпического жанра, ибо здесь нам на помощь приходят закономерности поэтики драмы» [Муравьева: 273].

Рассматривая с этой точки зрения дошедшие до нас отрывки трагедии Грибоедова и оставляя пока в стороне пересказ Булгарина, исследовательница считает, что поскольку нам известен жанр этого произведения, его название, тема, сюжетная коллизия и, наконец, оформившийся конфликт, являющийся, как известно, движущей силой драмы, определяющий характер драматического действия, исследователь считает, что в основе сюжета «Грузинской ночи» лежит глубочайший социальный конфликт и что при понимании крепостного права как противоестественного обладания человека человеком, отношения между крепостными и их владельцами изначально чреваты трагедией; а такая специфическая черта грузинского крепостничества, как обмен людей на вещи или животных, предельно заостряет и обнажает проблему. Казалось бы, общественный быт предлагает уже готовый трагический конфликт, который остается только перенести в драму, а интерпретация его при соответствующих взглядах автора представляется однозначной. И хотя, на самом деле, очень мало оснований это утверждать, однако, можно согласиться, что «противоречия, порожденные крепостным правом, лежат в основе сюжетной коллизии трагедии — т. е. создают взрывоопасную ситуацию, являющуюся предпосылкой конфликта» [Муравьева: 274].

Как писал теоретик драмы С. В. Владимиров, «в драматическом конфликте

совмещаются, накладываются друг на друга коллизии действительности и коллизии познания». [Владимиров: 52]. Действительность поставляет ситуации, таящие в себе антагонистические противоречия, а драма их реализует в том или ином действии, развивающемся по своим внутренним законам. При этом пружиной дей-

ствия в драме непременно должны быть характеры, а не внешние обстоятельства, как это возможно в эпосе.

Пока во всем этом нет противоречия концепции Гуковского; можно представить себе трагедию, где предметом столкновения героев-антагонистов является сам институт крепостного права. Но сохранившиеся отрывки не дают оснований для такого предположения. Князь и кормилица говорят вовсе не о крепостном праве, обсуждают вовсе не саму возможность торговать людьми; каждый из них занят своими личными переживаниями, и речь идет только о том, как поступить в рамках существующего порядка. Общественные противоречия, таким образом, заключены во внешних обстоятельствах, но они не переходят во внутреннюю ситуацию трагедии [Муравьева:274].

О.С. Муравьева справедливо полагает, что в соответствии с законами художественного мира трагедии трагический конфликт возникает в столкновении героев, которыми владеют противоположно направленные и взаимоисключающие жизненные цели. И чтобы этот конфликт был достаточно острым, достаточно «трагичным», в каждой из этих враждебных друг другу целей должна быть своя субъективная правота, каждый из героев должен в какой-то степени вызывать сострадание. Если поражение или гибель одного из героев выглядит заслуженным наказанием и только, напряжение падает, катарсиса не происходит, и произведение получает наивно-дидактический характер [Муравьева: 274].

Действительно, «в дошедших до нас сценах «Грузинской ночи» завязывается классический и крайне напряженный трагический конфликт. Диалог князя и кормилицы насыщен антагонизмом настолько, что это уже почти не диалог, а два монолога, которые не связывают говорящих в каком-то едином, пусть и враждебном разговоре, но лишь все больше расталкивают их в разные стороны. Две темы — бессильное страдание и возмущение матери и бессильное же раздражение и гнев князя — развиваются почти не пересекаясь и быстро достигают той черты, за которой какое бы то ни было общение становится невозможным и начинается активная вражда. Инициативу берет в свои руки кормилица, и именно ее намерения и действия определяют характер конфликта. Теоретически на основе сложившейся коллизии могли возникнуть самые

разные конфликты; скажем, кормилица могла задумать план освобождения своего сына, могла поднять на бунт крепостных князя или, напротив, искать справедливости у верховных властей. Но конфликт уже обозначился здесь совершенно определенно: кормилица собирается безжалостно мстить и призывает к себе на помощь злых духов, преступая при этом собственные представления о совести и законе: «*...Прочь совесть и боязнь!.. Ночные чуда! Али! Али! Явите мне свою приязнь, Как вы всегда являли Предавшим веру и закон, Душой преступным и бессильным...*» [Муравьева: 274]. Таким образом, приблизительное содержание драматического действия в общих чертах можно предвидеть: ожесточенное мщение, в ходе которого поднимается такая стихия зла, в которую неотвратимо погружаются как справедливо наказываемая жертва, так и благородный мститель.

И хотя рассуждения о произведении, полным текстом которого мы не располагаем, заведомо гипотетичны, можно с уверенностью утверждать, что незавершенное произведение Грибоедова «Грузинская ночь» могло бы стать новым, но закономерным этапом творчества Грибоедова, которое вошло бы в контекст современной ему литературы.

Литература

1. *Булгарин Ф. В. Воспоминания о незабвенном Грибоедове // А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980*
2. *Владимиров С. В. Действие в драме. Л., 1972*
3. *Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1 946*
1. *Муравьева О.С. Замысел А.С. Грибоедова: Трагедия «Груз инская ночь» / Фундаментальная электронная библиотек а "Русская литература и фольклор" (ФЭБ)... feb-*
4. *web.ru/feb/griboed/critics/fom89/str_271.htm*
2. *Шадури В. С. Грибоедов и грузинская культура. Тбилиси, 1948*
3. *http://griboedov.lit-info.ru/griboedov/dramaturgiya/gruzinskaya-noch.htm*

А.С. ГРИБОЕДОВ И «БОЛЬШАЯ ИГРА»: ГАРДЕ ИЛИ ВЕЧНЫЙ ШАХ

А.В. Овруцкий
Доктор философских наук, доцент
Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета, г. Ростов-на-Дону

А.С. Грибоедов занимает в российской истории уникальное место. Талантливый писатель, дипломат, внесший громадный вклад в русскую литературу и защиту национальных интересов России. Дипломатическая деятельность писателя, масштаб его личности и насильственная смерть вдали от Родины, сделали из него одну из знаковых фигур так называемой «Большой игры», в эпицентр которой он попал по долгу государственной службы. Под «Большой игрой» принято понимать форму геополитического соперничества между Россией и Британией за влияние на евразийском континенте. Ставки в «большой игре» – это независимость двух империй и мировое лидерство, поэтому игра велась, да и ведется, порой, без соблюдения моральных норм, а трагическую смерть великого писателя, к сожалению, возможно трактовать как одну из многочисленных жертв этого процесса – жертва громадная и неискупляемая никакими индийскими алмазами или английским запоздалым сочувствием.

Психологический портрет А.С. Грибоедова сложен и не является двумерным. Источники указывают, что личность писателя остается до сих пор «загадочной», Грибоедов «ускользает» от литературоведов и историков; он противоречив (существенная дистанция между «лицом живущим и гением, творящим...»); обладает выраженными негативными чертами характера («самолюбивый, надменный и честолюбивый», «одинок, скрытен и замкнут», «к людям равнодушен...» [3, с. 281]. Вместе с тем, современники Грибоедова описывают его как одаренного писателя, дипломата, музыканта, лингвиста, получившего философское, юридическое и математическое университетское образование, знавшего несколько языков. Биография писателя включает в себя многочисленные любовные авантюры, дуэли, конфликты и т.д. Создается впечатление,

что Грибоедов воспринимает свою жизнь как игру, приключение. Он любит нарушать социальные нормы, не боится проявлять свои негативные черты характера, с легкостью вступает в различные психологические игры с непредсказуемым исходом. По иронии судьбы, личная игра Грибоедова совпала с «Большой игрой», где он «исполнил» одну из главных ролей того времени.

Судить о политических взглядах Грибоедова достаточно трудно. Мы знаем, что писатель поддерживал близкие отношения с декабристами, был участником оппозиционных обществ. Вместе с тем, активно работал на государственной службе, продвигая интересы Российской империи на Кавказе, Средней Азии и Ближнем Востоке. Можно предположить, что взгляды Грибоедова были близки идеологии просвещенного либерального национализма.

Грибоедов не мог не представлять интереса для государственной службы и закономерным итогом в его судьбе стала дипломатическая работа, которую, безусловно, нельзя сводить лишь к персидской миссии. Например, Грибоедов разработал политико-экономический проект развития Кавказа – проект «Российской закавказской компании».

Отметим, что Грибоедов проявлял интерес к Кавказу задолго до персидской миссии. Впервые он приезжает в этот регион в 1818 году, будучи секретарем по «иностранной части» при генерале А. П. Ермолове [2, с. 79]. Анализ сложившейся ситуации позволил ему разработать уникальный проект «Российской закавказской компании», в котором в качестве мер по «привязке» Кавказа к России предлагались экономические меры. Причем, в отличие от английской колониальной стратегии, направленной на выкачивание благ из колоний, проект Грибоедова основывался на обоюдных выгодах. Грибоедов предлагал синхронизировать хозяйственные и культурные движения народов России и Кавказа. Стоит сказать, что «экономический подход» в решении многих кавказских проблем не потерял актуальности и по сей день. Двести лет назад, грибоедовский проект включал в себя создание торгово-промышленного предприятия с акционерным капиталом свыше одного миллиона рублей, масштабным земельным фондом, выделенным правительством с предоставлением прав в Батумском порту, развитие на Кавказе наук и искусства, создание сети учебных и

медицинских учреждений. Кроме того, предусматривалось поселять во владениях «компании» крестьян, освобождаемых от крепостного права и обязанных служить здесь более пятидесяти лет [2, с. 80-81].

Современные отечественные исследователи правомерно указывают, что хозяйственное развитие Кавказа благоприятствовало бы как внутригосударственным, так и внешнеполитическим интересам России, давало бы прямой выход в регион Закавказья, а также в Иран и Средний Восток [там же]. К сожалению, проект Грибоедова был отклонен.

Кульминацией дипломатической деятельности Грибоедова стали три персидские миссии. В Тегеране писатель занимал пост секретаря русской миссии и принимал активное участие в разработке и подписании Туркманчайского договора. Пафос договора был предельно ясен – Россия закреплялась в Персии, получала геополитическое преимущество над Британией, добивалась существенных экономических преференций. Кроме того, договор сыграл важную роль в обеспечении безопасности многих кавказских народов, исповедующих христианство. Политологи отмечают, что Туркманчайский договор обеспечивал долгосрочную стабильность закавказского региона практически до распада Советского Союза.

Вместе с тем, основные положения Туркманчайского договора вступали в противоречие с британскими внешнеполитическими интересами. В частности, основной внешнеполитический вектор Британии был направлен на активное противодействие усилению России в регионе, а английские дипломаты считали российскую экспансию прямой угрозой для своего влияния в Индии и соседних мусульманских странах.

Исследователи отмечают, что в конце XVIII – начале XIX вв. Иран становится ареной соперничества за колониальное и мировое господство. Англия после завоевания Индии и разгрома Наполеона вынашивала обширные планы колониальных захватов на Ближнем и Среднем Востоке и в Средней Азии, а с активизацией восточной политики Англии начинает происходить её столкновение с интересами России, которая стремится закрепиться на юге [4, с. 3,4].

В этой связи, персидские миссии Грибоедова следует рассматривать в том числе и в контексте начала «Большой игры» между

Россией и Англией, в рамках которой разворачивалась сложнейшая шахматная комбинация по защите двумя мировыми империями своих национальных интересов. Отметим, что погром русской миссии остается до сих пор «заряженной» темой, вызывающей интерес политологов, историков, и даже художников. Так, СМИ сообщили, что российский режиссер Н. Михалков начинает работу над художественным фильмом, посвященном этим трагическим событиям.

Анализ современных источников показывает, что можно выделить три основных версии разгрома русской миссии и гибели Грибоедова. Первая связана с тем, что контрибуция по Туркманчайскому договору стала критичной для экономики Персии, а Петербург не хотел идти на смягчение принятых в рамках этого договора условий. Историки указывают, что Грибоедов был поставлен в жесткие условия, от него требовалось неукоснительно и в полном объеме соблюдать условия сбора денежных средств контрибуции. Действительно, Глава русской миссии неоднократно отказывал шаху в просьбе отсрочки или смягчения финансового бремени, а такая несговорчивость привела к жесткой реакции персов.

На эти обстоятельства, в частности, указывают многие английские историки, по мнению которых, Туркманчайский договор был несправедливым и вызывал у персидской власти и всего общества чувство униженного национального достоинства. Безусловно, пункты этого договора – это дискурс победителя и проигравшего, в понимании политиков XIX века. Отметим, что британские «мирные» договоры никогда не отличались гипертрофированной справедливостью и гуманностью к проигравшей стороне. Да и, в конечном итоге, в рамках заключенного договора шаху практически удалось избежать серьезного экономического ущерба, после гибели Грибоедова выплаты остановились вовсе, а вина за разгром посольства и нарушение пунктов договора о выплатах была полностью возложена на главу дипмиссии [1, с. 107, 110].

Вторая версия – психологическая, связана с особенностями личности Грибоедова. Она также, в основном, разделяется английскими историографами. В частности, исследователи указывают на отсутствие гибкости, вспыльчивость, нечувствительность и бес-

компромиссность Грибоедова, считая эти личностные характеристики причиной насилия в адрес дипмиссии [там же].

В качестве повода к погрому приводится жесткая позиция Грибоедова, предоставившего убежище принявшему ислам армянину Мирза-Якубу, считавшему самым приближенным к шаху сановником, к тому же владевшего персидскими государственными тайнами. Кроме того, к «грехам» Грибоедова относят необдуманный подбор чиновников миссии, сделанный им во время пребывания в Тифлисе. Персидские историки прямо говорят о неуважительном поведении армян и грузин миссии, в частности оскорбительных речах и действиях в отношении шаха, его семьи и в целом существующих национальных и религиозных порядках.

Полагаем, однако, что одними психологическими детерминантами нельзя объяснить тот всплеск жестокости, который имел место в Тегеране 11 февраля 1829 года. Вероятно, что акция была подготовлена, или, по крайней мере, спровоцирована, и управлялась со стороны. Например, толпа после разгрома русской миссии двинулась к английской и, убив несколько укрывшихся там русских, не причинив никакого ущерба англичанам и собственности миссии, удалилась. Сложно себе представить обезумевшую от жестокости многотысячную толпу, которая только что зверски убила десятки людей, при этом аккуратно и организованно покидает английскую миссию. Агрессивные действия толпы достаточно сложно пресечь, если заранее каждый ее член не знает общий сценарий и «красную линию», перейти которую строжайше воспрещено.

Российские исследователи небезосновательно указывают, что при персидском дворе в то время работало множество британских шпионов, которые крайне негативно воспринимали, исходя из официального внешнеполитического вектора Лондона, усиление России. Указывается, что английское влияние распространялось как на шаха и его высших сановников, так и на религиозных лидеров. Англичане достаточно хорошо к тому времени научились управлять общественным мнением, находить лидеров влияния, учитывать и управлять настроениями различных социальных групп персидского общества, использовать провокационные технологии. Последние, кстати, остаются на вооружении английской дипломатии и спецслужб и по сей день.

Вклад Грибоедова в продвижение национальных интересов России, на наш взгляд, не оценен по достоинству. Грибоедов стал символом мистической связи России и народов Закавказья, символом, оплаченным кровью. Написанный и выстраданный им Туркманчайский мирный договор заложил основы восстановления армянской государственности, расширил пространство армянской идентичности, актуализировав перспективу исторического развития армянского этноса. Согласно этому договору, Северо-Восточная Армения присоединилась к России, а 40 тысяч человек переселены в Русскую Армению.

Сам Грибоедов выбрал местом своего последнего пристанища не родную Москву, а Тифлис. В церкви святого Давида в одном склепе со своей любимой Ниной – княжной Чавчавадзе покоятся останки великого писателя и политика.

Дипломатическая деятельность Грибоедова была крайне важной для обеспечения национальной безопасности России, укрепления империи и обеспечения ее выхода на Ближний Восток и Индию. Используя шахматную терминологию, Грибоедову удалось объявить Британии в персидской партии гарде, или по крайней мере, свести ее к вечному шаху. Россия в том числе и благодаря Грибоедову получила позиционное преимущество в регионе. Грибоедов стал важной вехой общей истории и памяти России и народов Закавказья, символизируя интегративный вектор дружбы и братских отношений. Отметим, что современные политологи считают, что «Большая игра» не завершена и продолжается по сей день. В связи с чем, дипломатическая деятельность А.С. Грибоедова будет актуальной историей и для современных политиков.

Литература

1. *Аболина Е.В., Дубенко М.В., Рудикова Н.А. Дипломатическая миссия и гибель А.С. Грибоедова в Персии: вековая полемика в российских и британских изданиях// Текст. Книга. Книгоиздание, № 1 (5), 2014, с. 106-114.*
2. *Кидирниязов Д. С., Махмудова К. З. Идеи «государственного устроения» Кавказа в российской просветительской мысли первой половины XIX века // Исторические, фило-*

софские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2013. № 2 (28): в 2-х ч. Ч. II. С. 78-83.

3. *Стрижекурова Ж.И. Грибоедов А.С.// Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918-1940) Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Изд-во: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2001, - 280 с.*
4. *Эмирханов И.А. Иран в восточной политике накануне и в период русско-иранской войны 1826 -1828 гг.: Автореф. дис. ... канд. истор. наук. Махачкала, 2007. - 26 с.*

СЕМАНТИКА «ИНОГО ЦАРСТВА» В КОМЕДИИ А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

М.Ю. Перзеке
Кандидат филологических наук, доцент
А.Б. Перзеке
Доктор филологических наук, профессор
Псковский областной институт повышения квалификации работников образования

Реалистическое, новаторское произведение Грибоедова, глубоко погружённое в реалии своей эпохи, сюжетно-событийная ткань которого представляет собой контаминированную сложную структуру, включающую в свой состав принцип триединства античной драматургии, отдельные элементы комедии эпохи Возрождения, мотивы романтической баллады и другие известные литературные формы в их творческой интерпретации автором, подверглось почти за два века, прошедшие с момента создания, глубокому всестороннему изучению. В ходе его раскрывались история замысла и художественные пути воплощения, литературные традиции, исторические прототипы персонажей, авторская концепция во всех её нюансах, инвариантный характер комедии для последующей русской словесности и другие особенности, а также постоянно уточнялся авторский концепт. Сегодня в полной мере можно констатировать, что литературоведение в своих многочисленных подходах и интерпретациях создало усилиями исследователей многоплановое, целостное представление о великом произведении, лёгшем в основу массива русской литературы Золотого века.

Вместе с тем, «Горе от ума» имеет поистине огромный семантический потенциал, раскрытие которого призвано значительно дополнить сложившиеся представления о его социально-психологических, нравственных, философских и художественно-конструктивных стратегиях за счёт включения в существующую исследовательскую парадигму комедии ещё одного её измерения – мифопоэтического, позволяющего с особой ясностью понять, почему она бессмертна, как и все высокие творения человеческого духа.

Природа творческого дара Грибоедова выразилась в удивительно тонкой, точной и детальной проработке всех элементов своего произведения и создании высочайшей степени типической концентрации при воплощении положений, отношений и персонажного ряда во главе с главным героем. Благодаря этому событийно-образный строй комедии, не теряя неповторимой жизненной конкретики, реалистически-достоверной пластики, перерастал породивший его московский хронотоп и обретал динамику восхождения от конкретно-исторической и традиционно-литературной типизации на архетипический смысловой уровень. Именно с позиций такого подхода «Горе от ума» открывается как художественная система, заключающая в себе различные грани мифопоэтического измерения, которое позволяет осмыслять конфликт реалистического произведения Грибоедова в контексте сложившихся в культуре представлений о скрытых преходящими внешними формами извечных, сущностных механизмах бытия, связанных с эросом и противостоянием сил света и тьмы, которые неизбежно определяют внутренний мир, путь и судьбу истинного героя.

Создание мифопоэтического измерения в комедии с Чацким в роли героического персонажа, как и в случаях со многими другими произведениями, где оно присутствует, безусловно, происходило органично, не входя в прямое творческое задание, а выступая непреднамеренным творческим результатом как отражение своеобразия художественного мышления Грибоедова, заключающегося в способности воспроизводить в пластике образов и ситуаций их архетипические смыслы. Стоит учитывать и идеологическое господство в культурной атмосфере эпохи романтизма с его широким включением в пространство своей поэтики фольклорных мотивов, образов и сюжетов, что подспудно могло влиять на творческое сознание автора «Горя от ума».

Обратимся к конкретному примеру. В структуре комедии в ряду многих фольклорных
элементов можно увидеть присутствия семантики «иного царства», наиболее выразительно обозначенной в жанре волшебной сказки. Уточним, что на сегодняшний день в научной литературе наиболее полным остаётся описание топоса «иного царства»

как важнейшей составляющей фольклорного волшебно-сказочного хронотопа в классических трудах Е. Трубецкого [9] и В. Проппа [4], [5], [7].

В. Пропп совершенно чётко указывает, что композиционной основой волшебной сказки является наличие двух миров [3], один из которых и представляет собой чудесное тридесятое («иное») царство. Уникальность его в том, что в нём сконцентрированы сказочная магия, сверхъестественные силы, волшебные предметы и помощники, благодаря которым сказочное тридесятое царство становится областью неограниченных возможностей. Все основные события волшебной сказки: пространственные перемещения героя, испытания, обретение искомого и т.д., тоже происходят в тридесятом царстве.

Е. Трубецкой в работе «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке» называет так эту часть волшебно-сказочного хронотопа [9, 113]. Сказочное тридесятое царство совершенно точно соответствует представлениям, которые когда-то создал человек о потустороннем мире, куда он должен попасть после смерти [6, 279].

С позиций семантики «иного царства» можно рассматривать московский дом Павла Афанасьевича Фамусова как локус иномирия в хронотопе комедии А. Грибоедова. Прежде всего, это отдалённость и труднодоступность, на которые указывают Е. Трубецкой и В. Пропп, отмечая, что для достижения «иного царства» нужно преодолеть бесконечные расстояния и несчётные препятствия. Те же признаки мы находим в репликах Чацкого, адресованных Софье:

Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,
Верст больше седьмисот пронесся, — ветер, буря;
И растерялся весь, и падал сколько раз …
Звонками только что гремя
И день, и ночь по снеговой пустыне,
Спешу к вам голову сломя…
Людей и лошадей знобя… [1, 20].

Здесь, помимо указания на отдалённость и труднодоступность, проявляется узнаваемая архетипическая семантика, связанная с совершением героем самоотверженного и жертвенного подвига по преодолению трудностей ради встречи с возлюбленной, что также характерно для сказочной традиции. Причём, в качестве топоса «иного царства», куда стремится и попадает Чацкий по велению любви к Софье, обретающей в подобном преломлении черты семантики сказочной царевны, за которой в этот волшебный локус отправляется сказочный герой, выступает совершенно определённый город – Москва. Как отмечают названные ваше исследователи, иногда место, куда он прибыл в сказочном сюжете, описывается как город или государство [4, 283]. А в фамусовской Москве есть даже свой особый «иной» язык, в роли которого выступает ставшее нарицательным смешение «французского с нижегородским».

Семантику тридесятого царства в комедии усиливает тот факт, что Москва в восприятии Чацкого – город, в котором, как и в этом волшебно-сказочном сегменте, остановилось время:

Помилуйте, не вам, чему же удивляться?
Что нового покажет мне Москва?
Вчера был бал, а завтра будет два.
Тот сватался - успел, а тот дал промах.
Все тот же толк, и те ж стихи в альбомах… [1, 22].

Ну что ваш батюшка? все Английского клоба
Старинный, верный член до гроба? [1, 22].

А тетушка? все девушкой, Минервой?
Все фрейлиной Екатерины Первой? [1, 23].

И далее, в перечислении занятий родственников и знакомых проступает всё та же застывшая неизменность, установившаяся ещё задолго до отъезда главного героя. Это застывшее или замедленное время выступает одним из ярких фантастических и одновременно смысло-жизненных феноменов в сказках. Как часто герой, пробыв в «ином царстве» совсем немного времени, вернувшись, обнаруживает, что в родном краю прошли десятки лет.

Согласно наблюдениям Е. Трубецкого и В. Проппа, «иное царство» – это страна нескончаемого изобилия, где никто не работает, но при этом никогда не исчерпываются материализованные земные представления о богатстве и изобилии. В комедии Грибоедова в описании дома Фамусовых хотя и нет блеска золота, серебра и драгоценных камней как в сказочных дворцах и теремах, но есть обильные обеды, хлеб-соль для всех без разбору, праздность, частые балы, изысканные дамские наряды, конные выезды, слуги и лакеи, что предполагает немалый достаток и самого хозяина, и большинства знатных гостей. К тому же «служба», о которой постоянно с пафосом говорит Фамусов, в его особом мире носит характер не столько реального дела, сколько некоего магического источника пополнения не скудеющих волшебных благ. В самом деле, чиновничья служба, заключающаяся в разборе и бездумном подписании бумаг, возможности достичь успеха по примеру дядюшки Максима Петровича, «отважно жертвуя затылком», предстаёт в комедии «Горе от ума» в общем контексте сказочной семантики скорее неким магическим средством для обогащения, чем реальным служением на благо государства.

Не менее условно-волшебной выглядит в блистательном комедийном воплощении Грибоедова и военная служба Скалозуба, проходящая в «погоне за полком», в которой раздаются ордена за сидение «в траншее», а достоинство армии определяется «прилаженностью» мундиров, узкими «тальями» и такими просвещёнными офицерами, которые «даже говорят, иные, по-французски». И не случайно в «Горе от ума» приобщиться к этому волшебству допускаются лишь свои, избранные. Те же, кто вдруг, набравшись «каких-то новых правил», оставляют службу, воспринимаются как вольнодумцы, посягнувшие на устои.

В числе примет волшебного «иного царства», наряду с богатством и изобилием, его исследователями отмечается и звучащая в нём музыка. Дополняя другие проявления его семантики, мелодия присутствует в комедии с самого её начала. Это звуки «фортепияно» с флейтою из спальни Софьи, бой и музыка из переведённых Лизою часов, и, конечно же, вальс, в котором

«все кружатся с величайшим усердием», ставший фоном обличительному монологу главного героя.

Следующая группа семантических признаков «иного царства», выделенных В. Проппом, касается населяющих его персонажей. Как указывает учёный, не всегда тридесятое царство представляет собой царство людей. В некоторых сказках его населяют животные, змеи или птицы [4, 286-287]. Население фамусовской Москвы тоже достаточно разнородно. При ближайшем рассмотрении в свете мифопоэтической семантики можно различить, что некоторые из его обитателей, так или иначе появляющихся в комедии, на самом деле не вполне люди, а существа, наделённые зооморфными признаками. При этом некоторые персонажи по своей внешности и свойствам предстают как бы не вполне живыми, несут на себе печать семантики двигающихся и говорящих мертвецов, что точно соответствует мифологическим представлениям об «ином царстве» как царстве смерти и о возможности живых людей входить в контакт с его обитателями, причём не только в распространённой мифологеме схождения героев в его пределы, но и при возможном проникновении зловещих представителей мира мёртвых в мир живых.

Сам Фамусов, вельможа и хозяин дома, в рассказе Софьи о вымышленном сне, входящем в резонанс с проступающим из-за реалий мифопоэтическими смыслами «Горя от ума», не случайно предстаёт в прямом выражении этаким главным чином преисподней в окружении фантасмагорической свиты:

Раскрылся пол – и вы оттуда,
Бледны, как смерть, и дыбом волоса!
Тут с громом распахнули двери
Какие-то не люди и не звери,…
Нас провожают стон, рев, хохот, свист чудовищ! [1, 15].

В этом же ряду персонажей с фольклорной семантикой неживого среди живых стоит завидный, по мнению Фамусова, жених: « И золотой мешок, и метит в генералы». Это полковник Скалозуб, за говорящей фамилией которого ощутим череп и оскал смерти. Её дыхание ощутимо в проступившей «через три дни»

седине престарелой родственницы хозяина богатого дома, забывшей волосы чернить. Заметим, что наряду с золотом, признаками царства мёртвых также могут быть серебро и белизна, с которыми ассоциируется седина. И далее, по ходу развития действия, совершенно очевидно, что упоминаемые и мелькающие в комедии старички, «разрушающиеся в ветхой коже», тётушки и бабушки, «за древностию лет» скорее мертвы, чем живы. Представители же молодого поколения своим поведением скорее напоминают управляемых зомби, своего рода мертвецов, нежели реальных людей, как, скажем, шесть дочерей четы Тугоуховских или превращённый в безвольную куклу Платон Михайлович Горич. Стоит задаться вопросами: какое существо представляет собой дядюшка, «отпрыгавший» свой век? Кем может быть «черномазенький, на ножках журавлиных»? И кто же, как не весёлый, толстый, языческий Бахус может быть обитателем дома, раскрашенного под зелёную рощу?

Мёртвая сущность фамусовского мира подчёркивается и нарочитой обыденностью рассуждений его главного в творении Грибоедова заправилы и носителя идеологии о смерти. В них нет ни печали, ни эмоционального отклика, только констатация достойного завершения жизненного пути: «Что за тузы в Москве живут и умирают!»

Контрастом всем фигурам, связанным с домом Фамусова, на которых в разной мере отсвечивает отблеск иномирия, служит горничная Лизанька. Живая, острая на язычок, тайно вздыхающая о буфетчике Петруше, девушка ощутимо тяготеет к типичному для европейской драматургической традиции образу умной и находчивой служанки, помогающей своей госпоже найти выход из трудной ситуации, который можно встретить у Шекспира, Лопе де Вега, Мольера, Бомарше. Не случайно только она и симпатизирует Чацкому – живое тянется к живому.

В отношении главного грибоедовского героя немаловажен тот факт, что он отсутствовал три года. Не случайно по воле автора и Фамусов, и Лиза, и сам Чацкий неоднократно упоминают эту сакральную для фольклорной традиции цифру:

Бедняжка будто знал, что года через три... (Лиза о Чацком); [1, 18].

*Три года не писал двух слов! (*Фамусов о Чацком); [1, 26].
Неужли так меня три года изменили? (Чацкий). [1, 62]

Причина его отъезда странная и непонятная обывателям – *«охота странствовать», «ума искать», «от скуки»* – очень сходна с желанием сказочного героя «людей посмотреть, себя показать». Результатом странствий в мифопоэтической традиции, как известно, становится инициация героя: обретение им новых качеств, изменение социального статуса. У Грибоедова Чацкий тоже возвращается иным. Путешествуя по свету (а в мифопоэтическом пространстве комедии локус «света», откуда появляется герой и куда он бежит, противостоит «иному царству» фамусовского дома в Москве, куда он попадает в тщетном стремлении найти своё счастье), он обрёл новые знания, новый взгляд на мир, которые и позволили ему, единственному из всех персонажей комедии, увидеть истинное неприглядное лицо царства мёртвых, в которое он невольно «сошёл» вслед за героями мифопоэтической традиции, и ощутить в себе ужас от его леденящего дыхания.

Резкий в оценках и высказываниях, герой страдает от непонимания, косности, умственного убожества, замшелости, клеветы, но пуще всего его ранит неразделённая любовь, в поисках которой он напрасно совершил подобное «схождение». Образ Софьи противоречив и не в полной мере прописан. С одной стороны, она образована, начитана, умна, с другой – оказывает предпочтение Молчалину, не видит в друге детства Чацком ровным счётом ничего положительного и, по сути, подло распускает слух о его безумии. И это при том, что три года назад она не была к нему равнодушна. Это видно и из упрёка: «Ах! Если любит кто кого, / Зачем ума искать и ездить так далёко?», и из её взволнованных вопросов к проезжавшим: «Не повстречал ли где в почтовой вас карете?» В чём же причина столь разительных перемен в отношении к бывшему другу в непроявленном во внешней сфере действия сюжете о юной влюблённости?

Рациональное объяснение здесь простое: трёхлетнее отсутствие рядом предмета влюблённости и заполнение его опустевшей ниши французскими романами, где герой непременно беден, а любовь несчастна, готовность и желание любить, запу-

стившие механизмы переноса чувства на другого, что очень верно подмечает сам Чацкий:

Бог знает, за него что выдумали вы,
Чем голова его ввек не была набита.
Быть может, качеств ваших тьму,
Любуясь им, вы придали ему… [1, 119].

Но ощутимая семантика волшебной сказки, просвечивающая сквозь реальные положения и события, даёт возможность другого объяснения перемен в чувствах и поведении девушки. Кто же Софья в сказочном раскладе? Безусловно, царевна «иного царства», за которой в него и приехал герой. Заметим, что В. Пропп указывает на существование двух архетипов сказочных царевен. Первый – это верная невеста, она ждёт своего суженого, отказывая всем, кто домогается её руки в отсутствие жениха. Второй архетип – женское существо коварное, мстительное и злое, готовое убить, утопить, искалечить, обокрасть своего жениха, лишённое любви и сострадания. У Грибоедова в отношении Софьи к Чацкому сквозь реалистическую мотивировку определённо проявляются некоторые черты царевны второго типа. Она с первых минут встречи демонстрирует свой негативный настрой к нему, её раздражают его слова и поступки, она не просто не откликается на искреннее, сильное чувство героя, но враждебно играет против него и стремится наказать, а объективно – извести, распустив слух о постигшем безумии.

Причину подобной разительной метаморфозы в мифопоэтическом смысловом измерении «Горя от ума», имеющем свои мотивы в происходящем, лежит за пределами логики реального мира и заключается в архетипе колдовства, печать которого можно увидеть на образе Молчалина. В плане внутренней семантики этот образ после образа Чацкого самый неоднозначный, сложный и «многослойный». Даже его жанровую принадлежность трудно определить однозначно. С одной стороны, носитель «говорящей» фамилии, он органично вписывается в безмолвное царство смерти, одновременно имея конкретные черты жениха-мертвеца с их фольклорным истоком. Конечно, в комедии нет той формульной развёрнутости: «Месяц светит, мертвец в санях едет, боишься ли ты, девица, меня?», троекратно повто-

ряемой в народных мифологических рассказах о женихе-мертвеце, которые нашли литературное воплощение в творчестве поэтов-романтиков, да и девицу-Софью никто не похищает, поскольку жених-мертвец уже в доме и безраздельно подчинил её себе.

Знаменательно, что время Молчалина – ночь. Их полуночные свидания с Софьей, проходящие при свечах и под звуки музыки, так очаровывают девушку, что рассвет вызывает у неё огорчение:

И свет и грусть. Как быстры ночи!
Идите; целый день еще потерпим скуку… [I, 49].

При этом его неестественно робкое поведение способно одурачить только Софью:

Возьмет он руку, к сердцу жмет,
Из глубины души вздохнет,
Ни слова вольного, и так вся ночь проходит,
Рука с рукой, и глаз с меня не сводит… [I, 19].

У живой, озорной Лизы оно вызывает смех. У околдованной Софьи неадекватна реакция на незначительную травму Молчалина, и на его сомнительные достоинства. Чацкий, глядя на него другими глазами и при свете дня, видит серость, посредственность и убогость софьиного избранника, объяснение его воздействия находит только в колдовстве, которое, являясь в реальном измерении фигурой эмоциональной речи, на мифопоэтическом уровне
выглядит весьма точным и проницательным:

Вон он на цыпочках, и не богат словами;
Какою ворожбой умел к ней в сердце влезть! [I, 112].

Мало того, очарован Молчалиным и сам деспотичный глава дома. В отношении своего исполнительного секретаря Фамусов даже нарушил одно из главных правил – допускать к службе только членов семейного круга: *«Один Молчалин мне не свой, / И то, затем, что деловой»*. Его влияние на хозяина, (и не только!), со слов Софьи, поистине безгранично:

Смотрите, дружбу всех он в доме приобрел;
При батюшке три года служит,
Тот часто без толку сердит,

А он безмолвием его обезоружит,
От доброты души простит.
И, между прочим,
Веселостей искать бы мог;
Ничуть: от старичков не ступит за порог;
Мы резвимся, хохочем,
Он с ними целый день засядет, рад не рад,
Играет… [I, 83].

При этом в заигрываниях с Лизой и истинном холодном и прагматичном отношении к романтической Софье проявляется не просто цинизм Молчалина, целью которого является стремление максимально укрепиться в доме и среде, куда он попал, а его душевная омертвелость и поэтому тяготение к «иному царству», которое ему близко по тёмной сути.

Ворожба и колдовство, исходящие от Молчалина и оказывающих воздействие на полезных ему окружающих, позволяют говорить ещё об одной гране этого персонажа, усиливающей его мифопоэтический подтекст. Наряду с семантикой принадлежности к царству мёртвых, каковым в сказках является топос «иного царства» и черты жениха-мертвеца, Молчалин в большой степени соответствует образу колдуна фольклорных быличек. Характерно, что колдуны (чародеи, ворожбиты) народных представлений в большинстве случаев существа безродные, как и Молчалин:

Безродного пригрел и ввел в мое семейство… [I,13].

При этом они, как и он, неизменно холосты, но заручаются, однако, любовницами, которых завораживают и безоглядно привязывают к себе, что в отношении мифологической семантики в образе фамусовского секретаря подтверждается событиями комедии в точных деталях. Так, например, Лиза предполагает скорую свадьбу Молчалина с барышней, на что получает ответ: *«Без свадьбы время проволочим».*

К вопросу о возможности интерпретации его образа в подобном ключе стоит добавить, что если, согласно народной мифологической парадигме, избёнки колдунов маленькие, в одно окошечко, скособочившиеся, ютятся на самом краю деревни, то комната Молчалина названа в комедии «чуланчиком» и нахо-

дится где-то под лестницей. В этом ощутимы одновременно и могила жениха-мертвеца, и одинокая, стоящая на отшибе избушка колдуна.

По народным представлениям, днём колдуны спят, выходят только по ночам. Молчалин этому признаку соответствует лишь отчасти, поскольку днём он занят по службе, однако собственно колдовское дело – обольщение несчастной Софьи, творится ночью.

Обращаясь к другим чертам Молчалина в исследуемом ключе, приобретающем в этом персонаже системный характер, важно отметить, что он связан с бумагами, иначе – письменами, заключающими в себе своеобразную магию власти, в которых прекрасно разбирается, что выглядит созвучным дару колдунов владеть тайнами чернокнижия. Верно подмеченные Чацким свойства Молчалина быть неразговорчивым, ходить насупившись, не поднимая глаз [2, 149-156], в фольклорной традиции выступают устойчивыми признаками колдунов. В скрытном, скромном секретаре и робком любовнике, раскрывающемся в своём жизнелюбии лишь с Лизой, можно предположить далеко идущие планы грядущего возвышения. Приведённый подход даёт основание считать, что Молчалин как литературный тип лишь внешне предстаёт тихим «маленьким человеком», пустившимся в комедии на роковую для своего будущего хитрость. Мифопоэтическая семантика позволяет видеть в нём поистине зловещий социально-психологический потенциал, который автором «Горя от ума» был прозорливо подмечен, но не получил в его комедии своего осуществления.

Молчалин, носитель «тёмных» смыслов, относится к толпе обитателей «иного царства», сконцентрированного в мифопоэтическом хронотопе «Горя от ума» в доме выступающего одной из его важных персон Фамусова, куда собирается на бал. Именно во время него происходит пик противостояния Чацкого – героя из мира живых с чертами сказочного архетипа, носителя правды, света истины, настоящих человеческих чувств и ясного ума, с состоящим из точно и выразительно изображённых Грибоедовым в костюмах своей эпохи вымороченных персонажей «низшей мифологии», к которым по фольклорным представле-

ниям относятся ведьмы, лешие, домовые и другие более или менее антропоморфные существа.

Мифологема бала получила достаточное распространение в русской литературе XIX века и широко исследуется в своей функциональности [3]. При этом в «Горе от ума» обретает в определённой мере семантику шабаша – в фольклорных представлениях своего рода «слёта» нечистой силы во всём её многообразии ради поклонения своему главарю и бесовского веселья, в которых главное место занимали танцы и пляски. Гости Фамусова тоже танцуют, хотя и вполне пристойно. Однако существует важная деталь, что московскую публику учил «заморским», то есть, чужеродным танцам, залётный француз Гильоме, «подбитый ветерком», как остроумно характеризует его Чацкий. В классическом шабаше танцы и пляски соотносятся с неистовым вихрем, и явная «ветренная» природа иноземного их распространителя указывает на его принадлежность к бесовскому племени.

Но главное бесовское веселье на званом балу начинается тогда, когда в галопирующем темпе распространяется фантастическая сплетня о сумасшествии Чацкого, и в фигуральном смысле толпа, напоминающая по своей сути персонажей сна Софьи – *«не люди и не звери»*, набрасывается на светлого героя, топчет и рвёт его на части под присущий им в мёртвом мире фамусовского дома *«стон, рёв, хохот, свист чудовищ»*, что становится подлинной инфернальной расправой. Такова суть произошедшего кульминационного события комедии Грибоедова в свете архетипических смыслов. При этом семантика мёртвых обитателей «иного царства», вцепившихся в живого человека, не противоречит различимой здесь же семантике шабаша бесов и бесовского действа, поскольку носит взаимодополняющий и взаимопроницаемый характер.

Если рассматривать фольклорно-мифологическое смысловое наполнение безумия, в котором обвиняют Чацкого, то с точки зрения сказочной семантики, как указывает В. Пропп, такое состояние души было свидетельством вселения духа, приобретения необыкновенных способностей, сил и знаний, покровительства высших сущностей [4, 181]. В комедии его важнейшими

причинами названы чтение книг и просвещение, открывающие истину о мире, которая грозит устоям традиционного консервативного общества - царству мёртвых и обители бесов.

Поскольку в комедии Грибоедова в ряду мифопоэтических смыслов главенствует важнейший сказочный сегмент – топос «иного царства», по логике сказочного жанр должна присутствовать и функционально свойственная ему компенсаторная функция, которая, в свою очередь, предполагает обязательное разрешение внутрисказочного конфликта по законам добра и справедливости, и требует победы добра над злом. В рамках классической фольклорной парадигмы с помощью благотворных волшебных свойств, присущих «иному царству» наряду с силами тьмы, герой, так или иначе, «избывает» сказочную беду, решает трудную задачу, обретает искомое – например, похищенную красавицу.

Что же в ситуации с Чацким? Тема чудес и колдовства знаменательно звучит в комедии из его уст очередной раз, когда до него доходят ужасные слухи о собственном сумасшествии:

Что это? слышал ли моими я ушами
Не смех, а явно злость. Какими чудесами?
Через какое колдовство
Нелепость обо мне все в голос повторяют! [I, 112].

«Иное царство» Москвы, с которым ему привелось столкнуться, оказывается скопищем мертвецов и фантасмагорических существ, волшебство – злым колдовством, прекрасная царевна – подлой, коварной и неверной возлюбленной. Возникает вопрос: присуща ли «Горю от ума» компенсаторная функция, происходит ли победа добра над злом в ситуации травли и изгнания героя, его горького разочарования во всех и вся, и вынужденного бегства?

Все гонят! все клянут! Мучителей толпа,
В любви предателей, в вражде неутомимых,
Рассказчиков неукротимых,
Нескладных умников, лукавых простаков,
Старух зловещих, стариков… [1, 122].

На наш взгляд, несмотря на внешнее поражение героя, в комедии торжествуют восходящие смыслы. Чацкий избавляется от

плена иллюзорной любви и обретает свободу, которую в горькие минуты просто не успевает осознать, выходит на дорогу странствий, на которой может в будущем найти своё счастье. Его конфликт с миром Фамусова, Скалозуба, Молчалина, Загорецкого, зловещих старух и других подобных обитателей проявляет их мёртвую сущность, сковывающую мир живых, к которому принадлежит сам Чацкий, Лиза и весь «разумный, бодрый наш народ», находящийся под спудом «иного царства».

Пройдя жертвенным путём, столкнувшись с предательством и подлостью, ощутив одиночество, испытав горе от своего ясного ума, сокровенный герой Грибоедова не побеждает, но высвечивает и обличает зло, срывает с него личины благопристойности, открывает на всеобщее обозрение мёртвую и одновременно бесовскую суть нечисти, свившей гнездо в его Отечестве, которое он вынужден покинуть. Попутно герой делает неосознанное добро Софье, не смотря ни на что избавляя её как сказочную девицу-красавицу в традициях фольклорного архетипа от страшных угроз: колдовского дурмана Молчалина и брака с мертвецом-Скалозубом. Героическое деяние Чацкого заключается в том, что он своим одиноким мужеством обеспечивает возможность миру живых узнавать зло и называть по имени, что, согласно законам мифа, лишает его бессмертия и является залогом одоления.

Задача настоящей статьи заключалась в обозначении перспектив интерпретации «Горя от ума», которые открываются при обращении к мифопоэтическому уровню его семантики.

Литература

1. Грибоедов А.С. «Горе от ума». Сочинения. – М.: Правда, 1986. – 432 с.

2. Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Словарь славянской мифологии. – Н. Новгород: «Русский купец», «Браться славяне», 1995. – С. 149-156.

3. Маркин П.Ф. Мифопоэтика губернского бала как бесовского шабаша а «Мёртвых душах» Гоголя // Мир науки, культуры, образования. – 2007. – Вып. 3 (6). – С. 102-104; Осипова Т.Н. «Предметный мир» бала (к вопросу изучения мифологемы бала

в художественных текстах эпохи романтизма) // Культура и текст. Миф и мифопоэтика. СПб – Самара – Барнаул, 2004. – С. 153; Юрченко Т.Н. Мифологема бала в русской литературе 20-х – 40-х гг. XIX в. // Вестник БГПУ. Гуманитарные науки. Вып. 3. – Барнаул, 2003. – С. 147-154.

4. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во. ЛГУ,1986. – 364 с.

5. Пропп В. Я. Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М.:

Лабиринт, 1998. – 520 с.

6. Пропп В. Я. Поэтика фольклора. – М.: Лабиринт,1998. – 445 с.

7. Пропп В. Я. Русская сказка: Собрание трудов. – М.: Лабиринт, 2000. – 512 с.

8. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избр. статьи. – М.: Наука, 1976. – 326 с.

9. Трубецкой Е. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке // Лит.

учёба. – 1990 . – Кн. 2. – С. 100-118.

МОТИВЫ И ОБРАЗЫ КОМЕДИИ А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА» В ПОВЕСТИ А. С. ПУШКИНА «ПИКОВАЯ ДАМА»

И. А. Поплавская
Доктор филологических наук, доцент
Томский государственный университет

Во второй главе «Путешествия в Арзрум», напечатанного, как известно, в первом томе журнала «Современник» в 1836 г., А.С. Пушкин посвящает несколько страниц описанию А.С. Грибоедова. Изображение характера и обстоятельств жизни Грибоедова воспринимается здесь как своего рода палимпсест, в частности, как узнаваемые фрагменты из статьи К.Н. Батюшкова «О характере Ломоносова» [1. С. 445]. Вместе с тем в этом описании можно выделить и отдельные совпадения с текстом комедии «Горе от ума». Например, говоря о личности драматурга, Пушкин отмечает его «меланхолический характер» и «озлобленный ум», которые в сочетании с его «добродушием», с его слабостями и пороками делали его необыкновенно привлекательным [2. Т. VI. С. 667]. В созданном здесь психологическом портрете Грибоедова узнаются отдельные черты характера главного героя его комедии «Горе от ума» - Чацкого. А такие детали биографии Грибоедова, как его отъезд из Петербурга в августе 1818 г., когда он, по словам Пушкина, «почувствовал необходимость расчесться единожды навсегда со своею молодостию и круто поворотить свою жизнь» [2. Т. VI. С. 668], имеют возможную параллель с жизнью Чацкого за границей. Возвращение же Грибоедова в Москву в 1824 г., ставшее «переворотом в его судьбе и началом беспрерывных его успехов», вызывает ассоциации с экзпозицией его комедии.

В описании личности Грибоедова в этом «Путешествии» значимым оказывается концепт судьбы, который соединяется с историческими событиями Русско-персидской войны 1826-1828 гг. Ср.: «Через несколько времени потом совершенное знание того края, где начиналась война, открыло ему новое поприще; он назначен был посланником. <…> Не знаю ничего завиднее последних годов его бурной жизни» [2. Т. VI. С. 668]. В этом

отрывке Пушкин упоминает и о женитьбе Грибоедова («Приехав в Грузию, женился он на той, которую любил…»), противопоставляя его семейное счастье последовавшей затем смерти, которая «была мгновенна и прекрасна». Можно сказать, что образ Грибоедова описан в этом отрывке и как близкий знакомый автора, и как «замечательный человек», и как историческая личность, и как создатель комедии «Горе от ума», и как герой «своего времени», в судьбе которого факты его реальной биографии имеют параллель с некоторыми обстоятельствами жизни главного персонажа его пьесы - Чацкого. В этом смысле об известном параллелизме и взаимоотражении судеб главного героя комедии «Горе от ума», ее автора и автора «Путешествия в Арзрум» свидетельствует тот факт, что все они имеют одно имя – Александр.

Внутреннее единство комедии Грибоедова «Горе от ума» (1824) и повести Пушкина «Пиковая дама» (1833) видится в наличии общих тем, мотивов и образов в обоих произведениях. Прежде всего, это тема сумасшествия, выражающая драму сознания главных героев – Чацкого и Германна и одновременно передающая драматизм русской жизни 1820-1830-х гг. Тема карт и карточной игры, составляющая сюжетную основу повести Пушкина и раскрывающая ее философский смысл, присутствует и в комедии Грибоедова. Также объединяют эти произведения образы дома и бала, сна и видения, тема отцов и детей и тема «героев времени».

Отдельные реплики, встречающиеся в комедии «Горе от ума», выступают в качестве сюжетообразующих в повести Пушкина «Пиковая дама». Так в действии IV, явлении 1 в пьесе Грибоедова описывается отъезд графини бабушки и графини внучки Хрюминых из дома Фамусова:

Лакей

Графини Хрюминой карета.

Графиня внучка (покуда ее укутывают)

Ну бал! Ну Фамусов! умел гостей назвать!
Какие-то уроды с того света,
И не с кем говорить, и не с кем танцовать.

Графиня бабушка

По*ет*ем, матушка, мне пра*ф*о не под силу,
Когда-нибу*т*ь я с *п*ала *т*а в могилу.
(Обе уезжают)» [3. С. 107].

Последняя фраза, которую произносит здесь графиня бабушка, становится значимым сюжетным элементом в повести Пушкина «Пиковая дама». Как известно, смерть графини наступает в «роковую ночь» после ее возвращения вместе с Лизаветой Ивановной с бала. Дуальная пара персонажей, действующих в комедии Грибоедова (графиня бабушка и графиня внучка) и в повести Пушкина (графиня Анна Федотовна и Лизавета Ивановна) и связанных родством, их графский титул, вмешательство косвенное (Чацкий) или прямое (Германн) в их жизнь главного персонажа, тема сумасшествия (мнимого и действительного), осмысление жизни главных героев в категориях судьбы и случая – все это позволяет говорить о присутствии текстопорождающих стратегий комедии «Горе от ума» в повести Пушкина «Пиковая дама».

Если же обратиться к функции этого эпизода в пьесе, то она оказывается многозначной. С него начинается ситуация саморазоблачений и прозрений героев, совпадающая с развязкой комедии. Отъезд в метафорическом плане воспринимается как возможность снятия масок всеми персонажами пьесы и обнаружения своего подлинного лица. В данном случае это нескрываемое негодование одинокой и стареющей графини внучки, надеющейся найти жениха и выйти замуж, и ощущение себя уже по ту сторону жизни графиней бабушкой. Разное мироощущение обеих героинь получает здесь и временную проекцию, переданную автором через выбор их имен, обозначенных в списке действующих лиц как «Графиня бабушка Графиня внучка Хрюмины».

Речевые дефекты графини бабушки подчеркивают комическую тональность этого эпизода, которая в контексте всего IV действия противостоит постепенно нарастающему в нем драматическому мироощущению главных действующих лиц. Сцена отъезда построена по принципу ее многократного повторения, когда вслед за Хрюмиными уезжают вначале супруги Горичи, потом Скалозуб, Загорецкий, князь и княгиня Тугоуховские с

дочерьми, Хлестова, Репетилов и, наконец, Чацкий. Используемый здесь композиционный прием градации доводит общественный и психологический конфликты в пьесе до их высшей точки и передает нарастание всеобщего хаоса, подчиняющего себе и индивидуальное существование человека, и его положение в социуме. Наглядно это можно представить через сравнение уже процитированной выше реплики графини внучки из явления 1, которой начинается IV действие, и завершающим монологом Чацкого из явления 14. Ср.:

Вы правы: из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышит воздухом одним,
И в нем рассудок уцелеет.
Вон из Москвы! сюда я больше не ездок.
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок! –
Карету мне, карету!
(Уезжает) [3. С. 134].

В обоих этих эпизодах фигурирует образ света. Однако если в речи графини внучки свет воспринимается как метафора преисподней, как царство мертвых, то в лексиконе Чацкого свет ближе всего к той трактовке этого понятия, которое в словаре В.И. Даля описывается как «вселенная, мир, земля наша, шар земной» [4. Т. 4. С. 160]. Такое понимание этого образа внутренне соотносится и с проблематикой произведения, раскрывающей ценностную позицию человека в современном мире, и с сакральной природой метасюжета комедии, и с особенностями словесного развития действия в ней, и с ее жанровыми особенностями как высокой комедии. В этой связи Чацкий, как пишет современная исследовательница, выступает в комедии «как высокий герой-идеолог, чья сценическая деятельность в основном реализуется в слове» [5. С. 375].

Образ света в IV действии оказывается неотделимым и от образа судьбы, которая воспринимается здесь и как отражение ценностных представлений героев о своем месте в мире, и как их взгляд на себя со стороны, и как осознание зависимости жизни человека от внеположных ему сил. В этой связи репрезента-

тивным кажется сравнение реплик Чацкого и Фамусова, завершающих действие комедии и поэтому обладающих повышенной семиотичностью. Ср.:

Явление 13

Чацкий

Ах! как игру *судьбы* постичь?;

Явление 14

Чацкий

С кем был! Куда меня закинула *судьба*! <…>

Фамусов

А ты меня лишилась уморить?
Моя *судьба* еще не плачевна?
Ах! боже мой! Что станет говорить
Княгиня Марья Алексевна! [3. С. 130, 134]

И.А. Гончаров в своей известной статье «Мильон терзаний», отмечая единство любовной и общественной линии в комедии Грибоедова, пишет: «Две комедии как будто вложены одна в другую. <…> Когда первая прерывается, в промежутке является неожиданно другая, и действие завязывается снова» [6. С. 45]. Отметим, что в контексте данной статьи это высказывание Гончарова можно рассматривать и как проявление механизма текстопорождения в повести Пушкина «Пиковая дама», связанного с явным или скрытым развитием в ней отдельных мотивов и образов комедии Грибоедова «Горе от ума», и одновременно как раскрытие динамики русской литературы 1820-1830-х годов через смену «героя времени».

По выражению Ф.М. Достоевского, в образе главного героя повести Пушкина «Пиковая дама» получил воплощение «петербургский тип» героя русской литературы [7. Т. 13. С. 113]. В этом герое, как пишет современный исследователь, в полной мере воплотился «кризис романтического индивидуализма в столкновении с реалиями «железного века». Он проиграл не в карты; он проиграл жизнь, предав свои жизненные принципы, свое человеческое достоинство, свою любовь» [8. С. 456]. Германн как петербургский тип с его раздвоенным сознанием противостоит Чацкому как московскому типу, для которого характерно совпадение слова и поступка, для которого слово стано-

вится «поведенческим текстом». В этой связи текстопорождающие стратегии комедии «Горе от ума» в повести «Пиковая дама» используются по принципу прямой и обратной симметрии и касаются как создания системы образов, так и отдельных сюжетных и мотивных ситуаций.

Как уже отмечалось, последняя реплика графини бабушки в комедии Грибоедова («Когда-нибу*т*ь я с *п*ала *т*а в могилу») буквально реализуется в сюжете пушкинской повести, раскрывая подлинное лицо ее главного героя. Автор пишет: «Он не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе. Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения. <…> Все мысли его слились в одну, - воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила» [2. Т. VI. С. 345, 351]. Здесь образы бала и смерти воспринимаются как миромоделирующие, становясь философским воплощением связи случая и необходимости, социального и экзистенциального существования человека. Возникающая затем система образных, сюжетных и мотивных соответствий в обоих произведениях в эстетическом плане раскрывает продуктивность категории эпического в драме и категории драматического в эпическом произведении, а также передает параллелизм судеб обоих героев, типологию конфликта и его преломление в сознании героев, автора и читателя.

Так, например, сцена отъезда героев из дома Фамусова в IV действии комедии Грибоедова воспринимается как сюжетная параллель к сцене описания отъезда старой графини на бал, данной с точки зрения Германна. Ср.: «Наконец графинине карету подали. Германн видел, как лакеи вынесли под руки сгорбленную старуху, укутанную в соболью шубу, и как вслед за нею в холодном плаще, с головой, убранною свежими цветами, мелькнула ее воспитанница. Дверцы захлопнулись. Карета тяжело покатилась по мокрому снегу» [2. Т. VI. С. 337]. Этот эпизод воспринимается как своего рода развернутая ремарка к IV действию комедии Грибоедова и как своего рода «прелюдия» к двойному преступлению Германна. Также важно отметить сходство в описании «парадных сеней» в доме Фамусова и «ярко освещенных сеней» в доме графини.

Если комедию «Горе от ума» условно можно назвать «дневной», поскольку основное действие в ней происходит в течение одного дня, то повесть «Пиковая дама» воспринимается на этом фоне в большей степени как «ночное» произведение. Семантика ночи в пушкинской повести оказывается органично связанной с темой карт и карточной игры, становясь «идеальной моделью конфликтной ситуации «человек-внешний мир», от которой всецело зависит судьба главного героя и управлять которой он не может. Одновременно смерть графини, которая воспринимается «как жертва героя и как представитель тех сил, с которыми Германн ведет игру» [9. С. 803], наступает ночью, что отчасти раскрывает ее причастность к инфернальному миру и роковую роль в судьбе героя тайны трех карт, известной только ей.

Итак, можно сказать, что комедия «Горе от ума» Грибоедова, повесть «Пиковая дама» и «Путешествие в Арзрум» Пушкина образуют внутренне взаимосвязанную систему текстов. В этих текстах отдельные факты реальной биографии обоих авторов приобретают литературные черты, проецируясь на судьбы главных героев их произведений, и наоборот. Так своеобразным комментарием к образу Чацкого в «Горе от ума» и образу Грибоедова в «Путешествии в Арзрум» может служить известное письмо Пушкина А.А. Бестужеву от конца января 1825 г. из Михайловского. В нем автор, говоря о Чацком, пишет: «А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малый, проведший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все, что говорит он, очень умно» [2. Т. X. С. 122]. Отмеченные в образе Чацкого некоторые автобиографические черты дополняются ориентацией на литературные традиции психологического портрета в создании образа Грибоедова в книге «Путешествие в Арзрум». Также известно, что Грибоедов послужил одним из прототипов незавершенного пушкинского замысла «Русский Пелам» (1834-1835).

Попытка Чацкого узнать любовную тайну Софьи и стремление Германна узнать тайну трех карт типологически сближают любовную линию в комедии и философский сюжет в повести Пушкина. Ситуация узнавания себя в другом, связанная с появ-

лением в IV действии пьесы Репетилова, воспринимается как параллель к образу оживающей карты в финале «Пиковой дамы» [10. С. 127]. Отсюда трансформация реплики графини бабушки в «Горе от ума» в сюжетообразующий элемент повести «Пиковая дама» воспринимается и как узнаваемая литературная игра, и как творческий диалог Пушкина с Грибоедовым, и как текстопорождающая конструкция, и как оформляющаяся система мифологем русской культуры первой трети XIX века.

Образы грибоедовской Москвы в «Горе от ума» и пушкинского Петербурга в «Пиковой даме» являются эстетическим воплощением двух систем ценностей и двух типов «героев времени» в русской литературе 1820-1830-х гг., а также раскрывают особенности их национальной природы и внутреннюю эволюцию.

Литература

1. *Фомичев С.А. Пушкинская перспектива. – М.: Знак, 2007.*
2. *Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949-1951.*
3. *Грибоедов А.С. Горе от ума. – М.: Наука, 1987. (Серия «Литературные памятники»).*
4. *Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – СПб.; М.: типография М.О. Вольфа, 1880.*
5. *Лебедева О.Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII – первой трети XIX веков. – М.: Языки славянской культуры, 2014.*
6. *Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.: Художественная литература, 1980.*
7. *Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Л.: Наука, 1972-1990.*
8. *Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века: Учебное пособие. – М.: Флинта, Наука, 2015.*
9. *Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Пушкин. – СПб.: Искусство-СПБ, 1995.*
10. *Лахманн Р. Дискурсы фантастического. – М.: Новое литературное обозрение, 2009.*

ЧАЦКИЙ В ДОМЕ ФАМУСОВА (К ПРОБЛЕМЕ ОТЦОВ И ДЕТЕЙ В СРЕДЕ ДЕКАБРИСТОВ)

Т.И. Подкорытова
Кандидат филологических наук, доцент
Омский государственный педагогический университет

Давно уже стало общим местом, что главный герой комедии Грибоедова принадлежит той части дворянского общества, из которой вышли будущие декабристы. Чацкий, как не раз отмечалось, близок этой вольнодумной среде по складу своего ума, протестующего против невежества и происходящего от него рабства в разных его формах – крепостничества и бездумной европомании. Новый поворот этой теме был дан Ю.М. Лотманом: он показал, что близость Чацкого к декабристам выдает не только его мировоззрение, но и специфика его бытового поведения. Напомню, в чем видит Лотман эту специфику: декабрист мыслил себя человеком действия, а «главной формой действия парадоксально оказалось *речевое* (курсив Лотмана – Т.П.) поведение» [12, с. 334]. Чацкий не случайно «говорит как пишет», его обличительная речь «резко отличается от слов других персонажей именно своей книжностью», это, значит, по Лотману, что он «видит мир в его идеологических, а не бытовых проявлениях» [12, с. 335]. Иначе говоря, и в быту декабрист действует как идеолог и политик, играя роль великого человека, говорящего слово истины на сцене истории [12, с. 338, 381].

Такая позиция, оговаривается Лотман, ничего общего не имела с «ходульностью дешевого театра», это «было поведение, ориентированное не на Природу, а на Культуру» [12, с. 383]. Все же, на наш взгляд, он значительно преувеличивает, говоря о «театрализованности» поведения как *особом* свойстве декабристского типа личности. Неслучайно в подтверждение своей мысли он очень часто ссылается на записки Д.И. Завалишина. Резонерство, склонность к проповеднической, учительской роли – это специфика характера именно этого человека, он и в Петровской тюрьме пытался взять на себя роль учителя, наставляющего в праведном образе жизни, о чем упомянуто в записях

М.А. Бестужева: «*В безмерных планах своего самолюбия он пытался приобрести влияние на своих соузников, но осекся», «в Петровском ханжить начал»* [3, с. 437, 395], ср. из отповеди на записки Завалишина А.Ф. Фролова: *«Никто не поверит, что юноша двадцати с чем-то лет, вступивший в круг людей, незнакомых ему и по известным причинам не доверявшим ему, получил бы вдруг право: "требовать от них сохранения нравственного достоинства" и "чтоб они не теряли время на пустые занятия"»,* такая роль в атмосфере Петровского сообщества, по словам мемуариста, была просто невозможна [4, с.710-711]. Особый социально-духовный феномен декабриста окажется совершенно другим, если в качестве основного ориентира избрать, например, Николая Бестужева, который, в отличие от Завалишина, напротив, «был всем нужен» [3, с. 263], и как старший по возрасту пользовался среди своих соузников безграничным доверием и авторитетом, вовсе не стремясь к этому.

Кажущаяся «театральность» повседневного поведения декабристов проистекала не из натуры, а из тактики. Здесь более уместным было бы определение не «театральность», а «риторичность»: не имея другой трибуны для пропаганды своих убеждений, декабрист ораторствовал в быту, но риторика при этом не противоречила натуре (речи Чацкого – выражение его подлинного внутреннего мира). Вспоминая о времени ранних тайных обществ, И.Д. Якушкин писал: *«В это время главные члены Союза благоденствия вполне ценили предоставленный им способ действия посредством слова истины, они верили в его силу и орудовали им успешно <…> Вообще свобода мыслей тогдашней молодежи пугала всех, но эта молодежь везде высказывала смело слово истины»* [9, с. 24, 19].

Речевое поведение декабриста не исключало элементов ролевой игры, но дело в том, что сама по себе такая игра не является *особым* свойством именно декабристской молодежи, она вообще типична для человека молодого, это общее свойство юности, во все времена формирующей себя в процессе имитации, с оглядкой на образцы, другое дело – кто какой образец для себя избирает. Так, например, члены общества соединенных славян свою гражданскую позицию выражали в том, что называли друг

друга именами знаменитых античных философов и государственных деятелей: Катон – И.И. Иванов, Протагор – П.И. Борисов, Сципион-старший – И.И. Горбачевский [9, с. 592-593]. И это было в духе эпохи, ср. пушкинскую эпиграмму-надпись к портрету Чаадаева: «Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес».

Идеологическая риторика в быту, безусловно, не могла не вызвать впечатления некоей противоестественности. Это отмечали и сами декабристы. И.Д. Якушкин вспоминает один из разговоров со своим дядей, смоленским помещиком: *«имея полное убеждение, что крепостное состояние – мерзость, я был проникнут чувством прямой моей обязанности освободить людей, от меня зависящих. Мое предложение дядя выслушал даже без удивления, но с каким-то скорбным чувством; он был уверен, что я сошел с ума»* [9, с. 12]. Не исключено, конечно, что в этом позднем воспоминании реальность слилась с литературным контекстом комедии «Горе от ума», к которой личность и биография Якушкина имеют прямое отношение.

Разногласие Чацкого с веком «отцов-крепостников» трактуют в контексте декабристского движения как конфликт социальный, и это нельзя отбрасывать, но Грибоедов, на наш взгляд, вскрывает более глубинные пружины этого конфликта. Впечатление «странности», противоестественности поведения декабриста и даже подозрение в сумасшествии могло быть вызвано резким расхождением этого поведения с устоями традиционного русского менталитета, что с особой отчетливостью обнаруживается на фоне московского уклада. Иначе говоря, это был конфликт просвещения и почвы, склонной к энтропийной однородности своего состава, вытесняющей и погашающей всякое инакомыслие.

Как известно, неестественность поведения Чацкого в фамусовском доме современники Грибоедова усматривали в том, что его герой произносит свои горячие вольнолюбивые речи в неподходящей обстановке. «Странным» казалось не то, что говорит Чацкий, а то, кому он это говорит. *«Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека – с первого взгляду*

знать, с кем имеешь дело», – писал Пушкин в известном письме А.А.Бестужеву [20, т. 1, с. 115]. Близкий к декабристам Катенин, известный прямолинейностью и бескомпромиссностью своих суждений, между тем, тоже утверждал по поводу монологов Чацкого, что тот *«проповедует некстати»* [12, с. 342].

Но «неуместность» речей Чацкого имеет в комедии свой художественный смысл, Грибоедову это именно и нужно было показать, он специально подчеркивает, что действия его героя – «некстати», особенно откровенно это показано в сцене на балу, когда героя никто не слушает, и слова его падают в пустоту. Бал, где Чацкий отторгается как «сумасшедший» от «нормального» общества, является презентацией родовитой знати Москвы: она представлена в комедии сценическими и внесценическими (упоминаемыми) персонажами, и это все не личности, а «фамилии», родовые кланы: Хрюмины, Тугоуховские, Дрянские, Хворовы, Варлянские, Скачковы [22, с. 35]. Родственные связи здесь безоговорочно преобладают, Фамусов говорит: *«Нет! И перед родней, где встретится, ползком; / Сыщу ее на дне морском»* (II, 5, 208-209) [комедия Грибоедова здесь и далее цит. с указанием действия, явления и стиха по изд.: 5, с. 4-134]. По словам комментатора, полные имена-отчества, употребляемые персонажами по отношению друг к другу, придают «колоритную национальную окраску речам действующих лиц» [22, с. 37].

Дом Фамусова – образец старомосковского патриархального быта. Это отмечали всегда, но мало обращали внимания на странную специфику этой патриархальности: московское *патриархальное* общество всецело покоится на *женском* авторитете. Этот акцент в комедии Грибоедова буквально нагнетается: тема женского влияния, женской власти – сквозная в тексте. На первостепенное значение этой темы в комедии указал Ю.Н. Тынянов, и, на наш взгляд, он прав. Пьеса, по словам Тынянова, написана в эпоху безвременья, когда произошли характерные «превращения»: «Мертвая пауза в царствование Александра I после Отечественной войны 1812 г., когда ожидали ответа на победу героического народа, в первую очередь, – уничтожением рабства, заполнялась в Москве подобием жен-

ской власти» [21, с. 376-377]. Дух мужского героизма сменился «душевностью» женской опеки. Самый очевидный в пьесе пример такого «превращения» – Платон Михайлович Горич, подпавший под власть своей жены: «Он ее работник, подчинившийся требованиям послевоенной эпохи» [21, с. 375]. Человек новой эпохи, сменивший героев 1812 г., – Молчалин, которого Софья Павловна воспитывает по правилам московской опеки: *«Муж-мальчик, муж-слуга, из жениных пажей, / Высокий идеал московских всех мужей»* (IV, 14). По словам Тынянова, «Софья Павловна приручает вкрадчивого и "робкого" Молчалина, приучая его, нового, делающего карьеру через угождение и послушание к женщинам, к особенному подчинению в любви» [с. 376]: Молчалин, следуя веянию времени, превозносит «женский режим» в своем панегирике влиятельной Татьяне Юрьевне и, как замечает Тынянов, «влияние женщин в разговоре Молчалина с Чацким вырастает в полное подобие женской власти, самой высокой: "Чиновные и должностные / Все ей друзья и все родные"» [21, с. 377].

Согласно выводу Тынянова, «Горе от ума» – комедия «о безвременье, о женской власти и мужском упадке, о великом историческом вековом счете за героическую народную войну <…> счете неоплаченном и приведшем к декабрю 1825 г.» [21, с. 379].

Вывод справедливый, но, думается, он имеет отношение не только к узкому промежутку послевоенного времени. Художественный мир грибоедовской комедии выходит за рамки конкретно-временной социальной ситуации во вневременную сферу ментальной почвы. Иначе говоря, «подобие женской власти», вышедшее на поверхность в «мертвую паузу» царствования Александра I, – это нечто неистребимое на Руси, действующее изнутри, из глубин национальной психологии: нельзя не заметить, что в том же Платоне Гориче Грибоедов гениально предварил тип Ильи Ильича Обломова с его «голубиной» женственной душой и полной неспособностью к действию.

Нужно добавить, что наблюдения Тынянова не исчерпывают развернутой в комедии темы женской власти. С этой темой связан и такой, казалось бы, далекий от нее образ, как «патриарх»

Фамусов. Он без конца твердит привычную свою формулу – «отцы-образцы» (Софье: *«Не надобно иного образца, / Когда в глазах пример отца»,* I, 4, 120-121; Чацкому: *«Спросили бы, как делали отцы? /Учились бы на старших глядя»*, II, 2, 63-64), однако сам вовсе не являет собой пример «отцовской», то есть подлинно мужской породы. Дела, которые Фамусов вносит в свой календарь, – все сплошь домашние и женские: обеды, похороны, крестины. М.О. Гершензон в своей книге «Грибоедовская Москва» вспоминает «календарь» Фамусова, описывая, как проводила обычно свои дни московская барыня Марья Ивановна Римская-Корсакова [6, с. 171]. По-женски суетится Фамусов, встречая Скалозуба: *«Прошу покорно, здесь теплее; / Прозябли вы, согреем вас; / Отдушничик отвернем поскорее»* (II, 5, 189-191), эта сцена – параллель явлению четы Горичей в III действии, где Наталья Дмитриевна с ненужной, но назойливой заботливостью оберегает от сквозняков своего здорового мужа, бывшего военного. В диалоге со Скалозубом Фамусов быстро переводит разговор с «военной» темы на чисто «женскую» – о невестах и женитьбе, он озадачен уловлением жениха для своей дочери. Знаменитый его монолог о Максиме Петровиче, где он восхищается выгодой низкопоклонства, – это тоже выражение его «женских» наклонностей; тактика угождения – это, в сущности, «женский» совет (само желание поклонения является типичным выражением женского самолюбия, входит в число женских ценностей). Похоже, что внелитературные истоки этого знаменитого монолога тоже женские: так, В. Катенин сообщает, что однажды Грибоедов показал ему письмо своей матери, где она советует сыну, как вести себя на службе: «прямотой и честностью, не выслужишься, лучше делай, как твой родственник *такой-то*, который подлец, как ты знаешь, и все вперед идет; а как же иначе? ведь сам бог, кому мы докучаем молитвами, любит, чтоб перед ним мы беспрестанно *кувырк да кувырк*» [15, с. 316].

Фамусов разыгрывает в своем доме роль полновластного хозяина, но под этой маской на самом деле скрывается его зависимость от женского авторитета, страх перед женским мнением.

В этом плане показателен его монолог о Москве в разговоре со Скалозубом и Чацким (II, 5):

А дамы? – сунься кто, попробуй овладей;
Судьи всему, везде, над ними нет судей <…>
Скомандовать велите перед фрунтом!
Присутствовать пошлите их в Сенат!
Ирина Власьевна! Лукерья Алексевна!
Татьяна Юрьевна! Пульхерия Андревна!

Исследователи видят в этом монологе иронию, близкую критическому пафосу речей Чацкого. Но Грибоедов с поразительной психологической тонкостью соединил в интонации Фамусова иронию и почтительный панегирик, передав в этой неоднозначности тона комплекс подавленной мужской воли, что открыто выйдет на поверхность в финальной реплике Фамусова: *«Ах! Боже мой! что станет говорить / Княгиня Марья Алексевна!»*, – эта итоговая реплика становится особо веским знаком, что тема женской подавляющей власти вынесена в комедии на первый план.

Из современников Грибоедова тему «женского самодержавия» в мнимо патриархальной Москве, очевидно, отметил в комедии А.А. Бестужев-Марлинский. Во всяком случае, у него был с Грибоедовым разговор на эту тему, который он подробно воспроизвел в своих воспоминаниях. По его словам, Грибоедов так отзывался о женщинах: *«Они не могут быть ни просвещенны без педантизма, ни чувствительны без жеманства. Рассудительность их сходит в недостойную расчетливость и самая чистота нравов в нетерпимость и ханжество»*; женщин, – утверждал он, – необходимо осудить *«на азиатское или по крайней мере на афинское заключение»*, *«они предназначены самой природой для мелочей домашней жизни»* [7, с. 102]. Один из пассажей, приведенных Бестужевым-Марлинским, выглядит прямым комментарием к комедии «Горе от ума»: *«Если б мельница дел общественных меньше вертелась от вееров, дела шли бы прямее и единообразнее; места не доставались бы по прихотям и связям родственным или меценатов в чепчиках, всегда готовых увлечься наружностью лиц и вещей, – покой браков был бы прочнее, а дети умнее и здоровее»* [7, с. 103].

Один из вариантов женской деспотической власти – чрезмерная опека, ненужная забота, навязчивое покровительство как обратная сторона любви к ближнему – тот самый переход благих намерений в свою противоположность, о котором в связи с женщинами говорил Грибоедов Бестужеву-Марлинскому. Тягостную назойливость женской опеки сам Грибоедов испытал еще с детства. В результате семейного раздора он рос в отдалении от отца, жившего в деревне, воспитанием сына руководила мать. Полагают, что ее натура, наряду с крутым характером московской барыни Офросимовой, отразилась в образе своевластной старухи Хлестовой [5, с. 452]. Родственник Грибоедова В.И. Лыкошин, учившийся вместе с ним в Московском университете, в своих воспоминаниях описал тот «родственный надзор», которым мать Грибоедова и другие московские тетушки окружили юных студентов. Контроль за обучением («все ли около нас в порядке»), хлебосольство, радушные приемы, строгий черед праздников у родственников («нельзя было выбирать, куда веселее ехать») – обо всем этом рассказывается с заметной ностальгией по старинному гостеприимству Москвы: *«Нынче кто станет заботиться приголубить мальчиков-студентов, да еще и с неразлучным гувернером?»* [7, с. 34-36].

В.И. Лыкошин не находит сходства комических типов «Горя от ума» с московским обществом времен его учебы в университете, заключая: «так изменилось все после 1808 года» [7, с. 38]. Но дело не в том, что «все изменилось», а в том, что радушная Москва показана Грибоедовым сквозь призму иного мировоззрения, позволяющего увидеть обратную сторону московских добродетелей. Иначе говоря, Москва увидена проницательным зрением мужского ума, а не слабыми глазами женственной души, различающей лишь «наружность лиц и вещей» (в этом, в частности, основной пункт разногласий между Чацким и Софьей, упрекающей его в недобром отношении к людям). Как справедливо заметил Ю.Тынянов, «Чацкий – представитель поколения, не согласный на это подчинение дамам» [21, с. 375]. В сцене встречи с четой Горичей предпочтение Чацким аскетической мужественности представлено как альтернатива женственной изнеженности его бывшего приятеля. По словам Тынянова,

«женская власть Натальи Дмитриевны ведет к физическому ослаблению мужа», Чацкий же стоит «за настоящую мужскую крепость и деятельность» («Движенья более…» и т.д.) [21, с. 377].

Легко заметить, что Чацкий – чужой в доме Фамусова, однако нельзя забывать, что это, в сущности, родной его дом. Сюжет «Горя от ума» строится на основе мотива возвращения на родину. В доме Фамусова прошло детство Чацкого. Очевидно, после смерти его отца Фамусов стал его опекуном (в дворянских семьях вообще была распространена практика воспитания чужих детей). Чацкий воспитывался вместе с Софьей, и в детстве они были дружны как единомышленники. Уравнивала их единая психология младенчества, когда, по словам Чацкого, «все мягко так» и «нежно», и «незрело» (I,7, 431). Чацкому кажется, что Софья переменилась, но она-то как раз осталась прежней. Здесь к месту вспомнить слова Грибоедова, переданные Бестужевым-Марлинским: «Женщина есть мужчина-ребенок» [7, с. 102]. Неизменность женственной Москвы Чацкий сам отмечает, пародируя форму женских сплетен: *«Что нового покажет мне Москва?/ Вчера был бал, а завтра будет два /Тот сватался – успел, а тот дал промах. Все тот же толк, и те ж стихи в альбомах»* (I,7, 353-356). Изменился сам Чацкий. Уже в ранней юности он, как упоминает об этом Софья, переживает отчуждение от фамусовского дома: *«Он съехал, уж у нас ему казалось скучно, / И редко посещал наш дом; / Потом опять прикинулся влюбленным»* (I,5, 266-268). Фамусовский дом с его московской попечительской атмосферой для детства годится, но для юности – скучен, он не способствует мужскому взрослению. Удаление из дома, странствия героя (среди прочего, он побывал с русской армией заграницей) [15, с. 282] – это известная схема инициального процесса взросления, в результате он возвращается в Москву совершенно чужим ее женскому обществу. Дом детства, оставшийся на прежней стадии умственной незрелости, вытесняет Чацкого из своего пространства, здесь неприемлем его критический ум, его мужская независимость от «меценатов в чепчиках», что разрушает безмятежную неподвижность однородной почвы. Софья раздраженно говорит по поводу его странствий: «*Вот о себе задумал он высоко… / Охота странствовать напала на него. /Ах! Если любит кто кого, /Зачем ума искать и ездить так далеко?*» (I,

5, 272-275), и еще один сходный ее выпад: *«Да эдакий ли ум семейство осчастливит?»* (III, 1, 116). Ср. альтернативно-ироническую реплику Чацкого об искателе женского меценатства Молчалине: *«А чем не муж? Ума в нем только мало; /Но чтоб иметь детей, / Кому ума недоставало?»* (III, 3, 150-152). В конфликте Чацкого и Софьи не сошлись две разные системы ценностей – мужская (ум и деятельность) и женская (дом и семья), и не сошлись по причине властного ассимилирующего женского воздействия. Но образ Софьи неоднозначен: она своя в московском родовом круге, и в то же время втайне действует самостоятельно. Можно сказать, что в действиях Софьи, оставшейся на уровне «мужчины-ребенка», Грибоедов одновременно показал те превратные последствия, которые может повлечь за собой возможная женская эмансипация: независимый выбор кумира оказался чрезвычайно плачевным.

Если по аналогии с Чацким рассмотреть бытовое поведение декабристов в свете проблемы женского влияния, то нетрудно заметить, что в этой среде, особенно в период тайных обществ, авторитет женщины не только не имел никакого значения, но сознательно подвергался остракизму. Известный пример: свою независимость от женского общества оппозиционно настроенная молодежь демонстрировала подчеркнутым пренебрежением к танцам; об этом поветрии 1818 года упоминается в пушкинском «Романе в письмах»: «В то время строгость правил и политическая экономия были в моде. Мы являлись на балы, не снимая шпаг — нам было неприлично танцовать и некогда заниматься дамами», и в самой грибоедовской комедии: «Танцовщики ужасно стали редки!» (III, 7, 308) [15, с. 193]. Когда в ответ на предложение Молчалина искать покровительства у женщин Чацкий говорит: «*Я езжу к женщинам, да только не за этим*», то он выражается совершенно по-декабристски.

Декабристы – сугубо мужское сообщество, в свое дело они женщин не посвящали. Причем, это тоже родовая среда, но, в отличие от фамусовской Москвы, среда по-настоящему патриархальная, с безусловным преобладанием авторитета «отца» – носителя просвещенного и деятельного ума. В движении декабристов участвовали целые родственные кланы: здесь было немало родных братьев (Бестужевы, Муравьевы, Муравьевы-Апостолы, Поджио,

Борисовы, Бобрищевы-Пушкины, Крюковы, Беляевы и др.), родственников и свойственников по разным другим связям. «Если для последующих этапов общественного движения, – писал Лотман, – будут типичны разрывы дружбы, любви, многолетних привязанностей по соображениям идеологии и политики, то для декабристов характерно, что сама политическая организация облекается в формы непосредственной человеческой близости, дружбы, привязанности к человеку, а не только к его убеждениям <…> ни в одном из политических движений России мы не встретим такого количества родственных связей» [12, с. 377-378]. Думается, следствием именно отцовского влияния была редкая по своей самоотверженности мужская дружба, примеры которой находим в биографиях многих братьев-декабристов.

Один из таких примеров – братья Бестужевы. «Нас было пять братьев, и все пятеро погибли в водовороте 14 декабря», – начинает свои воспоминания М.А. Бестужев [3, с. 51]. Хорошо известна по множеству мемуарных свидетельств, неизменно признательных, редкая по своим достоинствам личность старшего из братьев – Николая Александровича. Его характер и природная одаренность развились под прямым влиянием отца – Александра Федосеевича Бестужева, чья деятельная жизнь началась на флоте, а закончилась в Академии художеств. Дом отца, сообщает в одном из писем Н.А. Бестужев, был «сборищем всех умных и известных людей» – ученой и художественной элиты Петербурга [10, с. 13]. А.Ф. Бестужев воспитывал своих сыновей целенаправленно, в духе радищевского свободомыслия. Им был написан даже специальный трактат «О воспитании», где он рекомендует развивать детей «в соответствии с природой», то есть с их естественными дарами и наклонностями, а главной целью воспитания полагает формирование деятельного характера («ревности и усердия» на пользу отечества) [10, с. 16-18]. После смерти отца старший сын (человек действия) становится ему заменой, образцом, на который ориентируются младшие братья. Так что нет никакой случайности, что сыновья А.Ф. Бестужева оказались в самом эпицентре декабристского движения.

В отличие от женской опеки, влияние отцов не способствовало привязанности к дому, напротив, в дворянских семьях еще с XVIII века существовала традиция раннего удаления из дома. Так, А.Ф.

Бестужев в своем трактате «О воспитании» утверждает за правило, что гораздо благотворнее для мальчиков воспитание общественное, а не домашнее. Этот обычай напоминает трансформацию древнего обряда мужской инициации, когда мальчиков удаляли из семьи с целью уничтожить материнское влияние и приобщить к чисто мужским добродетелям. В век просвещения возмужание предполагало зрелость не только физическую, но и умственную, и развитие этих качеств начинали сызмала. В довольно раннем возрасте, соответственно, в 10 и 7 лет, были определены в Морской кадетский корпус братья Бестужевы, Михаил и Петр, их непосредственным наставником, «отцом-покровителем», оказался оставленный в корпусе воспитателем их старший брат Николай. Вот один из эпизодов воспитания будущих флотских офицеров. Из воспоминаний М.А. Бестужева: *«Кто воспитывался в корпусе, тот знает, как тяжело и щекотливо подобное положение… Кадеты по обычаю приставали, дразнили, даже били нас как новичков. Я крепился, брат Петр плакал… Далеко за полночь, когда утомление и сон угомонили неугомонных наших преследователей, брат Николай тихо пробрался к нам между сонными кадетами, лег подле нас и стал утешать, давая благоразумные советы для нашего поведения на новом поприще. "Перестань плакать, – говорил он брату Петру, – ты этим горю не поможешь и навлечешь на себя новые пинки и название бабы, которое повлечет еще худшие последствия. Потерпите немного – все обойдется, не давайте себя в обиду, если под силу – бейте сами, а отнюдь не смейте мне жаловаться на обидчиков"»* [3, с. 235-236]. Примерно в том же возрасте прошли через аскетические условия Морского кадетского корпуса Вл. Штейнгель, К. Торсон, А. Арбузов, братья Беляевы; в шесть лет был помещен в 1-й кадетский корпус К.Ф. Рылеев; в таком же «нежном» возрасте братья Муравьевы-Апостолы были отправлены в Парижский пансион Хикса и т.п. «Общественное» воспитание вне семьи, вне покровительства матери стало важным условием для самостоятельного роста личности. Многие из тех, кто учился, начиная с благородного пансиона, в Московском университете, могли бы согласиться со словами Якушкина, утверждавшего, что он к 14 годам «порядочно эмансипировался в

семье» [15, с. 101-102]. Московский университет, как известно, стал основным «питомником декабристов» [15, с. 91].

Основной состав тайных обществ – это молодые военные, принявшие от поколения «отцов» в качестве первоочередной ценности «гуманность и образованность», которая притягивала их к таким людям, как, например, генерал от кавалерии А.С. Кологривов, «дядя двух декабристов и отец "ненавистника тиранов", участника парижских баррикадных боев — Михаила Кологривова» [15, с. 142]. Как известно, в состав планируемого Временного правительства декабристы предполагали ввести таких государственных «патриархов», как А.П. Ермолов или Н.С. Мордвинов. Последнему, как мы знаем, Рылеев посвятил свои «Думы». В одном из своих писем Ф.Н. Глинка именует Мордвинова «мужем правды» и пишет: «не знаю, чему более удивляться в особе Вашей: дару красноречия и возвышенности души, как человека государственного, или той патриархальной Вашей простоте, которая привлекает любовь человеков…» [8, с. 470-471]. (Напомним, адмирал Н.С. Мордвинов – единственный из членов Верховного уголовного суда, кто голосовал против смертной казни декабристов, и он же позднее безуспешно пытался убедить царя использовать ум и познания ссыльных декабристов для развития Сибири).

Таким образом, в поколении «отцов» существовали для декабристов подлинные «образцы». «Отцовская» порода была унаследована самими декабристами, что заметно отразилось в их мемуаристике, эпистолярном наследии. В форме отцовского наставления детям пишут свои мемуары С.П. Трубецкой и В.И. Штейнгель, старшие в поколении декабристов. Свои записки С.П. Трубецкой начинает с «Письма к детям», оценивая выпавшую ему судьбу в духе стоицизма XVIII века как «истинное благо и справедливое провидение», сохранившее ему «истинное достоинство человека» и наградившее его «неотъемлемым духовным благом, спокойной совестью» [13, с. 25-26]. Рассказ о собственных испытаниях В.И. Штейнгель предваряет повествованием о страдальческой судьбе своего отца Ивана Штейнгеля – «благородного германца», «просвещенного мужа» и «честного человека», много претерпевшего, подобно протопопу Аввакуму, от лихоимства первых сибирских «землепроходцев» [13, с. 149-173]. Итальянец А.В. Поджио от-

крывает свои мемуары историей отца, «своей честностью и правотою на службе» приобретшего «уважение и дружбу многих замечательных лиц того времени» [14, с. 229]. А.А. Бестужев-Марлинский имел среди своих замыслов морской роман, где героем будет его отец: *«Я опишу сражение, как он страшно был ранен, как его, вместе с убитыми, хотели бросить за борт, как артиллеристы из любви к нему выпросили позволение похоронить его на берегу; как после сражения его стали омывать и как он ожил…»* [3, с. 218]. В одном из своих писем И.Д. Якушкину М.И. Муравьев-Апостол, предостерегая друга от опасности погружения души в «лень» и «скуку», рекомендует ему заглянуть в сочинение своего отца И.М. Муравьева-Апостола «Путешествие по Тавриде» и найти там такую мысль: *«если опасности угрожают разрушением, зато они и дают человеку способность живее ощущать свое бытие <…> Опасности миновались и жизнь воина становится темною… способности души его дремлют. Переход к сему положению от деятельности есть ужаснейшее состояние на свете, от коего зарождается смертельная души болезнь – скука»* [9, с. 245-246, 644].

Известны примеры сердечной поддержки отцами своих опальных сыновей. В записках Н.И. Лорера приведен эпизод о встрече отца и сына Одоевских в Казани, во время переезда ссыльных декабристов на Кавказ; старый немощный князь приехал, «чтоб обнять на пути своего сына», «его любимое детище» [18, т. 2, с. 252-253]. Далеко не по фамусовским правилам ведет себя по отношению к осужденному сыну граф Григорий Иванович Чернышев (из его семейства оказались в Сибири сын Захар, зять Никита Муравьев и дочь Александра Муравьева, первая из жен декабристов, уехавшая к мужу в ссылку). *«Да сохранит тебя бог, дорогой, любимый Захар!* – пишет отец сыну. – *Я увидел в твоем письме подлинную чувствительность, чистую, естественную, без восторженности и вместе с тем твердость духа и философскую покорность судьбе, как и подобает мужчине»*. Хорошо бы, считает отец, нашлась «добрая и кроткая» спутница жизни, которая помогла бы сыну перенести тягости ссылки: *«А такую женщину можно встретить во всех классах общества, даже среди диких народов! И если тебе посчастливится ее найти, кто бы она ни была, я*

обещаю тебе любить ее как дочь. Не теряй времени на то, чтобы испросить моего благословения, я тебе его даю заранее от всей души!» [16, с. 87-88].

Покровительство отцов детям – тема одного из интересных очерков Николая Бестужева «14 декабря 1825 года» (это не вполне мемуарный очерк, в нем, несомненно, присутствуют элементы беллетризации). Бестужев рассказывает о том, как после разгрома на Сенатской площади его спас от картечи и преследования, приютивши в своем доме, незнакомый ему человек, оказавшийся другом его отца; сын же хозяина дома, напротив, «отъявленный неприятель» восставших, называет их «толпой мерзавцев» и «подлецами» зачинщиков мятежа – Бестужевых, не подозревая, что один из них находится прямо перед ним. Отец дает своему верноподданному сыну такую отповедь: *«Не брани, любезный друг, так легкомысленно людей, не рассудив хорошенько о их поступках. Ты смотришь на них глазами придворного, но если бы ты, подобно мне, был на площади между ними, тогда бы ты согласился, что требования их были очень справедливы»* [2, с. 109]. Любопытно, что Михаил Бестужев в своих воспоминаниях иначе изложил этот эпизод, у него отец и его сыновья действуют заодно, спасая участника восстания [3, с. 126]; возможно, Бестужев-младший за давностью события исказил факты в соответствии со своим идеальным представлением о единстве отца и сыновей. Но версия, изложенная Николаем Бестужевым, повторена в записках его близкого друга С.П. Трубецкого: старик-отец спасает, сын готов выдать [13, с. 43]. Ровесники по возрасту, Трубецкой и Бестужев-старший, склонны подчеркнуть большее благородство поколения отцов, они оба – особенно Николай Бестужев, отличавшийся универсальностью своих познаний и талантов – по складу личности принадлежат, скорее, XVIII веку.

И в целом движение декабристов выглядит своего рода новой параллелью петровскому началу прошлого века. Их называют «детьми 1812 года», но они вместе с тем «дети своих отцов», унаследовавшие деятельную натуру «птенцов гнезда Петрова», энтузиазм петровского «служения», в противовес екатерининской тактике «прислуживания». В мысленном историческом эксперименте легко соединяешь их со знаменитой личностью «работника на

троне» и сожалеешь о превратностях истории: паства явилась, когда пастырь ушел.

Возвращаясь к комедии Грибоедова, заметим, что Чацкий при всей его близости умонастроениям декабристов, все же стоит от них в заметном отдалении. В качестве его прототипов исследователи называли П.Я. Чаадаева, В.К. Кюхельбекера (Тынянов, Пиксанов) [21, с. 360-370; 5, с. 447-448], И.Д. Якушкина (Нечкина) [15, с.168] и А.И. Одоевского (M. Hobson) [1, с. 65], Тынянов вспоминает даже Якубовича [21, с. 353] – все это декабристская среда. Неверно было бы отрицать, что Чацкий вбирает в себя ряд черт, характеризующих этих людей, грибоедовский герой, безусловно, – гениальный полигенетический синтез. Но есть еще один прототип, который как раз и позволяет несколько отдалить Чацкого от декабристского сообщества – это сам автор. По аргументации Н.К. Пиксанова, Чацкий – единственный образ в комедии, который «создан как бы из одного слитка», он «почти не имеет творческой истории» и это потому, что «интимно близок поэту» [17, с. 296]. Грибоедов, на наш взгляд, вложил в изображение своего героя собственное видение истории, не соответствующее общественному идеализму декабристов. Взгляд Грибоедова, по сравнению с декабристским зрением, уходит далеко вперед: комедия, созданная до декабря 1825 года, словно воссоздает атмосферу будущей николаевской империи, воскресившей самодержавно-женский дух екатерининского царства (постоянные упоминания в комедии примет екатерининского времени – это не экскурс в прошлое, а предугадывание того, что грядет).

Чацкий уже не помнит просвещенного и деятельного поколения «отцов»: *«Где? укажите нам, отечества отцы, / Которых мы должны принять за образцы?»* (II, 5, 347-348). Полемический смысл этой фразы направлен сразу в две стороны. На поверхности лежит антимонархический ее намек, в духе декабристов. «Отец отечества» – обветшавшая ко времени Грибоедова формула царя. Эта царская роль, которую старательно пытался играть Николай I, во времена декабристов воспринималась уже пародически, ср. иронию М. Бестужева, рассказывающего об аресте старшего брата Николая: *«По окончании допроса и беседы с отцом отечества его отправили в Алексеевский равелин»* [3, с. 109]. После первого до-

проса царь, как передавали, назвал Николая Бестужева «умнейшим человеком среди заговорщиков» [11, с. 5], и, очевидно, по этой причине «отец отечества» осудил «умнейшего» особенно строго. Разгром декабристов – это, в конечном счете, страх перед умом, изгнание ума, что и предугадал Грибоедов. «Ученье – вот чума…» – эта реплика Фамусова, сказанная им в обществе родственных ему московских бабушек, совершенно справедлива с его женской точки зрения, ибо в этом и лежит опасность уничтожения родовой семейственности, на которой базируется абсолютистский режим.

Как заметил Тынянов, русское самодержавие «было долгие годы женским», даже «Александр I считался еще с "властью" матери» [21, с. 376]. Оно таким и осталось, двигаясь к закату своей старости. М. С. Лунин в статье «Общественное движение в России в нынешнее царствование» (1840) назвал выступление декабристов «публичным протестом против произвола, с каким распоряжаются судьбой государства посредством секретных завещаний и отречений втихомолку», то есть «против обращения с народом как с семейной собственностью» [13, с. 294].

Всепоглощающее действие женского абсолютизма Грибоедов в своей комедии подчеркнул неравным соотношением сил, в разных вариантах: Фамусов боится «Марьи Алексевны», Платон Горич под властью жены; Молчалин подчиняется Софье; Репетилову затыкает рот хор княжен. И особый эффект должно вызвать явление на сцене князя Тугоуховского – московского отца чисто женского семейства, его семья – сплошные дочери, и они «на сцене», а где-то в отдалении, «за сценой» – слабые движения мужского ума: удалившись в деревню, читает книги двоюродный брат Скалозуба, и есть какой-то племянник княгини Тугоуховской, «химик и ботаник», о котором его тетушка говорит: *«От женщин бегает, и даже от меня»* (III, 21, 533).

Чацкий – один в схватке с «женским режимом» и поэтому терпит сокрушительное поражение. Герой грибоедовской комедии неслучайно «безотцовщина». У Чацкого нет «отцовской» поддержки, так как ее в принципе нет в московско-русском сплоченно-родовом женственном обществе. В связи с этим обстоятельством фраза *«Где? укажите нам, отечества отцы, / Которых мы должны принять за образцы?»* приобретает скептический антидекаб-

ристский смысл. В финале комедии Чацкий после всех своих «неуместных» речей восклицает: *«Так! отрезвился я сполна, / Мечтанья с глаз долой и спала пелена»,* – это грибоедовское отрезвление «от мечтаний», трезвая оценка невозможности их осуществления: женщина не любит Чацкого за ум, но вся Россия – это женщина, нет «отцов-образцов».

Последние слова Чацкого: *«Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету, / Где оскорбленному есть чувству уголок»*, – свидетельствуют, в сущности, о тотальном одиночестве, о безнадежной бездомности сына, не знающего, где приклонить ему главу. Для декабристов таким «уголком» стала Петровская тюрьма, где в противовес женскому деспотизму самодержавия ими была устроена свободная мужская республика (артель), свободная академия в привычной для них форме ланкастерского взаимного обучения и свободная «конгрегация» христиан, принадлежащих к разным конфессиям [19]. Это была вторая в их биографии изоляция от «семейственного» круга, обеспеченная на сей раз верховным «отцом отечества», изгоняющего за пределы своей родовой вотчины деятельный ум свободомыслящих детей. Покажется невероятным, но факт: в декабристских мемуарах постоянно встречаем ностальгию по их тюремной свободе как лучшем времени жизни.

Литература

1. Аблогина Е.В. Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума» в англоязычных периодических и научных изданиях [Электронный ресурс] // URL: http://cyberleninka.ru/article/n/komediya-a-s-griboedova-gore-ot-uma-v-angloyazychnyh-periodicheskih-i-nauchnyh-izdaniyah

2. Бестужев Н.А. Избранная проза. М.: Сов. Россия, 1983.

3. Воспоминания Бестужевых /ред., статья и комм. М.К. Азадовского. М.,Л.: Изд-во АН СССР, 1951.

4. Воспоминания А.Ф. Фролова по поводу статей Д.И. Завалишина // Русская старина. 1982. Т. XXXIV. Вып. 4-5.

5. Грибоедов А.С. Горе от ума. Изд. 2-е, доп. /подг. Н.К. Пиксанов, при участ. А.Л. Гришунина. М.: «Наука», 1987.

6. Грибоедов А.С. Горе от ума. Гершензон М.О. Грибоедовская Москва. М.: «Дружба народов»,1994.
7. А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М.: «Худож. лит.», 1980.
8. Глинка Ф.Н. Письма к другу. М.: Современник, 1990.
9. Записки, статьи, письма декабриста И.Д. Якушкина. М.: АН СССР, 1951.
10. Зильберштейн И.С. Николай Бестужев и его живописное наследие // Литературное наследство. Т. 60. Кн. 2. Декабристы-литераторы. М.: АН СССР, 1956.
11. Левкович Я.Л. Н.А. Бестужев // Бестужев Н.А. Избранная проза. М.: Сов. Россия, 1983. С. 3-18.
12. Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII- начало XIX века). – СПб.: «Искусство-СПБ», 1994.
13. Мемуары декабристов. Северное общество. М.: Изд. Моск. ун-та, 1981.
14. Мемуары декабристов. Южное общество. М.: Изд. Моск. ун-та, 1982.
15. Нечкина М.В. Грибоедов и декабристы. М.: АН СССР, 1947.
16. Ободовская И., Дементьев М. Пушкин в Яропольце. М.: ОАО «Перспектива», 1999.
17. Н.К. Пиксанов. Творческая история «Горя от ума». М.: «Наука». 1971.
18. Писатели-декабристы в воспоминаниях современников: в 2-х томах. М.: «Худож. лит.», 1980.
19. Подкорытова Т.И. Тюремный «монастырь-колхоз» (Петровская община в мемуаристике декабристов) // Встречи и диалоги в смысловом поле культуры: материалы Вторых и Третьих культурологических чтений. – Омск: Изд. «Амфора», 2013. С.34-48.
20. Пушкин. Письма /под ред. и с прим. Б.Л. Модзалевского. Т. I. 1815-1825. М.;Л.: Госиздат, 1926.
21. Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.: «Наука», 1968.
22. Фомичев С.А. Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума». Комментарий. М.: «Просвещение», 1983.

ЛЕКСИЧЕСКИЕ ДОМИНАНТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ГРИБОЕДОВА

И. В. Приорова
Доктор филологический наук, профессор
Астраханский государственный университет

> *До Грибоедова слог наших комедий был слепком слога французского; натянутые, выложенные фразы заставляли почитать даже оригинальные комедии переводными, непринужденность была согнана с комической сцены, у одного Грибоедова мы находим непринужденный, лёгкий, совершенно такой язык, каким говорят у нас в обществах, у него одного мы находим колорит русский.*
>
> В.Ф. Одоевский

Рассуждать о том, что уже не однажды подвергалось самому глубокому и всестороннему анализу критиков, лингвистов, драматургов и режиссёров, непросто и бесперспективно. Но когда упоминается творчество А.С. Грибоедова, его жизнь и судьба, невольно «всплывают» цитаты из его бессмертной комедии «Горе от ума». Ответ на вопрос, почему и сегодня она вызывает такой живой интерес у читающей аудитории и зрительской публики, очевиден: пьеса, которую вполне закономерно анализируют по законам драматического жанра, одновременно подчиняется законам поэзии.

Не претендуя на оригинальность и ограничиваясь рамками статьи, мы лишь обозначим в пьесе те доминирующие семантические скрепы, которые можно принять за ориентир русской поэзии XIX века и «упаковать» их в ядро лексических доминант. Традиционно, под лексической доминантой понимается «один из членов синонимического ряда, избираемый в качестве представителя главного значения, подчиняющего все дополнительные (созначения) и господствующего над ними» [1: 401].

Если подходить к анализу языковых ресурсов пьесы и их художественной значимости с этой точки зрения, то семантическая оппозиция: *жар* и *холод* ярко выражена, она и лежит в основе конфликта героев, соответственно включая в себя и конфликт действия, и конфликт предметов. Этот лейтмотив продолжится дальше, он пронизывает известную пушкинскую строку: «Стихи и проза, лёд и пламень…», дополняя оппозицию *жар*/*холод* «прозой жизни» и «романтизмом поэзии».

В пьесе Грибоедова мотив жара, огня, пламени выражается глаголами «горения» и определяет динамику идей Чацкого, которые он исповедует и которые противостоят холодному расчёту иных героев. У «идейной оппозиции» Чацкого вольные мысли, просвещение, новизна идей – вызывает страх пожара. И если Чацкий сродни огню творчества, огню любви, если он символизирует пламенную любовь к свободе, свету знаний, то иные предпочитают пламенному служению холодное прислуживание.

Столкновение метафор, переходящее в развёрнутую антитезу, происходит не только на словесном уровне в речевом портрете героев. Вся динамика пьесы выстаивается на глаголах, которые «обрамляются» семантическими синонимами: Чацкий пылает любовью, он «спешил, летел, дрожал». В этих синонимах «пульсирует» огонь его страсти через движение, потому что огонь для него – естественная стихия: «Велите ж мне в огонь: пойду как на обед». В то время, когда Софья, напротив, равнодушно холодна, «в каком-то строгом чине», он понимает это и говорит о ней: «холодности терплю», и опять предлагает альтернативу этой холодности с опаской на то, что если же в живой душе «сам Бог возбудит жар… – Они тотчас: разбой! пожар!»

Контраст Чацкого с Молчалиным ещё очевидней, если Чацкий – весь огонь, то Молчалин не в силах разогреть себя даже перед свиданием, он откровенно жалуется: «свижусь – и простыну». Чацкий «оживлён и говорлив», а Молчалин «на цыпочках и не богат словами». Речи Чацкого пламенны, подобно словам поэта, а Молчалин «не сломил безмолвия печати», его «лёд молчания» резко контрастирует с «пожаром» Чацкого. Примечательно, что в Москву Чацкий несётся «по снеговой пу-

стыне», но шумный бал и теснота вызывают у Чацкого конкретную ассоциацию: он ощущает себя всё в той же пустыне: «всё та же гладь и степь, и пусто и мертво», но зато для окружающих он – стихийное бедствие, палящее пламя: «уж нет ли здесь пожара? – Нет, Чацкий произвёл всю эту кутерьму».

Несмотря на то, что тема пожара в конце пьесы дана иронично, она логично завершает идею А.С. Грибоедова, заложенную в начале пьесы, о том, что мысль просвещённого человека воспринимается обывателем как «разбой, пожар». Семантическая доминанта жар (огонь, пламя) формируется изначально в имени главного героя пьесы, происхождение которого связано с образом огня на фоне снеговой пустыни. Как известно, сначала оно писалось Чадский: если горящий факел поместить в снег, то он чадит. Кроме этого, Чацкий в чаду своей страсти не видит истинного лица избранницы, а пробежавший день воспринимает как «чад и дым». Предположительно, А.С. Грибоедов изменил написание имени героя, сохраняя его прежнее звучание, для того, чтобы рядом с сатирическими прозвищами слово «чад» не могло вызвать отрицательные ассоциации, а метафорический смысл мог быть угадан неверно. Таким образом, наличие всего двух лексических доминант пьесы «Горя от ума», составляющих семантическую оппозицию жар и холод, обусловило продолжение «противостояния страстей» в русской литературе, которое было расширено у Пушкина в «Евгении Онегине».

Но у Пушкина с главным героем связан другой член выделенной оппозиции жар – холод, в нём символически сконцентрирован противоположный мотив – мотив холода. Слова из первой главы «завтра то же, что вчера» – аналог грибоедовских слов «вчера был бал, а завтра будет два». Несмотря на то, что сквозь весь роман проходит тот же мотив – холода и жара, у Пушкина каждый мотив удваивается: горение – это любовь, вдохновение поэта, восторг перед красотой, а холод – скука, равнодушие, расчёт. Холод Онегина начинается с эпиграфа к первой главе, где говорится о снеге, морозной пылью серебрится воротник Онегина, в занесённом снегом шалаше видит его Татьяна в вещем сне, сам он живёт «в морозной келье», от

него хладом «дохнула буря» – и пылкий Ленский стал оледенелым трупом: «Потух огонь на алтаре».

Вся пятая глава романа, как известно, насыщена прямыми и скрытыми цитатами из «Горя от ума». Онегин попал сюда как Чацкий, «с корабля на бал» и здесь «не видно перемены», всё так же лгут, белятся и та же «ярмарка невест», и тот же глухой князь, и тот же муж, а в Петербурге об Онегине тоже разнесут толки: космополит, ханжа, квакер, Мельмот. Главное сходство в описании главных героев Грибоедова и Пушкина состоит в использовании характерных «романтических» синонимов: «Он и глупый, и влюблённый да к тому же он поэт». Если Чацкий по духу истинный поэт, а у Пушкина поэт – всегда «безумец», то, принимая эту поэтическую и сценическую условность, следует, что всякий поэт – безумец. Поэтому имплицитно доминанта жара включает в себя и семантику безумства, что в поэтическом восприятии мира вполне закономерно.

Но поэтический мир Грибоедова и Пушкина не заканчивается на Чацком, Онегине и Ленском, не уходит никогда и никуда, тогда как с завершением суетных дней этих героев уходят «все призраки, весь чад и дым надежд». Потому-то пьеса А.С. Грибоедова сконцентрировала блеск и совершенство такого словотворчества, такой поэзии, которая не вмещается в рамки словесных антитез и оппозиций, не «упаковывается» в доминанты и семантические синонимы, в ней в каждой стоке обнажается трепетное волнение и глубина чувства. А прозрачные семантические скрепы – вершина айсберга, обрамлённого её образами, её музыкой стиха, которая обречена на вечность.

Литература

1. *Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов [Текст] / О. С. Ахманова. – М.: URSS, 2007. – 576 с.*

2. Грибоедов А.С. Горе от ума//Классика в классе. – М.: изд-во «Правда», 1986. – 179 с.

О ПАТРИОТИЧЕСКОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ГРИБОЕДОВА

Е.Л. Райхлина
Доктор педагогических наук, профессор
Тульский государственный
педагогический университет
имени Л.Н.Толстого

Важнейшим средством патриотического воспитания всегда являлась русская литература. Изучение произведений отечественных писателей закладывает в молодых людях основы наглядных представлений о Родине, в образной форме знакомит их с жизнью народа, его историей, одновременно способствуя пробуждению национального самосознания. Литература призвана вызвать у человека тот же эмоциональный отклик, что и сами явления жизни, изображенные в произведениях. Тем самым читатель способен с помощью книги пережить те события, которые в обычной жизни ему еще не доступны.

Литературное образование играет особую роль в процессах формирования и воспитания личности, развитии ее морально-нравственных качеств, в приобщении к отечественной и мировой духовной культуре, содействует закреплению национальных традиций, обеспечивает преемственность поколений.

В нашей практике мы работаем с будущими учителями литературы. Литература, как гуманитарная дисциплина, обладает большими возможностями в развитии патриотических ценностей, идеалов, обеспечивая преемственность поколений, приобщая личность к отечественной и мировой духовной культуре в силу эмоционального отклика студентов на историю Родины, многовековое литературное наследие. Осваивая курс литературы, студенты-филологи естественным образом получают уникальную возможность проникнуть в глубины народного сознания, национального менталитета, традиций, но, вместе с тем, мы считаем, что необходима и специальная работа по решению задачи их методической и технологической подготовки к патриотическому воспитанию школьников средствами своего предмета.

В рамках статьи поделимся некоторым опытом выявления патриотической составляющей в творчестве А.С.Грибоедова. На что особенно стоит обратить внимание при работе со студентами - будущими учителями литературы.

Итак, при изучении творчества А.С.Грибоедова необходимо помнить, что писатель отстаивал идею национальной самобытности русской культуры. В общении со студентами на этом необходимо делать акцент. Естественно, что когда речь заходит о А.С.Грибоедове, то мы касаемся, пожалуй, самого яркого, самого злободневного его произведения во всей русской драматургии, "Горя от ума". Ведь проблемы, поставленные в пьесе, продолжали волновать русскую общественную мысль и русскую литературу в целом и много лет спустя.

В комедии отражена эпоха, которая наступила после 1812 г. И в представленных художественных образах она дает яркое представление о русской общественной жизни 10-х – начала 20-х гг.XIX в.

"Горе от ума" - это прежде всего плод патриотических раздумий А.С.Грибоедова о судьбах России, о путях ее обновления и переустройства. Об этом мы и говорим нашим студентам. Ведь А.С.Грибоедова волновала судьба страны, судьба России. Поэтому во многом А.С.Грибоедов – это сам Чацкий. С этих позиций и освещены в комедии важнейшие политические, моральные, культурные проблемы эпохи: вопрос о крепостном праве, о взаимоотношении народа и дворянской интеллигенции, о деятельности всевозможных тайных политических обществ, о воспитании дворянской молодежи, о просвещении и русской национальной культуре, ее самобытности.

Историческое содержание "Горя от ума" раскрывается через столкновение и смену двух больших эпох русской жизни – "века нынешнего" и "века минувшего". И ведь эти столкновения А.С.Грибоедов показывает, исходя из желания акцентировать внимание на изменениях, происходящих в обществе. Данные изменения – это тоже часть патриотической составляющей, заложенной в нынешнем молодом поколении, представителем которого является Чацкий.

Разоблачая фамусовское общество, А.С.Грибоедов хотел показать всю никчемность его существования. К тому же автор комедии впервые в русской литературе сумел создать реалистический образ положительного персонажа – героя своего времени. А.С.Грибоедов неоднократно подчеркивал в комедии ясный и острый ум Чацкого, немного жестковатого, рассудочного, но от этого неперестающего думать о судьбе своей страны. Кроме того, мы отлично понимаем, что Чацкий является вольнодумцем, который принадлежал к определенному кругу. Именно высокие думы, волновавшие Чацкого на протяжении всей комедии, означали любовь к родине, возвышенные жизненные силы.

В "Горе от ума" А.С.Грибоедов сформулировал идею национальной самостоятельности русского народа и отверг мысль о подчинении России европейскому влиянию. Чацкий презирает дворянское низкопоклонство перед всем иностранным, пренебрежение своим родным, русским. В комедии А.С.Грибоедов сделал четкий акцент на большом значении развития русской национальной культуры. Чацкий выступает против слепого подражания всему иноземному. Ведь казалось бы и Фамусов выступает за Россию, но в том виде, в котором она уже давно существует. Однако такой патриотизм Фамусова является ложным сам по себе. На это мы тоже должны обратить внимание читателей комедии.

Пылкость, страстность, доброе и доверчивое отношение Чацкого к людям составляют основу его характера. Все эти черты вместе в нем прекрасно сочетаются. Так, пылкость Чацкого соединяется у него с волей, которая подчиняется у него разуму. Он владеет своими чувствами и разумом, как владели ими передовые люди своего времени, современники А.С.Грибоедова.

Кроме того, Чацкого мы не в коем случае не должны называть одиноким протестующим мечтателем. Ведь "нынешний век", который пришел, диктует свои условия, которые так близки Чацкому. И в своем знаменитом хрестоматийном монологе "А судьи кто?.." он выступает от имени нового поколения молодых передовых людей. Чацкий романтически вольнолюбив. Его вера в людей сталкивается с фамусовским миром. Поэтому Чацкий переживает не только личную, но еще и общественную дра-

му. Чацкий ведь возвращается в Москву, полный надежд и мечтаний. В чужих краях он тоскует по родине. Однако его надежды оказываются разрушенными: Софья его не признает, ее пугают его колкие замечания о Молчалине, кроме того, он оказывается отвергнутым в своих лучших стремлениях. Таким образом, он почувствовал себя одиноким, осмеянным, а надежды его разбиты. Реальная действительность оказалась для Чацкого суровее, чем он мог себе ее представить. Чацкий переживает настоящую драму, которая была типична для человека его времени. Это время отличается, с одной стороны, пылким увлечением передовых кругов дворянской молодежи свободомыслием, надеждами на скорые изменения в русской общественной жизни, а с другой стороны – неясностью, незрелостью общественно-политической программы.

Таким образом, мы видим, что в комедии поднимается извечная проблема отцов и детей, противостояния двух поколений. Очень важен вопрос ориентира на исторический путь развития страны. Ведь, что характерно, в комедии многие смотрят на Запад, но идет смена в лице Чацкого, и наступят другие времена. Ведь Чацкие появляются на взлете, когда проявляется желание что-либо изменить в стране. И вот она та патриотическая составляющая, которая есть в творчестве А.С.Грибоедова. Именно на нее мы обращаем внимание студентов-филологов, рекомендуя правильную методику работы с произведением. Это позволит уже, в свою очередь им, ориентировать своих учеников в мире гениальной комедии “Горе от ума”, которая в силу своей значимости продолжает оставаться современной и своевременной.

«ГОРЕ ОТ УМА» А. С. ГРИБОЕДОВА В СЛОВАКИИ

А. Репонь
Докт. филол. наук, почетный профессор
Словакия
Anton Repon
Doct. in. Filol., Slovakia

Процесс развития художественной литературы принимает форму постепенного и долгосрочного коллекцирования новых впечатлений. Этот литературный процесс осуществляется в непрерывной связи «нового» со «старым». Эта «борьба» находит свое отражение, с одной стороны, в творческом обучении и развитии традиций, с другой стороны, это, однако, дистанцирование от прошлого. Иными словами, прошлое в современном мире приобретает новые качества в мышлении нынешнего поколения.

Существуют писатели, литературная деятельность которых привела к созданию целого ряда более или менее гениальных произведений самых различных жанров; таковы, например, Гёте и Шиллер в Германии, Гюго во Франции, Пушкин, Лермонтов, Гоголь в России. Но есть иного рода гении, вся творческая деятельность которых исчерпывается созданием одного великого произведения, которое возносит их на недосягаемую высоту. Таковы Данте со своей «Божественной комедией», Сервантес со своим «Дон Кихотом Ламанчским», Дефо с «Приключениями Робинзона Крузо»; таков и Александр Сергеевич Грибоедов со своей бессмертной комедией «Горе от ума».

Гениальный драматург, талантливый поэт и композитор, выдающийся дипломат, Грибоедов, по словам Белинского, принадлежал «к самым могучим проявлениям русского духа». Бессмертной комедией «Горе от ума», жемчужиной русской сцены, Грибоедов положил начало расцвету русской реалистической драматургии.

Если мы посмотрим на русскую действительность и жизненный путь писателя, нам будет легче понять поэтику Грибоедова. Перед нами встанут проблемы и вопросы, касающиеся не только России, но и европейской жизни начала XIX века.

Каким же путем Грибоедов добрался до осознания реалий, которые изображал в своих литературных работах?

– родился в Москве в семье офицера русской гвардии, дворянина;

– получил разностороннее домашнее образование;

– с семи лет отдан в Московский университетский пансион;

– студент Московского университета, окончив словесное отделение философского факультета, он поступил на юридическое отделение и получил второй диплом - кандидата прав;

– в 1810 учится в естественно-математическом факультете, что было делом необычайным для дворянской молодежи;

– с детства знал французский, английский, немецкий и итальянский языки, за время учебы в университете изучил греческий и латинский, позднее - персидский, арабский и турецкий;

– был и музыкально одарен: играл на фортепиано, флейте, сам сочинял музыку,

– в студенческие годы общался с будущими декабристами, братьями Муравьевыми, Якушкиным, впоследствии был близок с П.Чаадаевым;

– начавшаяся война с Наполеоном меняет планы Грибоедова: он поступает корнетом-добровольцем (младший офицерский чин в русской кавалерии) в гусарский полк;

– после окончания войны уходит в отставку, поселяется в Петербурге, поступает на службу в Коллегию иностранных дел, где служат в это время Пушкин, Кюхельбекер и многие декабристы;

– в 1818 был направлен секретарем русской миссии в Персию;

– с ноября 1821 служит в качестве дипломатического секретаря при командующем русскими войсками на Кавказе генерале *А. Ермолове,* в окружении которого было много членов декабристских обществ;

– живет в Тифлисе, работает над первыми двумя актами «Горя от ума»;

– в имении своего друга Бегичева пишет последние два акта комедии, в Москве продолжает отделывать «Горе от ума», в Петербурге в 1824 работа была закончена. К сожалению, все по-

пытки напечатать комедию не увенчались успехом, невозможной оказалась и постановка ее в театре. Реакционный лагерь принял комедию враждебно. Язык «Горя от ума» был назван жестким и неправильным. Восторженно встретили комедию декабристы, увидев в ней художественное обобщение своих идей и чувств;

– в конце сентября 1825 Грибоедов снова прибыл на Кавказ, а в конце января 1826 был арестован по делу декабристов специально присланным из Петербурга фельдъегерем. Ермолов предупредил его о грозящем аресте, и писатель успел уничтожить опасные для него бумаги. Доказать что-либо царской следственной комиссии не удалось, он был освобожден;

– после возвращения на Кавказ в 1826 Грибоедов выступает в качестве дипломата. В 1827 ему предписано ведать дипломатическими сношениями с Турцией и Персией. В 1828 принимает участие в подготовке Туркманчайского мирного договора, заключенного с Персией. Затем он получает назначение полномочным министром в Персию, рассматривая это назначение как «политическую ссылку»;

– в августе 1828 в Тифлисе Грибоедов женится на Нине Чавчавадзе, дочери своего друга, известного поэта А.Чавчавадзе. Оставив жену в Тавризе, выехал с посольством в Тегеран. Здесь он стал жертвой заговора и был убит толпой персидских фанатиков. Тело Грибоедова было перевезено в Тифлис (ныне Тбилиси) и похоронено на горе святого Давида.

Но замечательно, что при всей популярности, какою пользуется «Горе от ума», до сих пор еще мы не имеем вполне обстоятельной и установившейся оценки комедии Грибоедова - ни в эстетическом отношении, как театральной пьесы, комедии, ни в общественном. До какой степени приходится нам путаться в противоречивых взглядах, можно судить, сравнив две выдающиеся характеристики «Горя от ума»: характеристику Белинского и характеристику Гончарова («Мильон терзаний»).

Белинский, разбирая подробно, сцену за сценой, каждый акт комедии, пришел к отрицанию ее как комедии. И из всего этого отрицательного анализа знаменитый критик сделал следующий печальный вывод: «Горе от ума» не есть комедия, по отсут-

ствию, или, лучше сказать, по ложности своей основной идеи; не есть художественное создание, по отсутствию самоцельности, а следовательно, и объективности, составляющей необходимое условие творчества. «Горе от ума» - сатира, а не комедия: сатира же не может быть художественным произведением. И в этом отношении «Горе от ума» находится в неизмеримом, бесконечном расстоянии ниже «Ревизора» как вполне художественного создания».

Как можно сегодня объяснить слова критика? Считаем, что несправедливая крайность такого приговора обусловливается тем, что Белинский в то время, когда писал разбор «Горя от ума», находился в апогее своего увлечения философией Гегеля, судил обо всем книжно, подводя живые факты под отвлеченные философские категории, и будучи поклонником гетевского «олимпийства» и теории чистого искусства.

Белинский все-таки немножко смягчил критику комедии. «Горе от ума», — заключает Белинский, — имеет великое значение и для нашей литературы и для нашего общества». Великий критик-демократ поставил в заслугу Грибоедову тот обличительный и патриотический пафос его комедии, который был дорог и декабристам. Белинский писал: «Вместе с «Онегиным» Пушкина его «Горе от ума» было первым образцом поэтического изображения русской действительности в обширном значении слова. В этом отношении оба эти произведения положили собою основание последующей литературе, были школой, из которой вышли и Лермонтов и Гоголь. Без «Онегина» был бы невозможен «Герой нашего времени», так же как без «Онегина» и «Горя от ума» Гоголь не почувствовал бы себя готовым на изображение русской действительности, исполненное такой глубины и истины».

Критика же Гончарова абсолютно противоположна критике Белинского. «Давно привыкли говорить, - читаем мы у Гончарова, - что нет движения, т.е. нет действия в пьесе. Как нет движения? Есть - живое, непрерывное, от первого появления Чацкого на сцене до последнего его слова: «Карету мне, карету». Это такая умная, изящная и страстная комедия, в тесном, техническом смысле, верная в мелких психологических деталях, но для

зрителя почти неуловимая, потому что она замаскирована типичными лицами героев, гениальной рисовкой, колоритом места, эпохи, прелестью языка, всеми поэтическими силами, так обильно разлитыми в пьесе. Действие, т.е., собственно, интрига в ней, перед этими капитальными сторонами кажется бледным, лишним, почти ненужным».

Освободительные идеи грибоедовской комедии воспитывали и последующие поколения передовых людей России. Добролюбов видел в Чацком «вечного обличителя лжи». Чернышевский считал Грибоедова прямым предшественником Гоголя. Многие мотивы грибоедовской комедии звучат и в «Маскараде» Лермонтова, и в «Доходном месте» Островского (обличительные высказывания Жадова), и в трилогии Сухово-Кобылина.

Широкий арсенал словацких писателей XIX века имел традиционно близкие отношения к русской литературе, чаще всего на основе углубления идеи славянской солидарности. Во второй половине XIX века словацкое русофильское ощущение еще более обострилось. Это была неизбежная реакция на рост социального и национального гнета. Для словаков осознание принадлежности к славянским корням и вера в могучую державу – Россию – были сильным источником надежды на лучшее будущее.

Словацкого читателя познакомил с творчеством А. С. Грибоедова известный словацкий писатель, литертурный критик второй половины XIX век Светозар Гурбан Ваянский в работе *State o ruskej literatúre* («Статьи о русской литературе»), опубликованные в газете Národnie noviny в 1879 г., №. 23, в которых утверждает, что *«...почему его творения дышат только сатирой? Из тщательно и часто фарисейски построенных персон своей большой семьи он взял фигуры для своих жизнью и истинной дыхательных комедий»*[1]. Далее Ваянский пишет, что *«...после появления первых двух актов комедии «Горе от ума» («Слабость удобства» в нем. переводе «Leiden de Gebildeten»), портрет Грибоедова можно сравнить с портретами лучших писателей не только России и славянского мира, но и с международными поэтами в одном ряду с Шекспиром, Гете и Пушкиным. В этой комедии поэт показывает истинный образ россий-*

ского общества такими яркими цветами, что его персонажи и символы только в Шекспире ищут пару.»[2]

Русская литература всегда влияла на словацкую литературу непосредственно или посредством переводов. «*Для культуры и литературы несвободного народа казалось идеальным родство и генетическое и языковое сходство великого русского народа и его широко растущая литература.»* [3]

Карваш (1945) в своем обзоре «Три перевода из русской драматики» указывает на то, что комедия «Горе от ума» является стилистически сложной и требует знающих, зрелых и опытных переводчиков. Она свойственна тем, что это драматическое произведение в стихах. При переводе пьесы является важным ее актуальность, которая по словам Ференчика, переведенный текст передвигает на другой исторический и социальный уровень.[4] Ференчик далее отмечает, что и разговорные слова являются художественным, значит, что переводчик должен рассмотреть необходимость и количество нелитературных слов, чтобы не ухудшать драматическую фигуру.[5]

В переводческой эстетике XIX века, однако, мы находим примеры, когда переводчики, побудившие славянской языковой и литературной интеграцией, намеренны дать слова с теми же фонемами и морфемам (омонимичные слова), чтобы документировать близкое родство переводимых языков. [6]

Отсюда следует, что переводчик художественного текста не должен быть буквальным при переводе словосочетаний, фразеологических сращений, идиомов, фраз. Переводчик должен отлично владеть родным (в нашем случае словацким) языком для того, чтобы знать, какие языковые стредства предлагает ему родной язык. Перевод, как таковой, имеет две функции, с одной стороны, это сама работа, с другой стороны – интерпретация произведения.[7] Спецификой «Горе от ума» является факт, что *«речь говорящих происходит абсолютно бесшумно в переносном смысле слова, просто герои не скажут все, что думают. Не все их намерения, чувства и скрытые мотивы отражены непосредственно.»* [8]

Держа в руках книжку - комедию всемирно известного сатирика А. С. Грибоедова, трудно поверить, что словацкий чита-

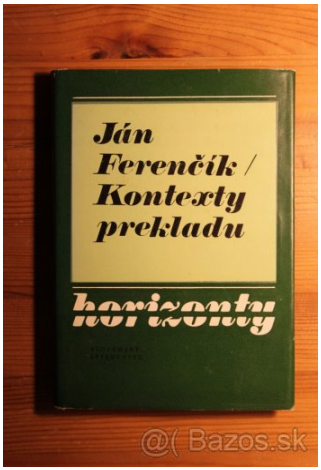
тель познакомился с переводом лишь в 1963 г. и позднее в 1986 г. благодаря словацким переводчикам - Марии Разусовой-Мартаковой и Яну Ференчику.



Мария Разусова-Мартакова (1905-1964) начала заниматься литературой во время учебы в педагогическом колледже. Ее первые работы, главным образом, были опубликованы в журналах. Творчесто Мартаковой посвящено детям и молодежи, но особенно поэзии. Кроме личной поэзии и прозы для детей и взрослых она также занималась переводами с французского и русского языков. В то время ее переводческая деятельность сыграла важную роль в истории перевода в Словакии. Особое внимание в работе переводчицы представлятет журналистика – иногда публикует в журналах портреты славянских писателей, но и статьи о языке (Светозар Гурбан Ваянский, Александр Сергеевич Пушкин, Иван Андреевич Крылов и др.). Язык Мартаковой является очень простым и искренным, в своих работах она отражает свое собственное отношение к жизни, людям, видение мира описывает очень ярко. С русского на словацкий язык перевела 32 произведения.[9]

«В русской литературе видела особенно высокие моральные примеры, внутреннее возрождение и преобразование человека, она восхищалась гуманизмом и демократизмом русских писателей.» [10]

Мартакова прекрасно знает стилистические особенности русского языка, но и русскую национальную историю. Наибольший успех в контексте перевода русской литературы приобрела за перевод поэмы-эпопеи Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».



Ян Ференчик (1923 – 1989) – учился в средней школе в г. Мартин, в 1947 г. закончил учебу в университете в Братиславе (словацкий язык и русский язык), где он работал в качестве помощника русского семинара и был главным редактором журнала «Русская школа». В 1949-53 гг. был редактором издательства «Правда», потом ее главным редактором и позже директором издательства «Tatran». Принадлежал к первому филологически квалифицированному поколению словацких переводчиков русской литературы. Его долголетняя переводческая работа сосредоточена в основном на произведениях А.Н. Островского, позже на А.С. Пушкина, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого; из советской литературы перевел работы М.Горького, В.В. Маяковского, А.А. Фадеева, К.Симонова, М.Шолохова и других.

Ференчик внес особый вклад в развитие теоретических проблем перевода. Свои работы публиковал в периодических журналах «Nová literatúra», «Revue svetovej literatúry», «Romboid», «Русский язык в школе», « Slavica Slovaca» и др. Ференчик – организатор переводческой деятельности в Словакии, соучредитель рабочей группы по теории, критике и истории перевода в Центре словацких переводчиков.

Сравнивая переводы двух словацких переводчиков комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», наконец, мы пришли к выводу, что средства выражения, используемые Мартаковой менее выразительны, выражение ее более прямо, она строго придерживается оригинала. В переводе Мартаковой появляется большое количество русских слов, наблюдаем богатое знакомство переводчицы с русской историей, культурой и пособиями-реалиями. Она их не переводит, оставляя их в оригинальном состоянии для сохранения подлинности текста. Перевод Ференчика расслаблен, отмечает ямбический стих, рифмы, но в случае необходимости, применяет свободный стих.

Употреблением научного метода анализа и сопоставительного метода мы пришли к выводу, что самая большая разница отражается на фонематическом уровне. Мартакова не переводит имена, не использует словацкие эквивалентные имена в роде русских собственных имен, а Ференчик, наоборот, меняет их, стараясь найти их подходящие эквиваленты.

Таблица

А. С. Грибоедов	**Мария Разусова-Мартакова (перевод с 1963 г.)**	**Ян Ференчик (перевод с 1986 г.)**
Павел Афанасьевич Фамусов	**Famusov**	**Famozov**
Полковник Скалозуб	**Plukovník Skalozub**	**Plukovník Zubocer**
Князь Тугоуховский	**Knieža Tugouchovskij**	**Knieža Slabouchov**
Графиня Хрюмина	**Grófka Chriuminová**	**Grófka Krochkinová**
Загорецкий	**Zagorieckij**	**Zagoreckij**
Старуха Хлестова	**Chľostovová**	**Pleskovová**
Розе	**Roze**	**Rosier**

Оба переводчика, несмотря на некоторые различия в переводе, заметили основное намерение автора оригинала –иронически изобразить устаревший образ жизни и мышления русского дворянства.

Даже сегодня сталкиваемся с аналогичными формами карьеризма, лицемерием, неискренностью в человеческих отношениях. На мировых театральных сценах наблюдаем новые и новые интерпретации драматических произведений Шекспира. Время всегда лучше подтверждает ценность и актуальность произведения искусства. Что может быть лучшей рекламой для классической комедии как ее успешное внедрение на театральных полюстках после почти двухсот лет?

Мы считаем, что сатирическая комедия «Горе от ума» А.С. Грибоедова из жизни барской Москвы должна вернуться на сцену мировых театров; желательно, чтобы «ожили» грибоедовские персонажи в новой современной трактовке.

Примечания

1/ VAJANSKÝ, S. H. 1957. State o svetovej literatúre / Svetozár Hurban Vajanský. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Otázky umenia. Zv. 19. 537 s.
2/ VAJANSKÝ, S. H. 1957. State o svetovej literatúre / Svetozár Hurban Vajanský. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Otázky umenia. Zv. 19. 538 s.
3/ LESŇÁKOVÁ, S. 1998. Na počiatku bolo slovo...(1836-1918). In: Stručné dejiny umeleckého prekladu na Slovensku. Zv. IV. Bratislava: ÚSL SAV, s. 8.
4/ FERENČÍK, J. 1982. Kontexty prekladu. Bratislava: Slovenský spisovateľ, s. 13. ISBN 12-72-075-82.
5/ ibid. s. 60-61
6/ POPOVIČ, A. 1971. Poetika umeleckého prekladu. Bratislava: Tatran, s. 45.
7/ HOCHEL, B. 1990. Preklad ako komunikácia. Bratislava: Slovenský spisovateľ, s. 68.
8/ NAUMANN, M. a kol. 1987. Dielo ako recepčná predloha a problémy jeho osvojovania. In: Čitateľská recepcia literatúry. Bratislava: Slovenský spisovateľ, s.58.
9/ TELLINGER, D. 2006. Mária Rázusová-Martáková – prekladateľka ruskej literatúry 19. storočia. In: Mária Rázusová-Martáková, spisovateľka a prekladateľka. Martin: Matica slovenská, s. 41-56. ISBN 80-7090-800-9.
10/ BRTKOVÁ, K. 2013. Osobnosť Márie Rázusovej- Martákovej na pozadí recepčnej tradície. Banská Bystrica: BELIANUM. Vydavateľstvo UMB, 2013. 75 s. ISBN 978-80-557-0592-7.

Литература

1/ BRTKOVÁ, K. 2013. *Osobnosť Márie Rázusovej- Martákovej na pozadí recepčnej tradície.* Banská Bystrica: BELIANUM. Vydavateľstvo UMB, 2013. 112 s. ISBN 978-80-557-0592-7.
2/ GRIBOJEDOV, A. S. 1965. *Útrapy z rozumu.* Preložila Mária Rázusová-Martáková. Bratislava: SVKL. 130 s. ISBN 61-470-65.

3/ GRIBOJEDOV, A. S. 1986. *Útrapy z rozumu.* Preložil Ján Ferenčík. Bratislava: Tatran. 104 s. ISBN 61-818-86.
4/ HOCHEL, B. 1990. *Preklad ako komunikácia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. 152 s. ISBN 80-220-0003-5.
5/ KARVAŠ, P. 1945. *Tri preklady z ruskej dramatiky*. In: Slovenské pohľady. ISBN 1335-7786, roč. 61/1945, č. 11.
6/ LESŇÁKOVÁ, S. 1998. *Na počiatku bolo slovo...(1836-1918*). In: Stručné dejiny umeleckého prekladu na Slovensku. Zv. IV. Bratislava: ÚSL SAV. ISBN 808-88-8154-5.
7/ NAUMANN, M. a kol. 1987. *Dielo ako recepčná predloha a problémy jeho osvojovania.* In: Čitateľská recepcia literatúry. Bratislava: Slovenský spisovateľ. 180 s. ISBN 072-119-87.
8/ POPOVIČ, A. 1971. *Poetika umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran. 168 s. ISBN 61-193-71.
9/ TELLINGER, D. 2006. *Mária Rázusová-Martáková – prekladateľka ruskej literatúry 19. storočia.* In: Mária Rázusová-Martáková, spisovateľka a prekladateľka. Martin: Matica slovenská, 156 s. ISBN 80-7090-800-9.
10/ История русской литературы XIX века. Учпедгиз. Москва, 1963.

Н.К. ПИКСАНОВ – ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ТВОРЧЕСТВА А.С. ГРИБОЕДОВА

Г.И. Романова
Доктор филологических наук профессор
МГПУ

Деятельность известного советского филолога, историка литературы, текстолога Николая Кирьяковича Пиксанова (1878-1969) является заметным вкладом в развитие российского литературоведения. Его заслуги в области разысканий, изучения, публикации материалов по истории русской литературы очевидны. Даже в XXI в., когда возможности опубликования научных результатов выросли неизмеримо (по сравнению с веком XX), общее количество печатных работ Пиксанова– более восьмисот – вызывает почтительное удивление. Трудно переоценить и значимость этих работ: поиски современных методов изучения литературы, исследование архивных материалов, развитие текстологии и библиографии, изучение творчества русских классиков невозможны без учета работ Пиксанова.

Получивший образование на рубеже XIX -XX вв. (окончил историко-филологический факультет Дерптского университета в 1902 г.), он представлял тип обстоятельного, дотошного ученого дореволюционных времен. Николай Кирьякович отличался научной щепетильностью, педантизмом в положительном смысле, требовательностью к себе и своим ученикам, был далек от фамильярности и комплиментарности. Характерна тема его первой публикации, появившейся в самом начале XX в.: «Стихотворения Вильгельма Кюхельбекера (по собственноручной рукописи поэта, хранящейся в императорской публичной б-ке») [6], как бы предопределившая круг интересов ученого, - русская литература первой половины XIX в., архивные редкости.

Знания Пиксанова высоко ценились и в послереволюционные годы теми, кому приходилось с ним сотрудничать. Об эрудиции тогда еще молодого ученого отозвался А.В. Луначарский: «Всем нам есть чему поучиться у Н.К. Пиксанова» [13; с. 35]. В 1925 г. он выступил инициатором издания серии книг «Русская и мировая классика» (в 30-ти тт.). Поддержанный Луначарским,

Пиксанов выпустил в «Русской серии» этого проекта произведения Гончарова, Грибоедова, Салтыкова-Щедрина, Тургенева, Короленко: подготовил тексты, сопроводил комментариями, вступительными статьями, в которых, соответственно с требованиями времени, акцентировал идеологическое звучание классики.

Пиксанов – филолог широкого профиля, знаток русской литературы, диапазон его интересов – от фольклора до произведений современников (творчество В.Г. Короленко, М. Горького). Центральное место в его историко-литературной работе занимает творчество А.С. Грибоедова, он «создал персональную научную дисциплину» о нем, «облегчив тем самым труды позднейших исследований» [4; с.5-6]. Все работы филолога по данной теме можно разделить на *библиографические* (собрание подробной библиографии о «Горе от ума»), *биографические* (создание научной биографии комедиографа), *текстологические* (установление канонического текста комедии, изучение ее творческой истории), *историко-литературные* (интерпретация содержательных аспектов комедии), *сравнительно-исторические* (изучение на фоне литературной традиции), *литературно-критические* (отзывы на театральные постановки пьесы).

Исследование творчества Грибоедова носило целенаправленный и поступательный характер. Начиналось все с тщательного библиографического изучения материала. Взявшись за подготовку издания сочинений Грибоедова, Пиксанов продолжает работу профессора И.А. Шляпкина, преподававшего в Петербургском университете в течение тридцати лет. «Ученик Сухомлинова, Шляпкин издавал много старинных литературных памятников. К этому надо добавить,- отмечал Пиксанов, - что он стал одним из энергичных и удачливых собирателей старинных рукописей и художественной и бытовой старины. По XIX в. необходимо отметить собрание сочинений А. С. Грибоедова в двух томах (1889) — первое критическое издание драматурга…» [8]. В Ученых записках императорского Юрьевского университета (1903, № 4) были опубликованы «Материалы для библиографического указателя произведений Грибоедова и литературы о нем (1889—1902), собранные Н. К. Пиксановым»,

явившиеся продолжением библиографии (1814—1889) о Грибоедове, изданной под редакцией И. А. Шляпкина (СПб., 1889). Эта работа сопровождалась изучением историко-биографического материала, вылившимся в книгу «А.С. Грибоедов: Биографический очерк» (СПБ., 1911). О методологических и методических основах своей работы, которым ученый в общих чертах оставался верен на протяжении своей деятельности, он писал еще в 1913 г.: «…как бы не смотреть на методологию литературы, несомненно, что для изучения необходимо прежде всего … материал разыскать, привести в порядок, отобрать необходимое, описать, классифицировать, сопоставить» [7; с.8].

Следующий этап деятельности ученого – систематические поиски и исследование архивных документов, списков текста «Горя от ума». Пиксанов установил окончательный, согласный с последней авторской волей текст «Горя от ума». Этот текст был опубликован во втором томе «Полного собрания сочинений А.С. Грибоедова» (1913). «Проблема текстологии комедии была решена Н. К. Пиксановым. В основу издания 1913 г. он положил два авторизованных списка, так называемые ”Жандровскую рукопись” (правильнее — “список”) и “Булгаринский список” (Воспроизведен в кн.: “Горе от ума”. Текст Жандровской рукописи, хранящейся в Императорском российском историческом музее имени императора Александра III в Москве. Ред., введ. и примеч. Н. К. Пиксанова. Изд. Л. Э. Бухгейм. М.: 1912)» [15; с.302].

Подготовленный Пиксановым текст комедии был воспроизведен через шестьдесят лет в книге «А.С. Грибоедов «Горе от ума» (М., 1969) в одном из самых авторитетных академических изданий – в серии «Литературные памятники». Этот факт можно рассматривать как подтверждение актуальности и основательности текстологической работы, проделанной Пиксановым, является ее высокой оценкой.

Не менее значимы и *комментарии*, помещенные в первом Полном собрании сочинений Грибоедова (СПб., 1911—1917). Пиксанов не только подготовил текст, но и выступил как эрудированный комментатор, собравший высказывания русской критики о «Горе от ума» (Т.2).

Проделав библиографическую и текстологическую работу, Пиксанов изучил комедию Грибоедова в контексте мировой литературной традиции. В «Семинарии по новой русской литературе. Три эпохи: Екатерининская, Александровская, Николаевская» (СПБ., 1912) эта тема была только намечена: профессор предлагает тему для самостоятельной подготовки студентов и аудиторного обсуждения: «Четыре мизантропа». Система вопросов представляет собой схему, осмысление которой должно подвести к пониманию литературной традиции изображения характера человеконенавистника, уходящей в античность и насчитывающую несколько веков. Как ближайший к Грибоедову пример называется комедия Ж.Б. Мольера «Мизантроп» (1666). Через десять лет подробный сопоставительный анализ произведения русского классика с текстами мировой литературы дан в книге Пиксанова «Грибоедов и Мольер. Переоценка традиции» (М., 1922), в которой указаны совпадения и сходства, обнаруженные в «Мизантропе» и «Горе от ума», выявлено своеобразие русской комедии, перечислены принципиальные отличия от комедии Мольера.

Изучив литературные влияния, Пиксанов перешел к осмыслению связей художественного творчества с историческим контекстом. Особенности отражения в комедии Грибоедова исторической действительности рассмотрены им в книге «Грибоедов и старое барство. По неизданным материалам» (М., 1926), в монографической работе о «Горе от ума», в которой устанавливались связи творчества писателя с современной ему жизнью.

Центральное место в деятельности Пиксанова занимают две его книги: Творческая история «Горя от ума» (М., 1928) и «Грибоедов: Исследования и характеристики» (М., 1934). Позже ученый признавался: «Мои занятия Грибоедовым и его комедией, начатые в 1903 г. (более 90 названий), подытожены в основном в двух книгах: «Творческая история Горя от ума» и «Грибоедов. Исследования и характеристики». Книга «Творческая история "Горя от ума"», подготовленная уже к 1920 г. (издание ее запоздало), является основной, центральной во всей системе этих работ» [11; с. 338]. Значение этих работ – особый и глубокий вопрос, не входящий в задачи данной статьи, обзорной по харак-

теру. Но все же отметим один знаменательный факт, демонстрирующий научную объективность Пиксанова. Вопреки идеологической конъюнктуре, он доказал, что «весь идейный состав “Горя от ума” был готов до встречи Грибоедова с декабристами и что он оставался неподвижен от 1822 до 1828 гг. Совпадение с патетикой и идейностью декабризма обусловлено … глубоким социальным родством. Родство – средой, воспитавшей и Грибоедова и декабристов… (12; с. 357). Вот что писал о методологическом контексте сам исследователь в более поздние времена: «В исследованиях советского времени на первых порах имели место извращения вульгарно-социологического характера с его “обличительством”, тенденцией разоблачать “дворянское своекорыстие”, ограничения сословных взглядов и т. п. Обличительные речи Чацкого против крепостничества трактовались как умеренный дворянский реформизм, политическая сатира в “Горе от ума” признавалась недостаточно радикальной и т. д.»[11; с. 339]

В статье «”Горе от ума” в творчестве А.И. Гончарова» Пиксанов прослеживает влияние комедии Грибоедова на творчество Гончарова, его повесть «Счастливая ошибка» и романы. Даже спустя полвека, убедительно, живо и эмоционально звучит научная речь, констатирующая объективный факт: «Гончаров любил “Горе от ума”, знал его наизусть, постоянно его цитировал в своих художественных произведениях, в статьях, в воспоминаниях. «“Горе от ума” положительно стало “вечным спутником” литературного мышления Гончарова. … Гораздо существеннее общее влияние “Горя от ума” на художественное творчество Гончарова, — то, что не выражается в буквальных совпадениях или сходствах и что, однако, живо ощущается при сравнительном изучении» [10; с.119-120].

Пиксанов проследил сценическую историю «Горя от ума» - от первого представления фрагментов комедии в XIX в. до спектакля московского Малого театра в 1963 г. (режиссер Е. Р. Симонов). Возражения вызвали постановки в театре В. Э. Мейерхольда (Москва, 1928) и его последователя Г. А. Товстоногова (Ленинград, 1962), в частности, «формалистическое трюкачество и вульгарно-социологические извращения в наиболее край-

ней форме». Неприятие в обоих случаях вызвало введение «небывалых» у Грибоедова персонажей, изменения композиции и текста комедии (сокращения, передача реплик одного персонажа другому и т.д.), вставленные сцены и интермедии.

Не все из задуманного филологом было завершено. В его архиве сохранилась «Летопись жизни и творчества А.С. Грибоедова. 1791-1829». Последователи Пиксанова издали этот материал (М., 2000).

Проследив последовательность разработки Пиксановым грибоедовской темы, необходимо коснуться вопросов его научной методологии. Пиксанов был сторонником методологии культурно-исторической школы, последователем и пропагандистом наследия А.Н. Пыпина, на работы которого нередко ссылался и которому посвятил несколько ранних своих статей («Памяти А.Н. Пыпина» (Известия 2-го отделения Академии наук, 1910, № 3; ст. о журналистике начала XIX в. //История русской литературы XIX в.Т.1). Позднее, в Саратовском ун-те Пиксанов организовал семинар по изучению наследия Пыпина.

В1910-е гг. Пиксанов испытал влияние социологического метода, использовал его инструментарий в своих исследованиях: «Задачей социологического метода, точнее говоря, историко-материалистического или марксистского, является не принципиальная оценка явлений, а установление их причин. При этом определение социальной среды, воспитавшей известное социальное явление, часто поможет понять не только его психологическое, идейное содержание, но и формальные особенности, а также причины расцвета или увядания». Уже в ранних работах Пиксанов ставит задачу «… смену эстетического направления связывать с социальной эволюцией» [7; с.15]. При этом ученый, ставивший своей задачей понять содержательную значимость произведения, оценить его социальную роль, не исключал возможности применения и других методов: «Литературная наука своим предметом имеет явление столь сложное, что ограничение каким-нибудь одним монопольным методом или приемом было бы положительно вредно. Поэтому вполне приемлемы и давали отличные результаты самые разнообразные методы:

лингвистический, формальный, эстетический, психологический, социологический»[9; с. 7].

Литературная критика формалистов сама по себе при этом представлялась ученому неправомерным сужением задач науки о литературе. Пиксанов писал, что «формальное направление (анализы поэтического языка, стиха и ритмики, сюжета и композиции) мне кажется узким, односторонним. Изучение сосредоточено на “камерных” формах… Но добытые обобщения и выводы торопливо переносятся с 1 -2-х жанров на всю поэтику, что уже не законно. … Элементы и средства художественно творчества не автономны, что они осмысливаются только известной целью, заданием, какое ставит им воля поэта. Другими словами, выдвигается проблема имманентной телеологии поэтических средств и приемов, что постигается… изучением творческой истории крупных поэтических произведений» [7; с.9]. А как часть методологии *творческой истории*, по мнению Пиксанова, изучение формальных аспектов произведения вполне правомерно. Поэтому он предложил объединить приемы культурно-исторической школы с методикой «нового», формального подхода: рекомендовал привлекать биографию писателя, различные типы комментариев (литературный, реальный, исторический) и исследовать эволюцию языка произведения, его стиха, метрики, сюжета, композиции. Опыт такого исследования представлен им в книге «Творческая история «Горя от ума», где показана история текста комедии от преданий о ранних редакциях и последующей смены редакций до первопечатного текста. Концепцию Пиксанова много критиковали, указывая на ее «уязвимые места». Но со временем были признаны достоинства метода и то, что «Н. К. Пиксанов впервые научно обосновал проблему изучения творческой истории художественного произведения “на основе принципов развития и всестороннего изучения явлений в их связи и единстве” (Н. Ф. Бельчиков. Пути и навыки литературоведческого труда.[2; с. 138]. В настоящее время творческая история сохраняет свою актуальность как один из способов исследования классики, вид и жанр филологических работ.

В 1940-60-е гг. Пиксановым особо разработана проблема своеобразия реализма у Грибоедова и социального генезиса реалистического метода в целом. При этом ученый подчеркивал, что своей задачей он ставит не столько оценку явлений, сколько установление их причин. А определение социальной среды, обусловившее социальное явление, помогает понять не только его психологическое, идейное содержание, но и формальные особенности, а также причины расцвета или увядания.

Несмотря на такой широкий подход и понимание методологии, все же в памяти коллег-современников закрепилось мнение о Пиксанове как об ученом не принимающем формализм в принципе. М. Л. Гаспаров вспоминал, что жанр книг «под заглавием “Мастерство Пушкина” (или Островского, или Маяковского), где показывалось, какими художественными особенностями писатель доносит до читателя это свое идейное содержание», Пиксанов «иронически называл» «*Мастерствоведение*» [3; с.188].

Возможно, это связано с тем, что в публичных лекциях, на заседаниях Ученых советов, как отмечают мемуаристы, Пиксанов отстаивал точку зрения, совпадающую с официальной. Приверженность «историко-материалистическому» методу сказалась и в одной из последних опубликованных книг Пиксанова: «Роман Гончарова “Обрыв” в свете социальной истории» (Л.: Наука, 1968). Здесь исследователь, по собственному признанию, «стремился определить социальный субстрат литературно-художественного произведения. Для этого надо было охарактеризовать, по возможности точнее, тот период социальной истории России, когда роман создавался, и те социальные классовые группы, в борьбу которых включался сам автор»[10; с.4].

Пиксанов прожил долгую, насыщенную литературным трудом, напряженную жизнь. Его карьера удачно складывалась. По совокупности работ ему была присуждена степень доктора филологических наук, он избирался профессором в университетах, в которых работал (Ленинградском, Московском, Саратовском, Среднеазиатском), был избран членом-корреспондентом АН СССР (с 1931 г.), удостоен звания заслуженного деятеля науки РСФСР (с 1957 г.). Он слыл требовательным преподавателем, но

доброжелательным. У Пиксанова был официальный приемный день (среда), когда к нему приходили его студенты. Профессор «не скупился давать книги, тематические папки с журнальными и газетными вырезками, библиографические перечни»[14; с. 310]. Библиотека Пиксанова была настоящей «литературоведческой лабораторией», как он сам ее называл. Даже приглашая студентов поработать в своей знаменитой домашней библиотеке, избегал фамильярного сближения. Этим, думается, можно объяснить суховатые, а то и неприязненные строки в воспоминаниях некоторых его учениц – студенток Ленинградского университета (Л.М. Лотман, Э. Герштейн, Е. Дрыжаковой), видевших в нем «напыщенного» официозного профессора. Однако известно, что Пиксанов помогал ученикам опубликовать их работы (например, в «Тургеневском сборнике», 1915, в сборнике «Творческая история»,1927), писал доброжелательные отзывы и рекомендации («Отзыв о работе К.А. Барской: "Пушкин в Псковском крае. Аннотированный указатель литературы", 1949, и мн. др.). Это была его жизненная позиция, профессор признавался, что его оптимизм питается, в частности, уверенностью в том, что «недовершенное отдельными лицами или старшими поколениями будет восполнено нашей сменой, молодым поколением».

Об объективности и трезвости взгляда на жизнь и работу Пиксанова, его интеллигентной скромности свидетельствует и такое воспоминание литератора, успевшего побеседовать с ученым в последние дни его жизни: «Пиксанов лежал в больнице, ему было 89 лет, он почти не видел, плохо слышал, но сохранил феноменальную память и удивительную ясность мысли. Мы долго беседовали о Грибоедове, но когда дело дошло до “дома Фамусова” и почему он так назван, Пиксанов посоветовал мне прочесть книгу Гершензона ”Грибоедовская Москва”. Пиксанов посоветовал обратиться на всякий случай к своему ученику, доктору филологических наук, известному литературоведу Ревякину...» [5].

По воспоминаниям родственников ученого, в последний день своей жизни он работал над подготовкой собрания сочинений Грибоедова [1; с. 282]. В 1977 г. Грибоедовское собрание

Н. К. Пиксанова вместе с его библиотекой передано в Институт русской литературы АН СССР. Списки «Горя от ума» Н. К. Пиксанов передал туда же в 1960-х годах.

Литература

1. *А.С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л.: Наука, 1977. – 292 с.*
2. *Бельчиков Н.Ф. Пути и навыки литературоведческого труда. –М., 1975, 2-е изд. –238 с.*
3. *Гаспаров М.Л. "Анализ поэтического текста" Ю.М. Лотмана: 1960-1990-е годы (Доклад на заседании памяти Ю. М. Лотмана (Лотмановских чтениях) в РГГУ в дек. 1993 г.) //Лотмановский сборник. – М.: ИЦ-Гарант, 1995. - №. 1. – С. 188-191.*
4. *Городецкий Б.П. Николай Кирьякович Пиксанов //Вопросы изучения русской литературы XI-XX веков. – М.;Л.: Наука,1958.*
5. *Каджая В. Страсти на Страстном//Моя Москва. – 2006. № 1. –С. 112-115.*
6. *Литературный вестник. Издание Русского библиологического общества. – СПб., 1902. –Т.3. –С. 170-174.*
7. *Пиксанов Н.К. Три эпохи: Екатерининская, Александровская, Николаевская. – СПб.: Тип. М.А. Александрова,1913. 2-е изд. –84 + (2) с.*
8. *Пиксанов Н.К. Русское литературоведение в Петербургском–Ленинградском университете // Труды Юбилейной научной сессии: Секция филологических наук. – Л., 1946. С. 3–18.*
9. *Пиксанов Н.К. Два века русской литературы. – М.: Гиз, 1924.–279 с.*
10. *Пиксанов Н. К. "Горе от ума" в творчестве Гончарова // А. С. Грибоедов, 1795 — 1829: Сборник ст. — М.: Гослитмузей, 1946. – С. 110–133.*

11. *Пиксанов Н. К. Комедия А. С. Грибоедова "Горе от ума" // Грибоедов А. С. Горе от ума. — 2-е изд., доп. – М.: Наука, 1987. – С. 280-387.*
12. *Пиксанов Н.К. Творческая история «Горя от ума». – М.: Наука, 1971. – 400 с.*
13. *Ревякин А.И. Краткий очерк научно-исследовательской, педагогической и общественной деятельности //Николай Кирьякович Пиксанов. – М.: Наука, 1968.*
14. *Трифонов Н. Семинарии Пиксанова// Вопросы лит., 1979, № 5.*
15. *Фомичев С.А. К истории текста «Горя от ума» // Литературное наследие декабристов. –Л.: Наука, 1975. – С. 301-313.*

ПЕРВОЕ ИЗДАНИЕ КОМЕДИИ А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА» (1833) В БИБЛИОТЕКЕ ПУШКИНСКОГО ДОМА

Е. А. Саламатова
ИРЛИ
Пушкинский Дом

В фонде отдела БАН при Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург) хранятся 13 экземпляров первого издания комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1833), которое уже в XIX веке признано библиографической редкостью (М. Н. Лонгинов, Г. Н. Геннади), а также рукописный список (в составе библиотеки поэта А. А. Блока). Книги поступали в библиотеку в разные годы – в составе книжных собраний известных библиофилов (М. Н. Лонгинов, П. А. Ефремов), коллекционеров (А. Ф. Онегин-Отто), братьев Тургеневых, исследователей русской литературы (Н. К. Пиксанов), представителей Императорской Фамилии (великие князья Михаил Николаевич и Константин Константинович Романовы). Напомним предысторию первого издания: перед отъездом в Персию (1828) А. С. Грибоедов все дела по изданию пьесы поручил писателю и критику Ф. В. Булгарину, который опубликовал отрывки комедии в своем альманахе «Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год». Безусловно, это явилось важным литературным событием, ведь списки произведения распространялись в Москве и Санкт-Петербурге с 1824 года. Тайный осведомитель III отделения Императорской канцелярии (1825), Булгарин передал список комедии в Цензурный комитет. В феврале 1831 года Главное управление цензуры отклонило предложение цензора коллежского советника О. И. Сенковского (по ходатайству наследников) о печатании комедии, который считал, что «рукописные же книги гораздо опаснее, нежели печатные, особенно потому, что представляют открытое поле к самопроизвольным допискам. <...> Сверх сего, не должно выпускать из виду, что нет почти ни одного сколько-нибудь образованного человека из русских, который бы не читал в

рукописи и не знал наизусть всех примечательных мест «Горя от ума». Многие даже стихи, и именно те, кои при слишком строгой цензуре могли бы подлежать исключению, превратились в апофтегмы и пословицы. Итак, исключить оные теперь из печатного издания значило бы только обратить на них излишнее внимание публики и подать повод к неуместным толкам <...>» [8. С. 334-335].

Тогда вдова Грибоедова Нина Александровна и его сестра Мария Сергеевна Дурново оформили свои права на издание комедии на 25 лет как единственные наследницы, представив рукопись на 63 листах в Московский цензурный комитет, не одобривший произведение к печати. Однако глава цензурного управления министр С. С. Уваров с учетом того, что комедия ставилась на сцене, представил «Горе от ума» императору и получил резолюцию Николая I: “Печатать слово от слова, как играется, можно; для чего взять манускрипт из здешнего театра”. После «Высочайшего соизволения» цензор Л. Цветаев дал цензурное разрешение 21 августа 1833 года, и через три месяца издание вышло в типографии Августа Семена при Императорской Медико-Хирургической Академии [8. С. 335-336].

Как и следовало ожидать, в книге воспроизводится именно театральный текст, сохраняющий многие дефекты театральных списков. Комедия напечатана четким шрифтом без опечаток на веленевой бумаге. Издание в бумажной обложке размером 24,8х15,5 см, ее единственное украшение – простая рамка и виньетка с символикой, которая включает в себя следующую композицию: на лавровой ветви, символизирующей славу, лежит театральная маска (произведение написано для театра), за нею – труба и лира (символ поэзии). Слева – на стопке книг, в которых заключена мудрость, стоит горящий светильник – символ неугасимого разума. Справа – палитра, символизирующая разнообразие красок, и пылающий светильник – древний символ неугасимого разума. Вторая виньетка – на титульном листе – изображает маску и шутовской жезл в виде головы шута в колпаке и воротнике с бубенцами, напоминая читателям о жанре комедии. [3. С. 3-4]. Читатели, хорошо знакомые с рукописными

списками произведения, не обнаружив более ста пятидесяти стихов, удаленных цензурой, стали делать рукописные вставки и исправления в напечатанном тексте. Несмотря на высокую цену – 10 рублей ассигнациями – весь тираж быстро разошелся.

Рассмотрим особенности экземпляров первого издания комедии А. С. Грибоедова «Горя от ума» из фонда библиотеки Пушкинского Дома. Владельцы книги внесли весомый вклад в русскую культуру.

Петр Александрович Ефремов (1830-1907/1908), известный библиофил, редактор и комментатор многих собраний сочинений русских классиков, собрал исключительную библиотеку, число книг в ней не знал никто. С середины 1850-х годов это собрание было открыто для любого исследователя. В неопубликованном письме (РНБ. Пыпин. Письма П. А. Ефремова. 17 янв. 1902 Л. 2) А. Н. Пыпину он писал, что его библиотека (без иконографических материалов) весит 953 пуда – более 15 тонн, о чем сам библиофил узнал при переезде из Москвы в Петербург. [11. С. 99]. Пушкинский Дом приобрел лишь 24 тысячи книг, среди которых – почти все издания «Горя от ума» за разные годы XIX века, зачастую по несколько экземпляров, и всего два экземпляра первого издания (1833). К сожалению, они не включают в себя рукописных вставок и исправлений текста: книга под шифром 1938к/2638 утратила свою обложку; другая (шифр 26/5/28) во владельческом твердом переплете темно-зеленого цвета, корешок не кожаный, также использована мраморная бумага в зеленых тонах, красивый форзац из мраморной бумаги. Сохранилась первая бумажная обложка с виньеткой, переплетчиком сделан золотой обрез. Однако бумага издания в желтых пятнах.

«Трудолюбивый, неутомимый изыскатель по русской части биографической и библиографической», по словам князя Петра Андреевича Вяземского [11. С. 221], Михаил Николаевич Лонгинов (1823-1875) был сыном статс-секретаря императрицы Екатерины II и получил прекрасное образование: В. А. Жуковский и Н. В Гоголь давали ему уроки. [12. С. 61]. Заслугой этого коллекционера-библиофила XIX века и автора библиографических обзоров, исторических литературных и

критических работ является уникальное книжное собрание с многочисленными рукописными заметками и примечаниями, достаточно полно отражающее историю книгопечатания в России в XVIII – первой половине XIX века [12. С. 76]. И конечно же здесь мы находим экземпляр комедии Грибоедова (шифр Ло. 16. I. 24), в твердом владельческом переплете. В тексте нет рукописных вставок и поправок, но на левом форзаце (верхний угол слева) мы видим экслибрис «Библиотека М. Н. Лонгинова», а на правом форзаце сверху выцветшими красными чернилами владельцем отмечено:

«Примечание (подчеркнуто волнистой чертой – *Е. С.*).

Это издание очень редко (слова «издание очень» снизу охвачены фигурной скобкой { – *Е. С.*)».

Еще раз напомним, что библиограф Григорий Николаевич Геннади (1826-1880) в работе «Русские книжные редкости» (СПб., 1872) отметил, что первое издание комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1833) уже в XIX веке стало книжной редкостью. В книгу М. Н. Лонгинова вложена гравюра (18,5х12,5 см, 2-го тиснения) выдающегося русского гравера Николая Ивановича Уткина (1780-1863), который создал образ А. С. Грибоедова в 1829 году, ставший классическим. Уткин гравировал портрет, когда Грибоедова не было в живых, для статьи Ф. В. Булгарина (1789-1859), посвященной памяти поэта и опубликованной в журнале «Сын Отечества и Северный архив» в 1830 году [1]. Знаток гравюры Д. А. Ровинский уточнял, что «IV-е оттиски, пройденные заново резцом, с пометою внизу, справа: 2-го Тиснения, приложены при книге «Горе от Ума», изд. Смирдина; СПб. 1854 г.» [10. Ст. 631-632].



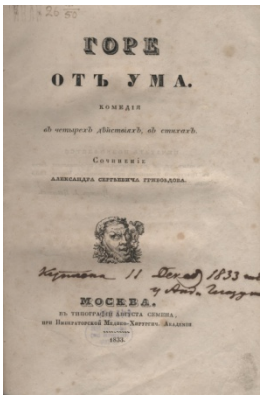
Искусствовед Г. А. Принцева отмечает облака, как органичный фон гравюры, сливающийся с образом писателя, как «некую поэтическую дымку, усиливающую задумчивость и

меланхоличность его облика» [9. с. 84]. Исследователь пишет: «На умном лице Грибоедова печать не просто поэтической задумчивости, а глубокой внутренней скорби страдающего человека. В нем и горестное раздумье, и обреченность» [9. С. 92-93].



В «Северной пчеле» 16 декабря 1833 года наряду с информацией о первом издании комедии (стоимостью 10 рублей ассигнациями) предлагалось покупать этот портрет (видимо, отпечатки 1-го тиснения – *Е. С.*) и снимок (факсимиле) почерка Грибоедова всего за два рубля, тогда как «платили по пятидесяти рублей за переписку!..» [6. С. 78].

Экслибрис великого князя
Михаила Николаевича (1832-1909)


ГОРЕ
ОТЪ УМА.
КОМЕДІЯ
въ четырехъ дѣйствіяхъ, въ стихахъ.
Сочиненіе
АЛЕКСАНДРА СЕРГѢЕВИЧА ГРИБОѢДОВА.
МОСКВА.
1833

Предлагаем сравнить содержание экземпляров комедии из собраний великих князей Михаила Николаевича и Константина Константиновича (августейшего поэта К. Р.) Романовых, – дяди и племянника.

Рассмотрим книгу (шифр 26/4/50) из библиотеки Ново-Михайловского дворца (на ярлыке обозначено место хранения – шкаф, полка, №), ранее принадлежащую великому князю Михаилу Николаевичу (1832-1909), сыну императора Николая I. Участник Крымской (1853-1856) и Русско-турецкой войн (1877-1878), за что был награжден орденами Св. Георгия IV и I степеней, он был разносторонне образован, после военной службы стал председателем Государственного Совета (1881-1905) и членом Комитета министров. Великий князь был также почетным членом Императорской Академии наук [7. С. 105] Экземпляр комедии Грибоедова во владельческом переплете (картон, бумага) с кожаным корешком (золотыми буквами название, автор), на правом форзаце экслибрис владельца с монограммой «МН». На титуле под виньеткой черными

чернилами запись неизвестного лица о приобретении книги: «Куплена 11 декабря 1833 год у Анд. Глазунова». Рукописные вставки на отдельных страницах (23 листа подшиты в конце текста комедии) сделаны каллиграфическим почерком опытного писца, с указанием в верхнем правом углу страницы цензурных изъятий. Если сравнить рукописные вставки в издании из библиотеки великого князя Константина Константиновича (или же его отца великого князя Константина Николаевича, а возможно, сына князя Олега Константиновича (монограммы или экслибриса в книге нет) (шифр 33/5/2), мы встречаем разночтения не только в синтаксисе и орфографии, но видим различные слова. Как известно, некоторые переписчики извращали и слова, и фразы, либо из-за неразборчивого почерка, либо по желанию «исправить» Грибоедова. И в этом мы можем убедиться, сравнивая вставки из двух этих изданий (курсив наш – *Е. С.*).

Экземпляр великого князя Михаила Николаевича	Экземпляр великого князя Константина Константиновича
Действие II.	Действие II.
с. 45. **Фамусов.** А дядя? – что твой Князь! Что Граф! *Сурьезный взгляд*, надменный нрав; Когда же надо подслужиться, И он сгибался в перегиб: На *куртасе* ему случилось обступиться, Упал, – да так, что чуть затылка не прошиб, Старик заохал, голос *хриплый*, Был Высочайшею пожалован улыбкой; Изволили смеяться. - *Как* же он? Привстал, оправился, хотел отдать поклон, Упал *в другой раз* уж нарочно –	**Фамусов.** А дядя — что твой Князь, что Граф - *Серьезный вид*, надменный нрав. Когда же надо подслужиться, И он сгибался в перегиб. На *куртаге* ему случилось оступиться, Упал, да так, что чуть затылка не *разшиб*, Старик заохал, голос *хрипкой* - Был Высочайшею пожалован улыбкой - Изволили смеяться. - *Что* же он? Привстал, оправился, хотел отдать поклон, - Упал *вдругоряд — уже* нарочно, -

А хохот пуще, – он и в третий также точно. А? – Как по вашему? – По нашему смышлен! Упал он больно, встал здорово, – Зато бывало в вист, кто чаще приглашен? Кто слышит при дворе приветливое слово? Максим Петрович! Кто *перед всеми знал почет?* Максим Петрович! Шутка! В чины выводит кто? *и* пенсии дает? Максим Петрович! Да! - Вы нынешние, - нутка!	А хохот пуще. Он и в третий также точно. А, как по вашему? По нашему смышлен! Упал он больно, встал здорово. Зато бывало в вист кто чаще приглашен? Кто слышит при Дворе приветливое слово? Максим Петрович! Кто *пред всеми стал* *почтен?* Максим Петрович! - Шутка! В чины выводит кто, *кто* пенсии дает? Максим Петрович! Да, вы нынешние нутка
с. 45. **Чацкий.** Прямой был век покорности и страха! Все под *личиною* усердия к Царю;	**Чацкий.** Прямой был век покорности и страха; И все под *логикой* усердия к Царю.
с. 55. **Скалозуб.** Да чтоб чины *достать*, есть многие каналы, Об них как истинный философ я сужу, Мне только бы досталось в Генералы.	**Скалозуб.** Да чтоб чины *добыть*, есть многие каналы, Об них как истинный философ я сужу, Мне только бы досталось в Генералы.

Заметим, что в издании из библиотеки К. Р. есть не только вклеенные листы, всего шесть, но и внесены исправления непосредственно в напечатанный текст. Таких исправлений нет в экземпляре великого князя Михаила Николаевича. Приведем наиболее принципиальные (курсив наш - *Е. С.*):

Экземпляр великого князя Михаила Николаевича	Экземпляр великого князя Константина Константиновича
Действие II.	Действие II.

с. 46. **Фамусов** *Вот что он вздумал* проповедать	**Фамусов.** *Он вольность хочет* проповедать!
с. 46. **Фамусов** *Он ничего* не признает!	**Фамусов.** *Да он властей* не признает!
с. 55. **Фамусов.** И славно *служите*, дай Бог здоровья вам	**Фамусов.** И славно *судите*, дай Бог здоровья вам
с. 59. **Чацкий.** А судьи кто? За древностию лет, *Вражда их к нам* не примирима:	**Чацкий.** А судьи кто?.. За древностию лет *К свободной жизни их вражда* не примирима:
Действие III.	Действие III.
с. 80. **Чацкий**. Есть на земле такие превращенья *Одежд* и климатов, и нравов и умов: с. 107. *Известный плут:* Антон Антоноч Загорецкий!	**Чацкий.** Есть на земле такие превращенья *Правлений,* климатов, и нравов и умов: *Отъявленный мошенник,* плут Антон Антоноч Загорецкий!
124. **Фамусов.** Хоть пред *каким ни есть* лицом, Так назовет он подлецом!..	**Фамусов.** Хоть пред *Монаршим* лицом, Так назовет он подлецом!..
Действие IV.	Действие IV.
с. 141. **Репетилов.** Литературное есть дело;	**Репетилов.** *Но государственное* дело;

Отметим закономерность, что пропущенные вставки в экземпляре великого князя Михаила Николаевича касаются властей и свободы. И. Д. Гарусов в своем обзоре всех изданий комедии «Горе от ума» с 1825 по 1874 год писал: «Слова: в о л ь н о с т ь, с в о б о д а, л и ч н о с т ь, не только в 30-х, но и в 40-х годах [XIX века – *Е. С.*] были, согласно тогдашнему воззрению, положительно противоцензурного свойства. Приведем в подтверждение следующий факт. Во время посещения, в 1847 году, московского университета гр. С. С. Уваровым, пожелавшим выслушать чтения студентов с кафедры, покойный

профессор С. П. Шевырев слова: л и ч н о с т ь, с в о б о д а м ы с л и, с в о б о д а с л о в а обязал своих слушателей исключить из лексикона, как имеющие отрицательный, почти неблагонамеренный оттенок» [2. С. 590-591].

В Рукописном отделе Пушкинского Дома хранится рукописный список «Горя от ума» из библиотеки августейшего поэта К. Р. – великого князя Константина Константиновича Романова (1858-1915) (фонд 137. № 186. 47 лл.). Эта тетрадь размером 33,5х19 см хранит следы чтения многими людьми: пятна от воска, грязные углы листов, где обычно переворачивают страницы, при этом утерян лист со списком действующих лиц. К сожалению, мы не знаем, как попала эта рукопись в семью великого князя. Возможно, список был у его отца, великого князя Константина Николаевича (1827-1892) или же куплен у букинистов... Уточним, что в Рукописном фонде Пушкинского Дома хранится около ста списков «Горя от ума», из них свыше 60-ти – из собрания виднейшего ученого-филолога, исследователя жизни и творчества А. С. Грибоедова Николая Кирьяковича Пиксанова (1878-1969).

В 1909 году коллекционер прижизненных изданий А. С. Пушкина и изданий о нем (после 1837), владелец библиотеки и архива В. А. Жуковского, автографов, писем знаменитых писателей Александр Федорович Отто (1845-1925), взявший фамилию Онегина, героя «Евгения Онегина» А. С. Пушкина, «уступил в собственность Императорской Академии наук» свой музей, с правом пожизненного пользования. Невзирая на тяжелые времена Первой мировой войны 1914-1918 гг., Февральскую и Октябрьскую революции 1917 года в России, контакты с Онегиным-Отто, проживающим в Париже, были восстановлены, и 7 декабря 1922 года владельцу парижского музея было уплачено 100 000 франков. Только в 1927 году уникальные экспонаты прибыли в Ленинград [12. С. 100-102]. Среди них и первое издание «Горя от ума» (шифр 88/4/1) в прекрасном переплете: корешок и уголки из темно-вишневой кожи, часть обложки и форзацы из мраморной бумаги, золотые полосы отделяют корешок. На левом форзаце вклеена цитата из неустановленного нами печатного издания, принадлежащая французскому писателю Н. Шамфору (1741-1794): «Природа

хотела, чтобы илюзии [так! – *Е. С.*] были уделом мудрецов наравне с глупцами, чтобы первые не стали слишком несчастны благодаря своему уму». Далее чернилами А. Ф. Онегин-Отто написал: «Горе из-за (собств.) ума», а цитата приводится на французском языке (со ссылкой на издание): «La nature a voulu que les illusions fussent pour les sages comme les fous, afin que les premiers ne fussent pas trop malheureux par leur propre sagesse». В переводе современных переводчиков Ю. Б. Корнеева и Э. Л. Линецкой эта мысль звучит следующим образом: «Природа устроила так, что питать иллюзии свойственно не только безумцам, но и мудрецам: в противном случае последние слишком сильно страдали бы от собственной мудрости» [14. С. 20]. Уточним, что в начале XIX века афоризмы Шамфора (максимы и мысли) пользовались большой популярностью в России, их ценил А. С. Пушкин. Это издание отличается тем, что некоторые исправления в тексте сделаны чернилами, указаны номера вставок в конце строк с цензурными пропусками в тексте, но по неизвестной нам причине в переплет не приплетены страницы с этими вставками.

В издании А. Ф. Онегина-Отто нет рукописных вставок, но некоторые важные исправления в тексте имеются:

Напечатано:	Исправлено
с. 45 **Фамусов** *Вот что он вздумал* проповедать!	**Фамусов.** *Он вольность хочет* проповедать!
с. 46. **Чацкий.** Вольнее всякой дышит И не торопится вписаться *в цех* шутов.	**Чацкий.** Вольнее всякой дышит И не торопится вписатся *в полк* шутов.
с. 49. **Фамусов.** А? *что*? Ну так и жду содома!	**Фамусов.** А? *бунт*? Ну так и жду содома!
с. 59. **Чацкий.** А судьи кто?...За древностию лет, *Вражда их к нам непримирима*	**Чацкий.** А судьи кто?... За древностию лет, *К свободной жизни их вражда непримирима***.**

с. 84. **Чацкий** *Он за своих* стоит горой	**Чацкий.** *За Армию* стоит горой
с. 89.**Молчалин.** *С иными важными людьми* про вашу связь	**Молчалин.** *С Министрами* про вашу связь
с. 107. **Платон Михайлович.** *Известный плут:* Антон Антоноч Загорецкий!	**Платон Михайлович.** *Отчаянный мошенник:* Антон Антоноч Загорецкий!
с. 124. **Фамусов.** Попробуй *говорить*, и невесть наскажет! Чуть низко поклонись, согнись-ка *Хоть при каким ни есть* лицом, Так назовет он подлецом!	**Фамусов.** Попробуй *овладеть,* и невесть что наскажет! Чуть низко поклонись, согнись-ка кто кольцом *Хоть при Монаршим* лицом, Так назовет он подлецом!
с. 141.**Репетилов.** Не место объяснять и недосуг: *Литературное* есть дело; Оно вот видишь, не созрело - Нельзя же вдруг.	**Репетилов.** Не место объяснять и недосуг: *Но Государственное* дело; Оно вот видишь, не созрело – Нельзя же вдруг...

Как видим, цензурные изменения в грибоедовском тексте – прямое следствие запретов: 10 июня (по старому стилю) 1826 года был утвержден новый цензурный устав, необыкновенно строгий, например, провозглашалось: «§ 166. Запрещается всякое произведение словесности не только возмутительное против правительства и поставленных от него властей, но и ослабляющее должное к ним почтение. § 167. А потому цензоры, при рассматривании всякого рода произведений,

обязаны всевозможное обращать внимание, чтобы в них отнюдь не вкрадывалось ничего могущего ослабить чувства преданности, верности и добровольного повиновения постановлениям Высочайшей власти и законам отечественным» [15. С. 47-48].

Библиотека А. А. Блока, поступившая в 1940 году, выделена в отдельный фонд. Поэт на протяжении всей жизни интересовался творчеством А. С. Грибоедова, собирал литературу о нем и различные издания комедии «Горе от ума». Кроме первого издания 1833 года, ценным приобретением Блока (скорее всего, осенью 1918 года) стал рукописный список комедии 1830-х годов (шифр 94/8/205) – толстая тетрадь с картонным переплетом и кожаным корешком, почерк каллиграфический, с редкими исправлениями ошибок. Пронумеровано 55 листов, не пронумерован лист с действующими лицами, есть чистые листы. Некоторые – с водяным знаком Копнинской бумажной фабрики Е. О. Бабашевой (МОКФЕБ), с обозначением года – 1830 [13. С. 186]. На шмуцтитуле традиционный эпиграф, подписанный инициалами «А. П.»:

«Судьба-проказница, шалунья
Определила все сама:
Всем глупым щастье от безумья;
А умным – горе от ума».

К сожалению, за редким исключением, сохранившиеся списки «Горя от ума» не несут информации об их переписчиках и владельцах, что конечно же объясняется цензурными запретами в России XIX века.

В январе 1921 года (уточнила дату сотрудник библиотеки Пушкинского Дома Л. А. Тимофеева) помощница Блока по подготовке к изданию сочинений А. С. Пушкина и Г. Гейне, друг семьи (с 1918 г.) Евгения Федоровна Книпович (1898-1988) подарила поэту семейный раритет: «Блок был великим и страстным книголюбом и, кажется, в марте 1921 г. я, желая как-то его развлечь, подарила ему первое издание «Горя от ума» из библиотеки моего деда. В книгу были вклеены листы тонкой, пожелтевшей бумаги, где выцветшими чернилами было вписано все выброшенное из текста цензурой. Блок любовно, как живое существо, взял книгу: «Спасибо, я рад, я, может, еще смогу потом и

больше обрадоваться. <...>" [13. С. 187]. Это издание (шифр 94/4/5) во владельческом цельнокожаном переплете 30-х годов XIX в. с вклеенными рукописными вставками фрагментов, запрещенных цензурой. Утрачена типографская обложка со знаменитой символической виньеткой, но есть титульный лист и шмуцтитул. Переплет коричневой кожи с потертостями с тиснением 4-х рамочек, крайняя из которых – золотая, во внутренних углах вытиснены растительные мотивы с завитушками. Автограф на переднем правом форзаце: «Милому товарищу моему от Е. Ф. К. 25/I.21», а на левом форзаце, как и вверху 17 страницы, – монограмма ГН (изображение в русском силе – *Е. С.*) (не расшифрована).

Мы рассмотрели некоторые особенности рукописного списка 1830-х годов и владельческих экземпляров первого издания комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», хранящихся в фонде библиотеки Пушкинского Дома. Без сомнения, текстологическое изучение рукописных вставок и исправлений в этом издании представляет интерес для исследователей творчества А. С. Грибоедова и «пушкинско-грибоедовской культуры» (по словам А. А. Блока) [13. С. 178].

Пророческими оказались слова неизвестного рецензента журнала «Московский Телеграф», приветствовавшего появление «Горя от ума» в печати (1833. № 18): «Наконец вот она, эта знаменитая Русская Комедия! Наконец она не скользит среди публики как тать, как запрещенный товар без клейма, как умный мещанин среди надутых аристократов, как тетрадь между книгами! Она сама книга, предназначенная пережить много книг» [5. С. 245].

Литература

1. *Булгарин Ф. В. Воспоминания о незабвенном Александре Сергеевиче Грибоедове // Сын Отечества и Северный архив. 1830. № 1. С. 3-42.*
2. *Гарусов И. Д. Александр Сергеевич Грибоедов. Обзор всех изданий комедии «Горе от Ума». 1825-1874 // Русская Старина. 1974. Т. X. Июль. С. 590-591.*
3. *Гладыш И. А., Динесман Т. Г. «Горе от ума». Страницы*

истории. - М. : Книга, 1971. - 64 с. : ил. (Судьбы книг)

4. *Грибоедов А. С. Горе от Ума. Комедия в четырех действиях, в стихах. Сочинение Александра Сергеевича Грибоедова. - М. : В тип. Авг. Семена, при Имп. Мед.-Хирург. Академии, 1833. - 167 с.*
5. *Грибоедов А. С. Горе от Ума. Комедия в четырех действиях, в стихах. Сочинение Александра Сергеевича Грибоедова. - М. : В тип. Авг. Семена, при Имп. Мед.-Хирург. Академии, 1833. - 167 с.[Рецензия] // Московский Телеграф. 1833. № 18. Отдел «Рус. лит. Новые книги». С. 245-254.*
6. *Краснов П. «Предназначенная пережить» // В мире книг. 1975. № 2. С. 77-80.*
7. *“На золотом крыльце...” Династия Романовых : Биографический и библиографический справочник / Авт.-сост. И. В. Алексеева. - СПб. : Арт-Палас, 2007. - 226 с. : ил.; 1 л. табл.*
8. *Пиксанов Н. К. История текста «Горя от ума» и принципы настоящего издания // Грибоедов А. С. Горе от ума. - М. : Наука, 1969. С. 325 -365*
9. *Принцева Г. А. Николай Иванович Уткин, 1780-1863. - Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1983. - 248 с. : ил.*
10. *- 10 Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов : Т. 1. А-Д / Изд. с 700 фототип. портр. - СПб. : Тип. Имп. Акад. Наук, 1886. - 736 с.*
11. *- 11 Собиратели книг в России. Вторая половина XIX века / Сост. Л. М. Равич. - М. : Книга, 1988. - 296 с.*
12. *- 12 Степанов А. Н. У книг своя судьба. - Л. : Лениздат, 1974. -168 с. : ил.*
13. *Тимофеева Л. А. Александр Грибоедов в библиотеке Александра Блока // А. С. Грибоедов. Хмелитский сборник : Вып. 10. - Смоленск, 2010. - С. 178-191.*
14. *Шамфор. Максимы и мысли. Характеры и анекдоты. - М.-Л. : Наука, 1966. - 292 с. : 1 л. портр. - (Лит. памятники).*
15. *Якушкин В. Из истории русской цензуры // Русская печать и цензура в прошлом и настоящем: Статьи Вл. Розенберга и В. Якушкина. - М. : Издание М. и С. Сабашниковых, 1905. С. 1-87.*

КОМЕДИЯ А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА» В ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ XIX В.

А.А.Серебряков

Доктор филологических наук, профессор
Северо-Кавказский федеральный университет,
г. Ставрополь

Предметом рассмотрения в статье являются интертекстуальные контексты, возникающие в процессе читательской рецепции оригинального текста комедии А.С. Грибоедова и ее многочисленных литературных переделок и продолжений, появлявшихся в менявшихся культурно-исторических условиях XIX века.

Широко распространенные в самых разнообразных видах современного искусства и часто обозначаемые английским словом sequel продолжения, переделки, безусловно, обнаруживают интермедиальные свойства и основываются на феномене интертекстуальности. Применительно к художественной литературе под продолжениями целесообразно понимать тексты, основывающиеся на каком-либо культурно значимом предшествующем тексте и воспроизводящие вместе с претекстом, частично или полностью, систему образов, сюжетно-композиционные отношения, пространственно-временной континуум, доминирующие виды содержания с целью создания коммуникативной ситуации, организующей художественно-эстетическое восприятие и внимание читателя, для преодоления имманентно свойственной тексту линеарности. Это достигается нередко путем прямого продолжения всего текста, детальной разработки отдельных сюжетных ходов или мотивов. Характерной чертой литературного продолжения является эксплицитное обозначение его соотнесенности с исходным текстом через совпадение или частичный повтор заглавия, повтора прецедентных имен, выделение par excellence целостной коммуникативной соотнесенности с претекстом. Этим литературное продолжение отличается от текстов, скрывающих сюжетно-композиционную или сюжетную связь предшествующим словесно-речевым произведением и использующих различные виды непрямого цитирования, требующие от читателя немалых усилий по декодированию авторского замысла.

Литературоведы рассматривают литературное продолжение в целом как нечто вторичное, не оригинальное, отчасти даже паразитирующее на достоинствах претекста, в крайнем случае лишь оттеняющее художественные достоинства великих творений. Вторичность предполагает отсутствие или меньшую эстетическую значимость, граничащую с плагиатом, но и порождающую серьезные вопросы, например, о природе и характере соотнесенности претекста и текста-реципиента, о неоднозначности прочтения и интерпретирования читателем сформированного таким способом интертекста. Ю.М. Лотман, рассматривая текст как смыслопорождающее устройство, констатировал наличие в текстах культурной памяти, поэтому «Ныне ”Гамлет” – это не только текст Шекспира, но и память обо всех интерпретациях этого произведения и, более того, память о тех вне текста находящихся исторических событиях, с которыми текст Шекспира может вызывать ассоциации» [1, с. 22].

Если литературное продолжение рассматривать с таких позиций и применять к нему предложенную Н. Пьеге-Гро типологию интертекстуальности [3, с. 83], основанную на отношениях соприсутствия и деривации, то можно констатировать, что литературное продолжение как тип текста более всего ориентировано на межтекстовое взаимодействие с оригиналом, образуя общее денотативное, эмотивное, пространственно-временное и семантическое пространство.

Критерий референции, по нашему мнению, проявляется в стремлении вторичного текста своеобразно уточнить эстетическую наполненность претекста посредством комментирования, интерпретации и тем самым тематизировать собственную с ним соотнесенность или противопоставленность. Акцентированная во вторичном тексте обращенность к каноническому в литературной традиции претексту воздействует на читательскую рецепцию и способствует преодолению линеарности текста, побуждая читателя активизировать фоновые знания. Однако, как и в ситуации пародирования, интертекстуальность не дает готовых дополнительных смысловых уровней, поэтому поверхностное чтение не позволяет реципиенту охватить смысловую множественность текстов. Исследуя проблемы смыслопорождения,

Ю. М. Лотман пришел к выводу о наличии в тексте тройных значений: «…первичные – общеязыковые, вторичные, возникающие за счет синтагматической переорганизации текста и сопротивопоставления первичных единиц, и третьей ступени – за счет втягивания в сообщение внетекстовых ассоциаций разных уровней – от наиболее общих до предельно личных» [1, с. 35]. Однако при этом не следует абсолютизировать исторически изменчивую, эстетически обусловленную роль читателя, поскольку «определение интертекстуальности с помощью категории чтения таит в себе … опасность субъективизации осуществляемых читателем сопоставлений» [3, с. 58]. Явление автокоммуникации встречается в литературных продолжениях нечасто, скорее окказионально; кроме того, в драматургическом тексте гораздо сложнее, чем в прозаическом, актуализировать собственную интертекстуальную обусловленность, автокоммуникативную направленность художественного высказывания. Параметр структурность указывает на степень и уровень модификации вторичным текстом семантической и жанрово-композиционной структуры претекста. Известно, что «язык есть не только денотативная, но и коннотативная система, располагающая не одним, а двумя каналами информации - денотативным и коннотативным» [4, с. 13]; это позволяет рассматривать произведение искусства как «принципиально неоднозначное сообщение, множественность означаемых, которые существуют в одном означающем» [7, с. 6]. Литературное продолжение как текст сочетает в себе формальные и содержательные признаки таких форм, как подражание, адаптация, пародия, травестия, стилизация и даже перевод, через которые (признаки) интегрируются фрагменты образца или целостный претекст. Литературное продолжение характеризуется высокой степенью эксплицитных, основанных на различных типах повторов связей с оригиналом и поэтому более высоким уровнем интертекстуальности. Характерной чертой литературного продолжения, безусловно, является диалогизм, поскольку «двойное» прочтение ориентирует на новый способ прочтения, понимания и интерпретации содержания претекста. Степень интертекстуальной интенсивности зависит от уровня семантического и эстетиче-

ского сопряжения между смыслом оригинала и вторичного текста, от степени декодирования читателем имплицитной интерференции между текстами и множества диффузных явлений. Совершенно закономерно в процессе осознания степени означенного сопряжения возникают несовпадения эстетические, художественные, нравственные; расхождения между интенциями автора и читательской рецепцией внутреннего мира произведения. Авторы подражаний, переделок, адаптаций, как правило, настаивают на высокой степени соответствия эталонным качествам признанного в мировой или национальной литературе образца. Однако читатели редко разделяют их точку зрения на перезапись шедевра; это относится, прежде всего, к подготовленному, образованному читателю, филологам, гуманитариям. Такой читатель может даже совершенно не признать за литературным продолжением право на художественно-эстетическую соотнесенность с оригиналом. Так, например, в «Русской сцене» рецензент в связи с публикацией в 1865 г. Е. П. Ростопчиной сочинения «Возврат Чацкого в Москву, продолжение комедии Грибоедова „Горе от ума“» возмущенно писал: «Принимать сочинение Ростопчиной за продолжение Горе от ума, в полном смысле этого слова, было бы безсмысленно. Горе от ума до того полно и закончено, что не нуждается ни в продолжителе, ни в приставках. Такие гениальные произведения, как Горе от ума, продолжать нельзя» [5, 4 с. 167]. Совершенно очевидно, что, несмотря на признанные литературные заслуги Е.П. Ростопчиной, рецензент не пожелал увидеть ничего, кроме влияния оригинала и эпигонствующего подражательства.

В современных работах по интертекстуальности большое значение придается явлению семантической детерминации, определяющему два типа текстов. Если семантическая детерминация направлена от претекста на более поздний текст, то доминирует установка на семантическую идентичность; если наоборот, то преобладает рассмотрение семантической дифференциации. В дальнейшем будет показано, как литературное продолжение может быть соотнесено с предложенной моделью. Отметим, что, несмотря на содержательную соотнесенность литературного продолжения со смысловым наполнением претекста,

интертекстуальные отношения не являются единственным типом отношений, число которых с увеличением временной дистанции между текстами увеличивается вследствие привлечения новых литературных фактов или изменений ценностных установок.

Неудивительно, что комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума» как один из прецедентных текстов русской литературы способствовала появлению множества продолжений и переделок. Актуальность проблематики, ориентированной на злободневные общественные запросы, критический пафос, блестящий художественный стиль, остроумие и глубина проникновения автора в суть общественных противоречий, открытый финал пьесы - все это десятилетиями привлекало неослабевающее внимание российской читающей публики. Этому способствовали и многие внешние факторы: литературное окружение автора, участие в литературной борьбе, цензурные рогатки, распространение текста комедии в рукописном виде и, конечно, дипломатическая деятельность и трагическая смерть.

В отечественном литературоведении продолжениям и подражаниям комедии «Горе от ума» не уделялось систематического внимания. Прежде всего, следует назвать фактологически насыщенную работу В.П. Мещерякова о литературном окружении А.С. Грибоедова, в 11-й главе которой приводятся примеры отношения к автору и его творению в XIX веке. Однако литературные продолжения рассматриваются только как отзвуки великого творения, безоговорочно уступающие ему в художественном, философско-эстетическом, идеологическом отношении. Одно их таких продолжений В.П. Мещеряков, например, показательно характеризовал как «всего лишь один из многочисленных примеров того, как «Горе от ума» порождало на протяжении многих лет эпигонские подражания, «продолжения», «переделки» и т. д.» [2, с. 213]. Похожую характеристику дает и С.А. Фомичев, отмечая, что «массовое, бытовое, не лишенное веянья моды восприятие комедии снижало ее политическую остроту. Это особенно заметно в многочисленных стилизаторских перелицовках» [6, с. 12].

По свидетельству В.П.Мещерякова, «первым по времени литературным откликом на «Горе от ума» явилась повесть в письмах М. А. Бестужева-Рюмина «Следствия комедии „Горе от ума“» [2, с. 209], появившаяся вскоре после публикации отрывка пьесы Грибоедова в альманахе «Русская Талия» в 1825 г. Следует отметить, что это произведение появилось еще до получения А.С. Грибоедовым цензурного разрешения, поэтому на первый план выдвигается не сатирическая, а информационная и дидактическая функция. В пяти письмах повести рассказывается о последовавших за основным действием комедии событиях. Софья и Чацкий оказываются в деревне; в итоге Софья распознает в Чацком достойного человека, но все-таки замуж выходит в Москве за богатого старого мужа, не оставляя, однако, мысль об отношениях с Чацким. Брак по расчету и мысли о супружеской неверности характерны для всего ее социального окружения. Чацкий же, напротив, не способен принять моральные нормы высшего общества. Его уязвленное чувство переходит в безразличие по отношению к прежнему предмету его чувства. Возвратившись снова в Москву, он не принимает сложившихся общественных и межличностных отношений и намерен покинуть Россию и переехать в Дрезден. Решительнее, чем в претексте, показывается, что для мыслящих, как Чацкий, молодых людей, мечтающих о либеральных преобразованиях, в родном Отечестве места не находится.

В концовке комедии А.С. Грибоедова развитие конфликта откладывается, но не исчерпывается; это восполняет автор литературного продолжения. Старые общественные и моральные нормы фамусовского общества снова доминируют, глупость, извращенная мораль более никем не ставятся под сомнение. Диалогический характер этого литературного продолжения проявляется в противопоставлении ориентированной на ratio просветительской комедии и утверждении чувствительности, за которыми, благодаря отношениям соприсутствия и деривации, проявляются настроения несогласия и социальной критики, усиленные включенностью во вторичный текст мотивов запрещенного пушкинского стихотворения «К Чаадаеву» [2, с. 210]. Современники, однако, не оценили изданное А.М. Бестужевым-

Рюминым продолжение, с чем согласен и автор труда о Грибоедове: «В литературном отношении труд Бестужева-Рюмина оставляет желать лучшего» [2, с. 210].

В 1844 г. М. И. Воскресенский опубликовал свой вариант продолжения комедии «Горе от ума» под названием «Утро после бала Фамусова, или Все старые знакомцы», добавив к сюжету несколько новых сцен. Данный текст иногда рассматривается как фарсовый пятый акт, восстанавливающий каноническую пятиактную структуру. Вульгарному Фамусову удается спешно обручить Софью с полковником Скалозубом и тем самым погасить скандальные слухи относительно дочери, Молчалина и Чацкого, а заодно и избавиться от обремененных долгами других претендентов на руку дочери. После такого ловкого хода Фамусов даже готов простить Молчалина, если тот оставит в покое Софью. Чацкий в этом фарсе ничего не теряет, хотя Софья и называет его своей единственной любовью, но сразу же возлагает на него вину за разрыв и замужество со Скалозубом, который хоть и богат, но полностью лишен ума. Но и этому она находит скорое утешение: «Да что и ум? Теперь я поняла сама, / По Чацкому – что право – горе от ума». Отметим, что резко отрицательную оценку опусу М. И. Воскресенского дал В.Г. Белинский [2, с. 214].

Е. П. Ростопчина в написанной в 1856, но опубликованной только в 1865 г. пьесе «Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки. Продолжение комедии Грибоедова "Горе от ума"» уже в самом заглавии делает акцент на непосредственную связь с оригиналом, но не ограничивается на последующих жизненных перипетиях персонажей комедии. Отталкиваясь от уже известной читателю ситуации, начинающейся с внезапного появления Чацкого в доме Фамусова, правда, в тексте Е. П. Ростопчиной Чацкий провел на чужбине 25 лет, автор сталкивает героя с целой галереей прежних и новых лиц. Как и в тексте А.С. Грибоедова, между вновь прибывшим и представителями фамусовской Москвы назревает конфликт, но протекает он в совершенно иной обстановке. Характерная для оригинала конфигурация персонажей «бунтарь – общество» не сохраняется. Общество дифференцировано, Чац-

кий непосредственно не вовлечен в противостояние, более того, у него появляется союзник «княгиня Ольга Юрьевна Цветкова, 30-ти лет», как автор сообщает о ней. В доме Фамусова проживают две семьи: вышедшая за Скалозуба Софья с их четырьмя детьми и женатый на польке и достигший прочного положения «Алексей Степанович Молчалин, 48-ми лет, действительный статский советник» с четырьмя детьми. В московском обществе происходит борьба между идеологически враждебными литературными направлениями – западничеством и славянофильством. Западники представлены эмансипированными княжнами Мими и Зизи Тугоуховскими, профессором Феологинским, молодым поэтом Цурмайером. Славянофилы в пьесе Е. П. Ростопчиной это «Мстислав Кириллович Элейкин, поэт славянофил, 40-ка лет», как его характеризует автор, и супружеская чета Горичей.

Е. П. Ростопчина, определяя жанровую специфику пьесы как «разговор в стихах», тем самым подчеркивает отсутствие сквозного мотива. В центре пьесы противостояние и саморазоблачение двух литературно-политических группировок. В словесных перепалках Чацкий почти не участвует, в концовке пьесы ему отводится роль посредника. Он находится в положении над схваткой, не принимая крайностей обеих сторон. Е. П. Ростопчина заставляет Чацкого призвать их к примирению:«С терпимостью, взаимным снисхожденьем / Нельзя нам разве в мире жить?» [Цит. по: 2, с. 216].

Чацкий как представитель «золотой середины» в пьесе Е. П. Ростопчиной лишен сатирического взгляда, при этом автор во многом смягчает существовавшие в московском обществе идеологические разногласия. Так, выступающая как единомышленник Чацкого княгиня Цветкова, играющая роль антипода аморальной Софьи и олицетворяющая женственность, удерживает Чацкого от намерения навсегда покинуть Москву. Ей удается убедить Чацкого в том, что обитатели дома Фамусова жалкие исключения в нормальной семье: «На то и пословица – в семье не без урода!». И этот, в трактовке Е. П. Ростопчиной, склонный к бесконечному доверию Чацкий сразу поверил и остался.

Отмеченная нами установка на семантическую идентичность или на семантическую дифференциацию, т.е. от претекста к вторичному тексту или наоборот, в случае с комедией А.С. Грибоедова реализуется в виде семантической идентичности. Рассмотренные литературные продолжения создавались авторами в уверенности, что и сам автор претекста в изменившихся конкретных культурно-исторических обстоятельствах написал бы именно так. Например, В. Куницкий в пьесе 1883 года видел свою задачу только в том, Чтоб твой критерий приложить / иному времени, нисколько / Его не силясь изменить» [Цит. по: 2, с. 219]. Высокая художественная репутация претекста, его органическая связь с признанной парадигмой художественности побуждала позднейших авторов к созданию литературных продолжений, которые, безусловно, обнаруживают диалогический характер целостного грибоедовского интертекста. Литературные продолжения дают возможность оценить динамику и направленность ценностных ориентиров эстетического сознания, составить представление об уровне литературной критики, об отношении к национальной художественной традиции в XIX веке.

Литература

1. *Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.*
2. *Мещеряков В.П. А.С. Грибоедов. Литературное окружение и восприятие (XIX – начало XX в.). – Ленинград: Наука, 1983. – 268 с.*
3. *Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.*
4. *Ревзина О.Г. Лингвистика XXI века: на путях к целостности теории языка // Критика и семиотика. Вып. 7. – Новосибирск, 2004. – С. 11-20.*
5. *«Возврат Чацкого в Москву. Продолжение комедии Грибоедова "Горе от ума"». Сочинение графини Ростопчиной*

(написано в 1856 г.) // Русская сцена 4 (1865) [Рецензия]. – С. 166-184.

6. *Фомичев С.А. Литературная судьба Грибоедова // Грибоедов А.С. Пьесы. Стихотворения: Ибранное [вступ. ст. и коммент. С.А. Фомичева]. – М.: Эксмо, 2007. – С. 9-40.*
7. *Эко У. Открытое произведение. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.*

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ «ГОРЯ ОТ УМА» А.С. ГРИБОЕДОВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Н.К. ПИКСАНОВА

А.И. Смирнова
Доктор филологических наук, профессор
МГПУ

Книга выдающегося литературоведа Н.К. Пиксанова «Творческая история "Горя от ума"» (1928) – главный труд ученого, итог его многолетних изысканий, посвященных жизни и творчеству А.С. Грибоедова. В 1971 году, посмертно (1878–1969), книга была переиздана, пополнившись новыми материалами из архива Н.К. Пиксанова и комментариями А.Л. Гришунина. Оценка книги, данная автором комментария к статье «Из неопубликованного наследия Н.К. Пиксанова», ничуть не устарела и соответствует её содержанию: «Книга, в высшей степени обладающая таким качеством, как точность литературоведческого исследования, чуждая мертвенного схематизма, при котором "алгебра" подавляет "гармонию". В этом ее общетеоретическое значение, ее научная актуальность» [1; с. 265].

«Творческая история "Горя от ума"» – часть масштабного замысла, который раскрывается ученым в предисловии: «Предлагаемая книга, будучи самостоятельной монографией, является, вместе с тем, составной частью обширного круга работ по Грибоедову, намеченных и выполняемых мною» [2; с. 3]. Круг этот вбирает в себя собирание и изучение всей печатной литературы по Грибоедову, итогом которого должно было стать издание библиографического указателя; исследование всего массива архивных материалов; издание полного собрания сочинений писателя; подготовку книг «Летопись жизни Грибоедова», «Грибоедов в кругу современников», монографии о «Горе от ума». Заданный масштаб научного проекта определяет характер осмысления творческой истории, раскрывает реализуемый Н.К. Пиксановым в монографии научный подход. «Как тип научного исследования, – отмечает Г.И. Романова, – Т.и.п. (Творческая история произведения. – *А.С.*) была обоснована в 1920-е Н.К. Пиксановым, считавшим необходимым рассматривать такие отно-

сящиеся к произведению материалы, как письменные и устные автосвидетельства, зафиксированные в *письмах*, *дневниках*, *мемуарах* современников, а также планы, *наброски*, черновые и беловые *автографы*, списки, корректурные листы, прижизненные и печатные издания (Курсив автора. – *А.С.*)» [4; с. 1059].

Цель нашей статьи заключается не только в выявлении особенностей пиксановской интерпретации творческой истории комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», но и в выяснении теоретико-методологического значения труда «Творческая история "Горя от ума"», во включении его в актуальное литературоведение. Это представляется необходимым и важным, поскольку изучение творческой истории художественного произведения по-прежнему остается на периферии филологической науки.

Масштабный замысел Н.К. Пиксанова реализуется в глубоко продуманной и четко прописанной концепции, в детальном обосновании каждого положения работы, в разветвленной структуре, и подробно раскрывается во введении, посвященном вопросам историографии и методологии. Из плеяды блестящих ученых второй половины XIX века – Буслаев, Тихонравов, Веселовский, Пыпин – особое предпочтение ученый отдаёт последнему: «Но, конечно, все согласятся, что наиболее характерным, наиболее показательным для общих тенденций нашей литературной историографии являлся Пыпин» [2; с. 13]. Среди «разнородных принципов и методов» [2; с. 13] исторической науки о русской литературе Н.К. Пиксанов выделяет *историко-культурный метод*, позволяющий рассматривать литературные явления в широком временном диапазоне – в пределах литературного периода или направления, при этом он обращает внимание и на просчёты в функционировании историко-культурного метода, объясняемые, по его словам, многолетним «монопольным применением» в отсутствии «сильной конкуренции» [2; с. 14].

Данью времени создания труда является «реверанс» ученого в сторону социологического метода, который в качестве историко-материалистического «обеспечивает подлинный генезис поэтических явлений» [2; с. 14]. Характеризуя в 1920 году кризис научной методологии, Н.К. Пиксанов приходит к выводу о том,

что он «разрешится в сторону формально-эстетических проблем» [2; с. 16], и намечает пути дальнейшего развития литературной науки: «…Наряду с теоретической поэтикой будет культивироваться и поэтика историческая. Продолжая начатые Веселовским исследования эмбриональных поэтических форм в сторону более сложных позднейших образований, но воздерживаясь от перехода к вкусовой оценке современных поэтических начинаний и исканий, к чему склонны многие новейшие теоретики, новая литературная наука найдет много плодотворных задач» [2; с. 16].

Поражает прогностическое мышление Н.К. Пиксанова, выдвигающего в числе плодотворных задач идею изучения истории крупных поэтических произведений с применением комплексного подхода: «Есть область, где новое направление – к стилистике, морфологии, архитектонике, психологии поэтического творчества – может плодотворно применить свои разнообразные методы и получить ценные результаты, – это именно в изучении истории крупных поэтических произведений» [2; с. 16]. Обосновывая необходимость этого изучения, ученый характеризует его как «новый и далекий путь» литературной науки [1; с. 19]. При этом возникает вопрос о содержании понятия «крупное произведение», которое трактуется им следующим образом: «Произведения крупные не столько по объему, сколько по их внутренней значимости, крупное произведение в своей сложности и длительности созидания к тому же показательнее для раскрытия разнообразных творческих процессов» [2; с. 19].

Формулируя *принципы* творческой истории, ученый обращает внимание на важность для историка литературы изучения крупных произведений не в «окончательной, кристаллизовавшейся форме», а в *процессе* их создания («понимание результатов процесса без изучения самого процесса для историка заранее опорочено: только исследование всей истории явления дает полноту его понимания» [2; с. 16]). Уподобляя художественный текст сложному организму, Н.К. Пиксанов подчеркивает, что в нём «наряду с вполне развитыми, совершенными органами – идеями и образами – живут и рудиментарные формы. Крупное произведение есть результат долгого процесса, трудных иска-

ний, борьбы организующего разума и неясных интуитивных замыслов» [2; с. 17]. И в этом случае только в свете *исторического изучения* возможно правильное восприятие произведения, во всей полноте и значимости понимание основного замысла автора.

Представляется важным тот факт, что изучение творческой истории крупного произведения предполагает, по Пиксанову, необходимость учитывать и процесс *создания поэтической формы*. «Беря из печатного текста законченный поэтический факт, теоретик измеряет им другие, сопоставляет, анализирует, делает выводы об его сущности. Между тем нередко простая справка в рукописи может удостоверить, что данному факту придается не тот вес и значимость, какие он имел для поэта» [2; с. 17]. Литературовед дает теоретическое обоснование «добрососедских» отношений двух близких, но разных дисциплин – творческой истории и поэтики: первая «должна органически входить в историко-теоретическую поэтику. Войдя же туда, она изменит всю конфигурацию плана и переместит центр тяжести» [2; с. 19]. В качестве «надежного способа обнажения художественной телеологии» Н.К. Пиксанов называет «изучение текстуальной и творческой истории произведения – по рукописным и печатным текстам», и приходит к выводу: «Ясно, что авторская мотивация и телеология художественных средств и приемов всего надежнее и полнее раскрывается в текстовой и творческой истории произведения, – в этих трудных поисках совершенства и законченности» [2; с. 21].

Для творческой истории произведения как научной дисциплины методологически значимыми являются умозаключения Н.К. Пиксанова о её предмете и методе: творческая история занимается, по словам ученого, «не описанием и классификацией, а развитием, генезисом художественных явлений»; научный метод определяется им как «*телео-генетический*», а не дескриптивный и не телеологический [2; с. 22].

Обратившись к вопросам историографии во введении, Н.К. Пиксанов отмечает «поразительно скудное» изучение в литературной науке творческой истории крупных произведений и намечает, по его словам, программу её изучения: «Только це-

лостное изучение всех этих дробных материалов (с привлечением ещё многих других), раскрытие изначальных замыслов произведения, исследование путей и приемов их творческого воплощения, анализ колебаний, исканий, достижений и заблуждений, развитие языка, стиля, образов, композиции, идейности, лиризма – вот что дает в точном смысле творческую историю крупного произведения» [2; с. 24].

В разделе «Историография крупных произведений русской литературы» ученый с позиций намеченной им программы характеризует такие работы, как «История создания "Мертвых душ"» М.Н. Марковского, статья об «Онегине» Р.В. Иванова-Разумника, публикации о романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» М.Л. Гофмана, «Этюды об Островском» Н.П. Кашина, «Проблемы драматургического анализа. Чехов» и «К истории текста и композиции драматических произведений Чехова. "Иванов"» С.П. Балухатого, «Драмы и поэмы Ал. Блока» П.Н. Медведева.

В разделе «Историография "Горя от ума"» отбор работ обусловлен стремлением «оценить только самое существенное, составившее заметные этапы в научном изучении Грибоедова» [2; с. 33]. По блестящему владению предметом изучения и глубине проникновения в анализируемые работы материал раздела мог бы послужить эталоном описания истории изучения литературного произведения. Подводя итоги историографического обзора, Н.К. Пиксанов четко определяет достигнутые результаты и намечает перспективы. «За три четверти века сделано немало для научного понимания Г. о. у. Во-первых, несколькими постепенными подходами были добыты в общее пользование и научно изданы все три главных рукописи: Музейный автограф, Жандровская рукопись, Булгаринский список. Попутно производилось их палеографическое обследование, выяснившее в результате несколько крупных моментов в истории текста и в эволюции творчества Грибоедова… Но многое было оставлено нетронутым» [2; с. 61–62]. Далее ученый обращает внимание на малую изученность анонимных списков «Горя от ума», среди которых имеются «оригинальные и авторитетные», которые «могут по-новому осветить историю текста и доставить ценные

материалы» [2; с. 62]. Своё предположение он подкрепляет ссылкой на Бехтеевский список и список Завелейского, и формулирует задачи: собирание и изучение наибольшего количества списков «Горя от ума», полное воссоздание текстуальной истории: «…Полная история написания и хронологического следования крупных моментов в созидании текста – с разработкой всех темных и спорных вопросов этой истории» [2; с. 62]. Третья задача заключается в исследовании «стиля, образов, композиции, лиризма, идейности» [2; с. 62].

Особого внимания заслуживает заключительный раздел введения «Понятие творческой истории и установка исследования "Горя от ума"», в котором представлена *модель изучения* творческой истории произведения в понимании Н.К. Пиксанова, модель, в основном реализованная им в последующих двух частях монографии. Ученый подчеркивает, что «творческая история немыслима без истории текста. Текстовая история еще не есть творческая история, но является ее необходимой предпосылкой.

В самой творческой истории естественно и бесспорно намечается пятичленное деление, в соответствии с пятью элементами, слагающими художественную материю: язык, образы, композиция, идейность, лиризм» [2; с. 63]. Необходимо внести уточнение относительно пятого элемента: позже, в подготовительных материалах к новой работе Н.К. Пиксанова, «лиризм», не имеющий в монографии самостоятельной рубрики, уже не фигурирует как один из элементов изучения творческой истории «Горя от ума» [2; с. 382].

В соответствии с предложенной исследовательской моделью, обратившись в первой части монографии к «Истории текста», ученый выстраивает её, начиная с описания преданий о ранних редакциях «Горя от ума» и заканчивая Булгаринским списком. Схематично история текста выглядит следующим образом:

I. Предания о ранних редакциях «Горя от ума» (1812 год – свидетельство В.В. Шнейдера, 1816 год – показание С.Н. Бегичева, 1819 год – воспоминания Д.О. Бебутова);

II. Работа Грибоедова на Востоке и по приезде в Москву (письмо А.С. Грибоедова к неизвестному от 18 ноября 1820 го-

да; Тифлис, ноябрь 1821 года – начало марта 1823 года: первая часть Музейного автографа – «тифлисская»);

III. Работы в деревне (вторая половина Музейного автографа);

IV. Работы в Москве в зимний сезон 1823–1824 гг. (чтение пьесы в обществе, появление копий с рукописного текста комедии: списки И.П. Скобелева и кн. В.П. Волконской);

V. Посредствующая редакция. Жандровская рукопись как итог огромного количества переработок (свыше 500) в посредствующей редакции;

VI. Отголоски посредствующей редакции в рукописной традиции;

VII. Первопечатный текст, опубликованный Булгариным в «Русской Талии»;

VIII. Булгаринский список.

Работа над текстовой историей «Горя от ума» потребовала от ученого титанических усилий, им были изучены подлинные автографы комедии, её авторизованные и авторитетные списки, первопечатный текст комедии, эпистолярные свидетельства А.С. Грибоедова, воспоминания современников, другие материалы.

Н.К. Пиксанов, по крупицам собравший материал по истории текста «Горя от ума» и восстановивший её, подчеркивает значимость основных трёх рукописей комедии: «Драгоценный ранний Музейный автограф является отправным пунктом для текстовой истории и дает важный подлинный материал для контроля позднейших рукописей. Жандровская рукопись представляет зрелый текст комедии, с начала и до конца авторизованный драматургом. Булгаринский список подтверждает последнюю волю поэта (список был авторизован надписью – 5 июня 1828 года и стал последним в череде рукописей произведения – *А.С.*)» [2; с. 157].

Во второй части – «Творческая история» рассматриваются стиль, образы, композиция, идейность комедии. В методологическом отношении эта часть представляет не меньший интерес, чем первая. В заглавиях подразделов выражена логика анализа текста комедии с позиций её творческой истории: отдел первый

состоит из четырех пунктов – «Установка исследования», «Статическая характеристика языка», «Динамика стиля», «Обработка монологов и диалогов». Анализ образов комедии (отдел второй) строится на описании эпизодических образов и действующих лиц, истории образа Софьи, итогах разработки образов комедии. Особый интерес для исследователя поэтики «Горя от ума» представляет отдел третий «Композиция», где анализируются архитектоническое членение произведения, «сценарии», ремарки, сон Софьи. В этом же отделе осмысливается комплекс «центральный стих – двухчастное деление третьего действия – интермедия о Репетилове – новая развязка»; анализируются темп и ритм действия комедии, авторский лиризм (которому Н.К. Пиксанов нашел место в данном отделе, отказавшись от выделения его в качестве самостоятельного элемента пятичленной модели слагаемых художественной материи текста). В последнем отделе «Идейность» последовательно раскрывается содержание комедии в связи с творческой историей, выявляется эволюция творческой истории в трёх редакциях «Горя от ума».

Фундаментальный труд ученого завершается пространным заключением, в котором систематизируются результаты исследования – в сравнении творческой истории «Горя от ума» с другими произведениями, в обобщении процесса работы А.С. Грибоедова над слогом, образами, композицией и идейностью комедии; в выявлении связи смысла поэтического произведения и творческой истории, смысла «Горя от ума» в контексте его творческой истории, в определении перспектив изучения творческой истории комедии.

После выхода первого издания книги Н.К. Пиксанова вокруг неё возникла определенная критическая напряженность, о чем подробно говорится в комментариях к её тексту [См.: 2; с. 370–374]. Однако можно согласиться с выводом А.Л. Гришунина: «Исследование "творческой истории" Н.К. Пиксановым не только было принято в общих чертах наиболее серьезной и причастной к науке частью критики, но также и продолжено ею, и с течением времени это ощущалось все более явственно» [2; с. 374].

На сегодняшний день общепризнанным является факт создания новой научной дисциплины Н.К. Пиксановым, разработавшим методологию изучения творческой истории произведения, на что в своё время обратил внимание П.Н. Сакулин: «…По обстоятельности анализа и, главное, по выдержанности метода, в русской научной литературе он является лучшим в данном жанре и потому методологически показательным» [4; с. 375].

Литература

1. *Из неопубликованного наследия Н.К. Пиксанова // А.С. Грибоедов «Творчество. Биография. Традиции». – Л.: Наука, 1977. – С. 263–281.*
2. *Пиксанов Н.К. Творческая история «Горя от ума». – М.: Наука, 1971. – 400 с.*
3. *Пиксанов Н.К. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Грибоедов А. С. Горе от ума. – 2-е изд., доп. – М.: Наука, 1987. – С. 280–387.*
4. *Романова Г.И. Творческая история произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 1059–1061.*
5. *Творческая история произведений русских и советских писателей: Библиографический указатель / Сост. Н.И. Желтова, М.И. Колесникова. Под ред. и с предисл. Н.К. Пиксанова. – М.: Книга, 1968.*

ОБРАЗ «УМНИКА» В ОХРАНИТЕЛЬНОЙ КОМЕДИОГРАФИИ, В КОМЕДИИ ГРИБОЕДОВА И В ПЕРВЫХ КРИТИЧЕСКИХ ОТЗЫВАХ НА НЕЁ

О.К. Страшкова
Доктор филологических наук, профессор
Северо-Кавказский федеральный университет,
г. Ставрополь

Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума» была создана в то время, когда русская художественная и литературно-критическая мысль активно обсуждала вопрос о предмете и жанре комедии, о герое нового времени. Победа России в войне с Наполеоном сформировала новый тип отношений человека и общества, представление об идеальном дворянине-гражданине, вывела два типа патриота. Одна часть мыслящей дворянской интеллигенции, окончившая войну за границей, пропиталась вольнолюбивыми идеями о переустройстве государственного управления, об уничтожении крепостного права (т.е. рабства). Другая − осознающая себя традиционно привилегированным сословием, после войны ещё более закрепила свою любовь к родине в утверждении незыблемости служения «земной троице»: церкви, царю, отечеству; при этом «охранительный патриотизм» этой части дворянства был довольно агрессивен. Консерваторы не скрывали своей враждебности по отношению к новоявленным молодым «прогрессистам», которых с презрением называли «умниками», обрушивая на них в официальных, точнее – в официозных изданиях каскад иронических, саркастических, откровенно уничижающих статей. К началу 20-х годов XIX века консерваторы придали словам «ум», «умник» общественно-политическую коннотацию, понимая под ними совершенно «якобинские» смыслы – вольномыслие, вольнодумец. (Необходимо отметить, что в товариществе «умников» сформировались идеалы, позже названные декабристскими).

Публицистика и литература «охранителей» немедленно подхватили тему, стремясь дать характеристику тем «умничающим», которые смели критически воспринимать российскую действительность. Вот несколько «мудрых советов» из совер-

шенно пародийного «Наставления сыну, вступающему в свет», опубликованному в 1817 году в журнале «Сын отечества», в котором анонимный автор откровенно глумится над идеалами и формой жизни мыслящей дворянской интеллигенции: «первым себе правилом поставь никого не почитать», «не имей уважения ни к летам, ни к заслугам, ни к чинам…», «в разговорах старайся ясными доводами доказать, что люди, прежде родившиеся, ничего не стоили, жить не умели…», «ежели кто изъявит своё мнение, отнюдь не соглашайся: согласие с мнением другого прилично посредственным умам…» [13]. (Но собственно в этих репликах вырисовывается сквозь саркастическую ауру образ героя А.С. Грибоедова, его неприятие канонов жизни фамусовского общества).

Драматурги из «охранительного» лагеря также не лишили себя удовольствия вволю поэксплуатировать аллегорический образ «умника», придав столкновению «умников» с консерваторами значение популярнейшего в 10-20-е годы и закономерного для переходной эпохи конфликта «отцов и детей». (Рефлексию на раздражающий их общественное спокойствие тип «умника» можно увидеть в князе Фольгине из пьесы Михаила Загоскина «Комедия против комедии», в князе Радугине из комедии А.А. Шаховского «Пустодумы»). Правда, известный в своё время драматург А.А. Шаховской в комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды» [16] конфликт этот развивает в среде дворян одного поколения. В роли «отцов» выступают князь Холмский и полковник Пронский, прошедшие войну. Пьеса, кстати говоря, написанная в 1815 году, насыщена указаниями на историческую эпоху: реплики Холмского и Пронского, свидетельствующие о том, что из заграничных походов они вернулись с чувством национальной гордости; рассказ княгини Холмской о начале отстраивания Москвы, которое за три года может быть завершено [см. 16: 137]. Действие же комедии Грибоедова отдалено от Двенадцатого года более, чем на 10 лет и поэтому в ней несколько иные акценты: устойчивая ситуация жизни московского вельможного общества, живущего по лекалам жизни времён Екатерины, в которую ненадолго врывается «вольнодумец», всколыхнувший, но не осушивший «болота». Приезд «умника»

графа Ольгина в комедии Шаховского и не должен был, по логике его характера, задеть общественные «струны». Он, в отличие от Чацкого, представлен в амплуа модника, для которого папильотки важнее разговоров об общественном благе. Его фатовство совершенно не вяжется с предваряющими его появление на сцене (только в IV действии) замечаниями, настраивающими на встречу с довольно противоречивой личностью (Вспомним первые характеристики Александра Андреевича Чацкого Лизой и Софьей). Пронский видит в двоюродном брате человека *«с беспечной головой и с языком болтливым»* [16: 134]; всезнающий банщик Семён отмечает, что *«он злоязычен»* и у него *«нет склонности к добру»* [16: 147]; графиня Лелева, что-то недоброе вспоминая*: «Граф этот злой болтун»* [16: 199]*;* Князь Холмский называет Ольгина *«служителем верным нег»*, и замечает, что из Парижа граф вывез *«С свободой всё ругать, не дорожить никем»*. Размышляя о молодых образованных людях, Холмский уточняет:

Он остр и иногда неглупо рассуждает,
Быть мог бы чем-нибудь, а сделался ничем
И служит образцом пустого воспитанья.

И далее:

Граф Ольгин, например, брал разные уроки
У разных мастеров, и выучен всему,
Что мог бы и не знать; заговоришь ж ему
О нашей древности и о законах русских,
О пользах той земли, в которой он рождён,
Где родом он своим на службу присуждён, –
Тот час начнёт зевать и авторов французских
Куплеты дерзкие и вольнодумный вздор –
Его единственный учёный разговор [16: 134, 135] .

«Вольнодумный вздор», о котором уничижительно говорит Князь, казалось бы, соотносится с мнением Фамусова о Чацком. Но если герой Грибоедова действительно проникнут вольнолюбивыми идеями, то Ольгин в развитии сюжета комедии выступает только в роли разоблачителя интриг кокетки графини, а отнюдь не разоблачителя чинопочитания как основы государственных отношений, поверхностного образования, ведущего к

деградации личности и общества, крепостного права, унижающего достоинство страны-победительницы, бездумного подражания иностранцам в ущерб собственной национальной культуре, как это делал Чацкий. В основе своей − декабристские − идеалы грибоедовского героя, его активная общественная позиция противоречат жизненным устремлениям Ольгина. Такая несоотнесённость, «параллельность» не даёт основания утверждать, что «охранительный» драматург А.А. Шаховской в образе Ольгина создал пародию на «умника», о чём говорят некоторые исследователи [см., например, 1]. В нём, скорее, собраны черты Репетилова, который даже не понял сарказма в реплике Чацкого: «Шумите вы и только». «Шумит» и Ольгин: приехав в Липецк, ещё ни с кем не общаясь, он заученно, но, вероятно, небезосновательно брюзжит: «*Здесь скука смертная и пахнет здесь могилой»* [16: 203]. При этом Ольгин, в отличие от Репетилова, вполне разумно, но в таком же выспренном стиле замечает, что *свобода мнений* − лучший дар просвещения. Пронский-резонёр реагирует на эту «ролевую» фразу неожиданно раздражённо и претенциозно (можно было бы предположить, что истинные «умники» уже не раз отстаивали эту самую *свободу мнений)*: *«Свобода всем ругаться, злословить, клеветать…»* [16: 206]. И далее, не видя возражений, реакции брата, но ожидая его злословия (и тот, действительно, немного позже злословит, но не в адрес социума, а в адрес кокетки графини), полковник упрекает всех «умников», но не Ольгина, который ещё и слова не сказал: *«… должно Без чувств, без сердца быть, чтоб холодно смотреть На философский век»* [16: 206]. Ольгину, признаться, и нет дела до философии века, его интересует поведение кокетки Лелевой, от «проделок» которой он пытается уберечь родственника. Опытная интриганка, «поставившая» на Пронского, не жаждет воспоминаний о своей бурной парижской и петербургской жизни. Вот почему она, казалось бы, без видимой причины бросает графу в ответ на довольно мягкое суждение об общей знакомой неожиданное и грубое: «*И людям как не стыдно развозной почтой быть всесветной клеветы»* [16: 209]. И ещё с большим гневом: « … *Да, граф, и с вашею охотой*

Порочить целый свет, не можно ль иногда Быть вредным и себе…» [16: 210].

Ветреник Ольгин бесконечно далёк от проблем, волновавших «умника» Чацкого, ни в прямом смысле, ни в пародийной парадигме. Он только чуть-чуть подтрунил над ролью смиренницы, исполняемой в Липецке графиней. Но её раздражение сродни гневу грибоедовской Софьи, пустившей слух о сумасшествии Чацкого, только потому, что он позволил иронические оценки в адрес её избранника Молчалина. Графиня обвиняет Ольгина, как и весь свет, в злобе [16: 212], в то время как граф выполняет благородную миссию, спасая брата и друга от грозящей беды. Он намекает на не очень благочестивую жизнь вдовы-кокетки в Петербурге, видя, что та уже расставила силки для своей очередной жертвы. Причём обвинения его в злословии в первых характеристиках кажутся надуманными, потому что Ольгин более иронизирует над одной дамой, нежели критикует провинциальный «свет» или общественные пороки, защищая честь брата: «*С большим его умом, мой братец без меня попался б в жёлтый дом»* [16: 215]. Ожидаемая от молодого графа злобная критика не состоялась, и первоначальные предуведомления и реплики графини (*«он так самолюбив», «да, ядовитый граф»* [16: 222] ; *«Ваш ум такую власть имеет надо мною, Что я сама стыжусь»* [16: 245]) не реализовались, Ольгин не попал в круг «умников» или даже Репетиловых.

Интрига пьесы Шаховского строится на бытовой комедийной коллизии, а не на общественном конфликте «века нынешнего» с «веком минувшим», отличающем «Горе от ума». Изредка просачиваются в сценическую ткань комедии «охранителя» приметы времени, связанные с проблемой формирования национального самосознания, которая волновала в начале XIX века и либералов, и консерваторов, и «умников».Князь Холмский в начале пьесы пренебрежительно высказавшийся в адрес Ольгина, заявил довольно прогрессивную мысль:

… Пора уняться нам
На многих языках за вздорное болтанье,
За знанием во всём поверхности одной
И за презрение к стране своей родной

Платить землям чужим постыдные оброки [16: 134].

Ему вторит и Пронский:

… И думать тяжело,
Что мы, когда наш дух вселенной прославляем,
Прекрасный наш язык бесстыдно презираем
И видеть не хотим, влечет какое зло
К нам в нравы и сердца чужое воспитанье[16: 188].

Даже графиня, разыгрывая роль просвещённой дамы, истинной патриотки, установила в своём окружении штраф для тех, кто заговорит по - французски. Необходимо отметить, что такое же внимание к русскому языку, воплощающему национальную принадлежность, какое проявляют Холмский и Пронский, генетически восходящее к русскому Просвещению, проявляли ещё сентименталисты, разоблачал «смешенье языков французского с нижегородским» Д.И. Фонвизин в комедии «Бригадир». Положительные герои–резонёры Шаховского высказывают общие места лозунгов либералов, в то время как Чацкий активно призывает:

Воскреснем ли когда от чужевластья мод,
Чтоб бодрый русский наш народ,
Хотя по языку нас не считал за немцев.

Безликость Ольгина князь Холмский объясняет его образованием за границей, убивающем в молодом уме патриотические идеалы: «*Тон взрос в чужих краях, Мы только русскими успеем в свет родиться, как в иностранцев нас начнут перерождать, Но кажется, теперь нам можно предсказать, что парижанствовать не долго будет мода».* Трудно сказать, откуда эта уверенность, но Пронский и Холмский убеждены, что в обществе уже свершился поворот к национальному языку, национальной культуре, что

… храбрая, любезна молодёжь
По всем делам слича свою страну с чужою,
Надежду подаёт, что воскресит собою
Дух русской гордости, приличный нам во всём.
И наши женщины, того ж наполнясь духа,
Нам будут говорить родимым языком. [с. 135].

Пожалуй, тема отвержения тоски «*по стороне чужой*» – единственная, соотносящая комедии Шаховского и Грибоедова. В «Липецких водах» роль «ругателя» провинциального «света» отведена старой княжне Холмской, которая обвиняет его во всех грехах не менее эмоционально, чем Чацкий: «*Ну что за общество! То харя, то урод!*» [с. 148]; *«Да что у нас святое? Ни правил, ни ума, и даже веры нет»* [с. 149]; *«Здесь развратились все, здесь все погибши души»* [16: 149]. Но гнев её вызван не реакционностью «века минувшего», а пренебрежением общества, покорённого чарами графини Лелевой, к ней, некогда такой же кокетки. Пронский, казалось бы, претендующий на роль главного положительного персонажа, пассивен, бездеятелен и никак не вяжется с образом героя, защитника Отечества. Оленька оценивает отнюдь не общественные его пристрастия: «*Однако же кто мил, умён, любви достоин, Хорош, приятен, добр, притом отличный воин»* [16: 151], а графиня уверенно прогнозирует его функцию грибоедовского Загорецкого: *« – добр, доверчив, тих – и точно Безгласным мужем быть на свет рождён нарочно»* [16: 173]. Реплики князя Холмского отражают позицию «охранителей», но не «умников», жаждущих движения к прогрессу:

Кокетства в старину святая Русь не знала,
И слово этого по-русски перевесть
Не можно, и я рад … [16: 261-262].

(В 30-е годы XVIII века Василий Тредиаковский перевёл слово «кокетство» как «глазолюбство»).

Комедия А.А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» воспроизводит общую атмосферу жизни дворянского сословия послевоенной России, в которой начинают активно высказываться «умники»; однако «охранительная» позиция автора не позволила ему создать даже комического полноценного образа, пародирующего «прогрессиста», вероятно, не в силу отрицания ради отрицания или непонимания глубинной значимости «умников» в дальнейшей истории России, разрушающих идеалы консерваторов, а в результате агрессивного неприятия представителя «века нынешнего» в общественной жизни.

А.С. Грибоедов создавал своего героя-умника, глядя на него из другого, из своего лагеря, прекрасно осознавая функцию Чацкого. В известном письме к первому своему критику и другу Катенину драматург пояснял: «…и этот человек, разумеется, в противуречии с обществом его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих … Его насмешки не язвительны, покуда его не взбесить, но всё-таки: *«Не человек! змея!*», а после, когда вмешивается личность, «наших затронули», предается анафеме: «*Унизить рад, кольнуть, завистлив! горд и зол!»* Не терпит подлости: «*ах! боже мой, он карбонарий*» [4:45]. Молодой драматург пытался растолковать свой художественный замысел, поскольку его «умник» вызвал разноречивые оценки уже первых критиков, или прослушавших чтение комедии, или прочитавших её в рукописном варианте, или увидевших несколько допущенных к публикации эпизодов в альманахе «Русская талия» на 1825 год. Н.А. Полевой, издатель журнала «Московский телеграф», в первом печатном отзыве на эту публикацию отмечая её самобытность, подчеркнул: «Ещё ни в одной русской комедии не находили мы таких острых, новых мыслей и таких живых картин общества» [9:47]. М.А. Дмитриев (критиковал романтические поэмы Пушкина и роман «Евгений Онегин»), негативно воспринимая как пьесу Грибоедова, так и реакцию Полевого, не без сарказма отмечал, что Грибоедов хотел создать образ умного и образованного человека, не принимаемого обществом, «но мы видим в Чацком человека, который злословит и говорит всё, что ни придёт в голову»; « мудрено ли, что от такого лица разбегутся и примут за сумасшедшего» [5:50]. Критик называет Чацкого «сумасбродом», который «умничает» перед совсем не глупыми, но не совсем образованными людьми; и уже абсолютно, на наш взгляд, несправедливо: «Он хочет отличиться то остроумием, то каким-то бранчливым патриотизмом перед людьми, которых презирает»; «Словом, Чацкий, который должен быть умнейшим лицом пьесы, представлен (по крайней мере, в сценах мне известных) менее всех рассудительным» [Там же]. (Такие резкие высказывания дают основание предполагать, что современники не могли простить «умнику» его неприятия окружающего обще-

ства, к которому сами они принадлежали и которое они составляли, и отсюда, понятны обвинения Чацкого в высокомерии, в осознании своего преимущества, в презрении к «местным нравам»). В уме, к слову сказать, Чацкому отказывал и Пушкин, называя его пылким, добрым, благородным малым [11: 60]. Это «малый» как-то совсем не соотносится с той общественной значимостью образа «умника», которую придавал ему Грибоедов и которую почти никто из первых критиков не увидел (в том числе и В.Г. Белинский в статье 1840 г.). О.М. Сомов, защищая Чацкого от нападок Дмитриева, тоже даёт ему пушкинские определения, но со своими акцентами, указав, что Грибоедов «представил в лице Чацкого умного, пылкого, доброго молодого человека, но не вовсе свободного от слабостей: в нём их две, и обе почти неразлучны с предполагаемым его возрастом и убеждением в преимуществе своём перед другими. Эти слабости – заносчивость и нетерпеливость» [12: 54-55]. Как человек, отстаивающий идеалы гражданского романтизма, критик оправдывает вызывающее поведение Чацкого по отношению к людям, «набитым предрассудками и закоснелым в своём невежестве» [12: 55] не только характером «людей пылких», но гражданскими чувствами героя, который «страдает от всего, что он видит и слышит». С позиций гражданственности, отличающей истинных «умников», О.М. Сомов отвергает обвинения Чацкого Дмитриевым в «бранчливом патриотизме», подчеркивая в нём главное свойство: «пламенную любовь к родине, уважение к народу»; «Любовь к отечеству, изливающаяся в жалобах на то, что многие сыны его отстали от коренных добродетелей своих предков и не достигши до настоящей степени образования, заняли у иностранцев только то, что вовсе недостойно подражания» [12: 58]. В.А. Ушаков, некогда друживший с Грибоедовым, в своём элегическом отклике на смерть автора и на постановку третьего, самого массового, действия комедии «Горе от ума» увидел в ней, главным образом, сатирическое отражение жизни, которую наблюдают и составляют современники. Комический талант драматурга, утверждает критик, позволил ему «изобразить своих современников с их причудами, с их смешными приличиями, с их недостатками, словом, со всем тем, что мы все видим, все

осуждаем и тем не менее все соблюдаем и все извиняем в самих себе и в наших ближних» [15: 64]. Относя «идеального» Чацкого к таким современникам, он рассматривает его как существо, подверженное «всем слабостям бренного бытия», отмеченное теми же недостатками. Ушаков, как и предшествующие критики, называет грибоедовского героя пламенным, пылким, добрым, умным, нетерпеливым, заносчивым, колким, причём не скрывая какого-то понимающего, прощающего чувства к нему. «Беспокойный», «бедный», «милый мечтатель», с «умными, но тем не менее дерзкими выходками» [15: 67], Чацкий, страдающий от несовершенства и предрассудков своих современников, томимый желанием лучшего, «должен казаться странным и даже безумным при всём его уме!» [15: 67]. Ушаков первый, кто отметил в «умнике» Грибоедова, характерную для «прогрессистов» жажду лучшего. Ведь именно она движет ими в их критике «фамусовского общества», а не «бранчливый патриотизм» или злонравие. Не случайно в связи с мотивом путешествия и сравнение грибоедовского героя с Чайльд-Гарольдом, объединяемым с его автором: «Чацкий, по примеру Байрона, хотел осмотреть все страницы великой книги, называемой миром. И хотя в нём ещё не заметно той мизантропии и даже того эгоизма, которые оказываются в знаменитом шотландском поэте, но едва ли после всех странствований Чацкий не был одинакового мнения с Чайльд-Гарольдом» [15: 65]. Вызывают ассоциации с байроновским героем и у Н.И. Надеждина, анализирующего игру актёра Мочалова в первой полной постановке комедии Грибоедова в Москве в 1831 г.: «Грибоедов дал ему светлый, возвышенный взгляд, пылкое, благородное чувство, но растворил его душу и язык желчью едкости, не достигающей до байроновской мизантропии и между тем возвышающейся над паркетным цинизмом Репетиловых» [8: 76]. В.А. Ушаков видит в Чацком ещё одну, доселе никем не отмечаемую черту, задаваясь вопросом: «Но что же делает тем временем Чацкий, *этот искатель совершенства, этот нравственный Дон-Кихот,* долженствующий, как и рыцарь плачевного образа, обмануться во всех своих надеждах?» [15: 66. Выделено мной – О.С.].

Необходимо отметить, что почти все первые критики комедии в поисках прототипа грибоедовского «умника» сравнивали его то с Демокритом, героем сатирического романа К.М. Виланда «История абдеритов» (1774), то с Альцестом «Мизантропа» (1666) Мольера. Пожалуй, донкихотство, борьба с ветряными мельницами более соотносится с «невоздержанностью, свойственною молодому человеку» (Ушаков), нежели сравнение Чацкого со Стародумом, отмеченном П.А. Вяземским, при этом вполне справедливо заметившим сходство «комических соображений» драматургов, которые «прямо, так сказать живьём, перенесли на сцену черты, схваченные ими в мире действительности» [2: 86]. И, вероятно, прав современный исследователь В. И. Мильдон, заявивший: «Кажется, никому ещё не приходило в голову сравнивать Чацкого и Митрофанушку. И справедливо» [6: 43]. Действительно, видится совершенно произвольным сравнение Мильдона этих несовместимых персонажей с различными идейно-художественными функциями только на основании предположения об их одинаковой «невозмужалости». Герой А.С. Грибоедова, несомненно, высказывает мысли человека «возмужавшего», а его «бисер перед Репетиловыми» объясняется одиночеством, отсутствием единомышленников в сценическом пространстве пьесы. Абсолютно поэтому неубедительно утверждение автора книги «Вершины русской драмы»: «Как раз в этом смысле и Чацкий – «недоросль», и в его сценической судьбе воссоздан всё тот же национальный историко-психологический стереотип, для которого Грибоедов нашёл столь же чеканное художественное понятие, как Фонвизин с «недорослем»: “горе от ума”» [6: 43]. «Национальный историко-психологический тип», восходящий к Митрофанушке, на наш взгляд, оскорбителен для Чацкого – личности деятельно-активной, в пафосе отрицания которой утверждаются передовые идеалы эпохи.

Наиболее «устойчивое» сопоставление «злословия» Чацкого, со злословием мизантропа Альцеста первыми читателями – современниками можно объяснить недостаточным пониманием общественной позиции автора и, следовательно, идейной функции героя. Так, М.А. Дмитриев даёт ему следующую бескомм-

промиссную характеристику: «Это Мольеров мизантроп, в мелочах и в карикатуре! Это такая несообразность характера с его назначением, которая должна отнять у действующего лица всю его занимательность и в которой не может дать отчёта ни автор, ни самый изысканный критик» [5: 50]. Но вот интересна оценка Ушакова: он также видит в Чацком гены Мизантропа, но объединяет их, по мнению критика, излишняя филантропия, «потому что ни Альцеста, ни Чацкого нельзя упрекнуть в ненависти к людям. Напротив: желание лучшего для рода человеческого было единственною причиною их крутого нрава, их негодования на злоупотребления, их жестоких выходок против современных обычаев, словом, неуместного и беспрерывного раздражения их желчи» [15: 69]. Здесь мы не можем согласиться с критиком начала XIX века: Альцеста вообще не занимало человечество, его раздражение было вызвано личными неурядицами. Вначале он рассердился на приятеля Флинта за его следование светским приличиям, что вызывает необоснованное выпады против всего общества: «*Все люди так гнусны, так жалки мне они! Быть умным в их глазах – да боже сохрани!»* [7: 320]. Другой объект его раздражения – злодей, с которым он ведёт судебную тяжбу. Флинт «дивится» (Софья Фамусова как будто цитирует его): «*Гоненье на весь мир, вам всё ж не помешало, Хоть гнусен род людской и так уж вам постыл, Найти в нём кое-что, чем он и вас прельстил»*.. [7: 324]. Но более всего мольеровский герой злословит из-за довлеющего чувства ревности к кокетке Селиме (Интрига комедии Мольера более соотносится с «Липецкими водами» Шаховского). Кстати сказать, злословие в адрес отсутствующих отличает и Селиму, и Акаста, и Клитандра, и Арсиною, свидетельствуя об уровне отношений в обществе, частью которого является и Альцест (в отличие от одинокого, противопоставленного всем Чацкого). Что касается «желчи»: Чацкий не озлоблен, он трезво оценивает действительность как человек, для которого «и дым Отечества» «сладок и приятен». Поэтому сопоставление первыми критиками героя Грибоедова с мольеровским мизантропом основывалось, по всей вероятности, на их внешних «выпадах» против традиций света.. Сам Грибоедов, столкнувшийся с уподоблением своего героя с Альцестом, за-

мечал в письме к Катенину: «Да! и 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 найдёшь» [4: 46].

Таким образом, А.С. Грибоедов, создавая в комедии «Горе от ума» образ вольнодумца Чацкого, вступает в идейный творческий спор с популярными драматургами «охранительного» лагеря, выступавшими с общественно-эстетическими декларациями в журналах и создающими свой художественный вариант «умника». «Чацкий − романтический герой − одинокий, но не рефлексирующий, жаждущий преобразований, борец по натуре. Он врывается в устоявшийся быт вельможного дома, как искра, никого не успевшая зажечь, но слегка ожёгшая Софью, осветившая низость Молчалина…» [с. 37], а также высветившая непоколебимость «века минувшего». Воплотив в Чацком черты деятельной, гражданской личности, черты, не рассмотренные первыми критиками, Грибоедов открыл нового героя своего времени, смелый ум которого направлен, в конечном счёте, на созидание.

Литература

1. *Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX - начала XX века. Учебное пособие к спецкурсу. Вологда: ВГПИ, 1982. – 127 с.*
2. *Вяземский П.А. Фон-Визин (Отрывок).//«Век нынешний и век минувший…». Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике и литературоведении. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2002. С. 85-87. – 447 с.*
3. *Грибоедов А.С. Горе от ума. Комедия в четырёх действиях в стихах .. .*
4. *Грибоедов А.С. Письмо к П.А. Катенину. Первая половина 1825 г.// «Век нынешний и век минувший…». С. 45-46.*

5. *Дмитриев М.А. Замечания на суждения «Телеграфа» //«Век нынешний и векминувший…». С. 49-51.*
6. *Мильдон В.И. «Ум с сердцем не в ладу» («Горе от ума» А.С. Грибоедова)// В.И. Мильдон. Вершины русской драмы. М.: МГУ. С. 43-65. – 255 с.*
7. *Мольер. Мизантроп. Комедия в пяти действиях./ Пер.Т.Л. Щепкиной-Куперник.//Мольер. Полное собрание сочинений в четырёх томах. Т. 2. С. 313-395. – 530 с.*
8. *Надеждин Н.И. «Горе от ума», комедия в четырёх действиях А.С. Грибоедова// «Век нынешний и век минувший…». С. 72-79.*
9. *Полевой Н.А. «Русская талия», подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год. (В сокращении) // С. 47.*
10. *Полевой К.А. «Горе от ума». Комедия в четырёх действиях в стихах. Сочинение А.С. Грибоедова // «Век нынешний и век минувший…» С. 80-84.*
11. *Пушкин А.С. Письмо к А. А. Бестужеву. Конец января 1825 г. Отрывок.// «Век нынешний и век минувший…». С.60-61.*
12. *Сомов О.М. Мои мысли о замечаниях Мих. Дмитриева на комедию «Горе от ума» и о характере Чацкого// «Век нынешний и век минувший…». С. 52-59.*
13. *Сын отечества, 1817, ч. 38, №20, с. 17-24.*
14. *Страшкова О.К. К вопросу о жанровой идентификации комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» // Грибоедовские чтения. Выпуск I. Ереван: Лингва, 2009. С.30-40. – 187 с.*
15. *Ушаков В.А. Московский бал. (Третье действие из комедии «Горе от ума») //«Век нынешний и век минувший…». С. 62-71.*
16. *Шаховской А.А. Урок кокеткам, или Липецкие воды. Комедия в пяти действиях в стихах //А.А. Шаховской. Комедии. Стихотворения. Л.: Советский писатель. С. 119-264. – 830 с.*

«ВЗДОР» И «РАЗБОР», ИЛИ ЗАВЕРШЕНИЕ КАРЬЕРЫ ГРИБОЕДОВА-ЖУРНАЛИСТА

М. В. Строганов
Доктор филологических наук, профессор
Государственный республиканский
центр русского фольклора, г. Москва

Грибоедов был, как известно, яростным журналистом, публицистом, и поэтому вся его ранняя литературная деятельность была откровенно публицистична. Всё, что он писал, он хотел сразу видеть опубликованным, а всё, что он написал, он рассматривал как быстродействующее средство. Поэтому большую досаду доставляли ему действия людей, которые не слушались его команд и совершали поступки вопреки его рецептам и предписаниям. Одним из таких людей был Н. И. Греч — издатель журнала «Сын отечества», единственного, в котором печатался Грибоедов. Только две самые первые публикации: «Письмо из Бреста Литовского к издателю» и «О кавалерийских резервах», были напечатаны в «Вестнике Европы», когда Грибоедов находился в военной службе вне столиц. Он и послал эти статьи в «Вестник Европы», который выходил в Москве, потому что только с Москвой он и был связан до 1812 г. Когда же он поселился в Петербурге и перешел в министерство иностранных дел, он стал печататься только в «Сыне отечества». И Греч печатал всё, что присылал ему Грибоедов, но делал это всегда так, чтобы дистанцироваться от грибоедовского ригоризма. Мы еще рассмотрим это.

И вот когда Грибоедов был в начале 1819 г. на Кавказе, он вновь послал Гречу статью под названием «Письмо к издателю из Тифлиса от 21 января». После многословного пейзажно-автобиографического вступления Грибоедов пишет, что в газете «Русский инвалид» прочитал «статью о Грузии»: «Пишут из *Константинополя от* 26 *октября*, *будто бы в Грузии произошло возмущение, коего главным виновником почитают одного богатого татарского князя*. Это меня и опечалило, и рассмешило» [4, 190—192].

Обращает на себя внимание оперативность, с которой была написана эта статья. Номер «Русского инвалида», на который отвечал Грибоедов, вышел в свет 6 декабря 1818 г. (№ 284), 21 января помечен ответ, а 30 января Грибоедов уже сообщает об этом Бегичеву. Таким образом, между 6 декабря и 21 января журнал дошел из Петербурга до Тифлиса и стал известен окружению А. П. Ермолова. Разумеется, «Русский инвалид» был изданием, на которое в военных кругах обращали особое внимание, и разумеется, Грибоедов отправил статью в Петербург курьерской почтой (возможно, даже при посредстве самого Ермолова). Но в любом случае скорость реакции позволяет предположить, что реакция эта была инспирирована из самого Петербурга. Кто-то из Петербурга нарочно выслал номер журнала в штаб Ермолова (если не ему самому), чтобы на самом Кавказе был написан ответ с полным знанием дела. И в таком случае ответ Грибоедова оказывается не только профессионально заинтересованным, но и заказным.

Для понимания этой статьи имеет очень большое значение фрагмент из дорожных записок Грибоедова к Бегичеву. 30 января, когда он сообщал, что написал статью, Грибоедов писал: «В последний раз на бале у Мадатова я ему рассказывал петербургские слухи о том, что горцы у нас вырезали полк. И он, впрочем, рад, чтобы это так случилось: „Чего, братец, им хочется от меня? Я забрался в такую даль и глушь; предоставляю им все почести, себе одни труды, никому не мешаю, никому не завидую. Montrez-moi mon vainqueur et je cours l'embrasser“» (укажите мне моего победителя, и я брошусь его обнимать, *фр.*). Эту запись следует, конечно, проверить историческими документами, а сейчас можно толковать слова Мадатова следующим образом: его соперники по службе распространяют ложные слухи, но он был бы рад, если бы со стороны горцев случилась провокация, которая позволила бы ему оказаться победителем.

Вернемся к самой статье. Сначала Грибоедов перебирает возможные источники этого слуха. Первые два источника излагаются весьма пространно и в резко ироничной манере, со стебом. Первый возможный источник — события внутри самой Грузии: «И какие есть татарские князья в Грузии? Их нет, во-

первых, да если бы и были: здесь что татарский князь, что *немецкий граф* — одно и то же: ни тот, ни другой не имеют никакого голоса. <...> На плоских здешних кровлях красавицы выставляют перед прохожими свои нарумяненные лица, которые без того были бы гораздо красивее, и лениво греются на солнышке, нисколько не подозревая, что отцы их и мужья бунтуют в *Инвалиде*. В караван-сарай привозятся предметы трудолюбия, плоды роскоши, получаемые через Черное море, с которым ныне новое ближайшее открыто сообщение сквозь Имеретию. <...> Вечером в порядочных домах танцуют, на *саклях* (террасах) звучат бубны и завывают песни, очень приятные для *поющих*. Между тем город приметно украшается новыми зданиями. Всё это, согласитесь, не могло бы так быть в смутное время, когда богатым татарским князьям пришло бы в голову возмущать всеобщее спокойствие». В Грузии тишь да гладь.

Второй возможный источник — военная «экспедиция» Н. П. Ермолова по закладке «крепости на Сунже с намерением пресечь шатания чеченцев, которые часто слезают с лесистых вершин своих, чтобы хищничать в низменной Кабарде». Во время этой экспедиции «акушинцы и другие народы, не уразумев истинных <...> намерений, испуганные, обсели соседственные высоты; когда туда же приступил от крепости Грозной сам генерал Ермолов, они мгновенно рассеялись; возбудителям этого скопления дарована пощада». В Чечне относительно спокойно.

Третий вероятный источник преподносится как настоящий, подлинный, хотя на самом деле он гипотетичный, фикционный и литературный: «А где настоящий источник таких вымыслов? Кто первый их выпускает в свет? Какой-нибудь армянин, недовольный своим торгом в Грузии, приезжает в Царьград и с пасмурным лицом говорит товарищу, что там плохо дела идут. Приятельское известие передается другому, который частный ропот толкует общим целому народу. Третьему не трудно мечтательный ропот превратить в возмущение! Такая догадка скоро приобретает газетную достоверность и доходит до "*Гамбургского Корреспондента*", от которого ничто не укроется, а у нас привыкли его от доски до доски переводить, так как же не выписать оттуда статью из *Константинополя*?» Торгующий армя-

нин появился здесь не только потому, что армяне, как любой другой народ, живущий в рассеянии, вынуждены были активно заниматься торговлей, но и в первую очередь потому, что торговец-армянин упоминался в весьма популярной балладе В. А. Жуковского «Алина и Альсим» (1814, в печати 1815). Кроме того, модель возникновения и разрастания слуха напоминает будущую сплетню о Чацком в «Горе от ума». Сам Чацкий так говорит об этой сплетне-клевете, которая была использована для его политической дискредитации:

Через какое колдовство
Нелепость обо мне все в голос повторяют!
И для иных как словно торжество,
Другие будто сострадают...
О! если б кто в людей проник:
Что хуже в них? душа или язык?
Чье это сочиненье!
Поверили глупцы, другим передают,
Старухи вмиг тревогу бьют —
И вот общественное мненье! [См. об этом: 2]

Итак, что две первые версии возникновения слуха о возможных политических возмущениях Грибоедов подвергает строгой и заведомо критической верификации. Подлинную же причину слуха он преподносит в таком виде, что ее невозможно верифицировать. И более того, она целиком укладывается в литературные модели. Следует учитывать, конечно, что политическая дискредитация чаще всего и удобнее всего совершается именно на таком пустом месте, которое невозможно верифицировать. Кроме того, чужую точку зрения любой человек всегда с большей легкостью подвергнет разоблачению; посмотреть же на свою собственную позицию снаружи для любого человека гораздо сложнее.

Грибоедов справедливо видит в печатном слове политическую силу. Напомню, как он пишет об этом в своей статье: «Я бы, впрочем, не взял на себя неблагодарного труда исправлять газетные ошибки, если бы обстоятельство, о котором дело идет, не было чрезвычайно важно для меня собственно по месту, которое мне повелено занимать при одном азиатском дворе. Рос-

сийская империя обхватила пространство земли в трех частях света. Что не сделает никакого впечатления на германских ее соседей, легко может взволновать сопредельную с нею восточную державу. Англичанин в Персии прочтет ту же новость, уже выписанную из русских официальных ведомостей, и очень невинно расскажет ее кому угодно в Тавризе или Тейране. Всякому предоставляю обсудить последствия, которые это за собою повлечь может». Грибоедов еще не приступил к непосредственному исполнению своих обязанностей секретаря русской миссии при временном поверенном России в Персии С. И. Мазаровиче. Он на самом деле только собирается ехать в Персию из Тифлиса. Но он вполне адекватно оценивает ситуацию — как профессиональный дипломат. Однако текст статьи выдает несдержанного человека, многословие которого не прикрывает проблему, а, напротив, обостряет ее. Грибоедов хочет быть дипломатом, но дипломату свойственна скрытная хитрость, а не агрессивное простодушие, которое так наивно выражено в последнем абзаце статьи: «Потрудитесь заметить почтенному редактору „*Инвалида*“, что не всяким турецким слухам надлежит верить, что если здешний край в отношении к вам, господам петербуржцам, по справедливости может назваться *краем забвения*, то позволительно только что забыть его, а выдумывать или повторять о нем нелепости не должно».

Впрочем, сам Грибоедов, видимо, понимал, что его статья не вполне отвечает требованиям дипломатических отношений. В своих путевых записках в форме писем к С. Н. Бегичеву, в записи от 30 января 1819 г. он так оценивает эту статью: «Об бунте писали в Инвалиде вздор, на который я в С<ыне> О<течества> отвечал таким же вздором» [2, 2, 293]. Грибоедов применяет к себе те характеристики, которые в стихотворении «Лубочный театр» (16 октября 1817) он применил к двум спорящим авторам (с одной стороны это М. Н. Загоскин, с другой В. И. Соц или А. Е. Измайлов):

Один напишет вздор,
Другой на то разбор,
А разобрать труднее,
Кто из двоих глупее.

На фоне этой оценки литературного спора автохарактеристика политической полемики выглядит весьма ядовито. Едва ли Грибоедов за десять прошедших после написания статьи лет успел серьезно переоценить ее. Скорее всего, он и во время написания статьи не сильно верил в то, о чем писал в ней. В таком случае отмеченная нами литературность политической статьи оказывается прикрытием истинного смысла ее. Ему заказали статью, он должен написать. Но как написать статью, чтобы не выглядеть панегиристом? В этой связи напомним, в каком контексте возникают слова о «вздоре»: «Об Ермолове мы говорили. В нем нет этой глупости, которую нынче выдают за что-то умное, а именно, что поутру или как говорится, по <*нрзб*.> неприступен, а впрочем готов к услугам; он всегда одинаков, всегда приятен, и вот странность: тех даже, кого не уважает, умеет к себе привлечь... Я<кубович>, на которого он сердит за меня и на глаза к себе не пускает, без ума от него. Об бунте писали в Инвалиде вздор <...> Нет, не при нем здесь быть бунту. Надо видеть и слышать, когда он собирает здешних или по ту сторону Кавказа кабардинских и прочих князей; при помощи наметанных драгоманов, которые слова его не смеют проронить, как он пугает грубое воображение слушателей палками, виселицами, всякого рода казнями, пожарами; это на словах, а на деле тоже смиряет оружием ослушников, вешает, жжет их села — что же делать? — По законам я не оправдываю иных его самовольных поступков, но вспомни, что он в Азии, — здесь ребенок хватается за нож. А, право, добр; сколько мне кажется, премягких чувств, или я уже совсем сделался панегиристом, а кажется, меня в этом нельзя упрекнуть: я Измайлову, Храповицкому не писал стихов» [2, 2, 293]. Грибоедов с ролью профессионала соглашается; роль панегириста ему претит. Но вольно или невольно, а Грибоедову пришлось участвовать в формировании ермоловской легенды: «при твердых и мудрых мерах, принятых ныне правительством, всё так спокойно и смирно, как бы в земле, издавна уже подчиненной гражданскому благоустройству»; «когда туда же приступил от крепости Грозной сам генерал Ермолов, они мгновенно рассеялись» [2, 2, 264, 265; ср.: 1].

Всё это следует из статьи самого Грибоедова. Но ситуация осложняется тем, что Греч сделал к ней два примечания. Статья всегда публикуется либо без этих примечаний, либо так, что место этих примечаний не ясно. Напомним эти примечания Греча. К словам Грибоедова «Англичанин в Персии прочтет ту же новость, уже выписанную из русских официальных ведомостей» Греч делает примечание: «Русский инвалид в статьях иностранных не есть официальная газета» [4, 191]. Но если это так, то спрос с нее невелик, и все претензии Грибоедова оказываются неуместными. Смысл статьи как бы аннулируется.

Но Гречу этого мало, и после статьи Грибоедова он публикует следующий текст: «Благодарим любезного нашего корреспондента за сие известие. Только он слишком жестоко нападает на „Русского инвалида“: ежедневно (кроме понедельника) выходит нумер сей газеты, и выходит всегда в надлежащее время; как легко можно при сей беспрерывной, единообразной и утомительной работе (особливо при нынешней *засухе* европейских новостей) ошибиться в выборе и поместить известие недостоверное! Впрочем, и это известие имело хорошее следствие: без него не имели бы наши читатели удовольствия получить сие любопытное письмо о крае весьма известном» [4, 192]. Тут Греч разошелся вовсю. Во-первых, А. Ф. Воейков не виноват, что допустил ошибку. Во-вторых, Грибоедов сам не прав, назвав Грузию «в отношении к <...> господам петербуржцам <...> *краем забвения*». И Греч открыто поправляет завравшегося автора: «любопытное письмо о крае весьма известном».

Греч печатает статью Грибоедова, но полностью дезавуирует ее. Точно так же он поступал и ранее. Статья Грибоедова как бы была, но ее как бы и не было. Если Грузия — это «край весьма известный», то статья Грибоедова не дает о нем новой информации. Если ошибка «Русского инвалида» более чем извинительна, то стоило ли огород городить? Если же «Русский инвалид» в делах иностранных не отражает официальную (государственную) точку зрения, то в качестве политической, дипломатической информации ее публикации никто не воспринимает. Если чиновник иностранного ведомства не знает этого, то какой же он профессионал? Вот статья Грибоедова была, вот ее и нет.

Греч разделался с Грибоедовым столь же «слишком жестоко», как тот «нападал на „Русского инвалида“». Только разница была в том, что Греч и Воейков были в Петербурге, а Грибоедов — за тридевять земель и ответить не мог. Когда же он прочитал статью в печати, он уже отвык от журнальных баталий. Или же опыт Греча пошел ему на пользу: Грибоедов понял, что с издателем не поспоришь и издателя не направишь, как он наивно думал ранее. И Грибоедов перестал писать статьи на заказ и в защиту «наших».

Литература

1. *Гордин Я. А. «Новый цезарь» или «Великий шарлатан»? Легенда о Ермолове // Гордин Я. А. Дороги, которые мы выбираем, или Бег по кругу. СПб., 2006.*
2. *Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. СПб.: Нотабене, 1999. Т. II.*
3. *Строганов М. В. Об идейном составе «Горя от ума» // Проблемы творчества А. С. Грибоедова. Смоленск, 1994. С. 56—70.*
4. *Сын отечества. 1819. Ч. 52. № 10. С. 190—192.*

СПЕЦИФИКА ФЕНОМЕНА «ДЕТСТВО» В СТИХОТВОРЕНИЯХ А.С. ГРИБОЕДОВА

Е. Н. Суворкина
Кандидат культурологии,
Рязанский государственный университет
имени С.А. Есенина

Феномен детства обращает на себя внимание исследователей различных областей научного знания: социологов, культурологов, антропологов, психологов, физиологов, педагогов, филологов и пр. В последнее время все большее распространение получает тенденция проведения межпредметного анализа, результатом которого является интегрированное знание.

При изучении детства с позиции теории культуры в рамках культурологии значимость имеет достоверная интерпретация данного феномена в произведениях литературы различных авторов и эпох. Это представляет большую ценность ввиду того, что позволяет увидеть, как воспринимали детство в тот или иной период, какое место занимал ребенок в жизни общества. Кроме того, дает возможность рассмотреть составляющие его обыденной практики, а также в некоторых случаях увидеть элементы специализированного уровня и охарактеризовать специфику синтеза двух уровней структуры субкультуры детства – картины мира ребенка.

Большой материал по данному вопросу представлен в русской литературе, главным образом, автобиографичными произведениями Н.Г. Гарина-Михайловского, С.Т. Аксакова, Л.Н. Толстого, М. Горького, И.С. Шмелева и др. Работа исследователя упрощается с учетом поставленных задач благодаря тому, что развернутое повествование ведется, как правило, от лица ребенка, что позволяет увидеть его внутренние чувства, переживания, проследить ход мыслей.

Как можно видеть, «открытие» детства в литературе произошло в XIX веке. М. Эпштейн и Е. Юкина подчеркивают: «Само понятие детства как самоценной стадии духовного развития могло возникнуть только на почве сентиментально-романтического умозрения <…> Только романтизм почувство-

вал детство не как служебно-подготовительную фазу возрастного развития, но как драгоценный мир в себе, глубина и прелесть которого притягивает взрослых людей» [4, с. 242].

В настоящей статье предпринимается попытка проанализировать феномен на качественно ином материале – лирические произведения не автобиографического характера, а именно стихотворения А.С. Грибоедова. Задача, кроме того, усложнена тем, что они представлены в малом количестве в литературном наследии писателя. Вместе с тем это создает условия для более глубокого и тщательного анализа. Важно заметить, что в данной работе не используются стихотворения, авторство которых (А.С. Грибоедов) установлено условно.

В такой малой лирической форме как эпиграмма «И сочиняют – врут, и переводят – врут!..» в адрес М.А. Дмитриева и А.И. Писарева дважды употреблено слово «дети», но оно не имеет прямого значения. Детьми названы те, на кого написана эпиграмма. В ней дается указание, что это студенты, публиковавшиеся в журнале «Вестник Европы».

Попытаемся определить, что позволило писателю употребить обращение «о дети».

Ввозможно предположить, что это обусловлено разницей в возрасте: А.С. Грибоедов, как автор эпиграммы, был старше «казенных бойцов».

Правомерно ли это предположение?

Действительно, Михаил Андреевич Дмитриев, критик, переводчик, поэт, родился в 1796 году; Александр Иванович Писарев, критик, драматург, – в 1803 году. С датой рождения Александра Сергеевича Грибоедова дело обстоит сложнее, поскольку имеются различные сведения: 1795 г., 1794 г., 1790 г. Как видно, незначительное превосходство в годах могло послужить причиной данного обращения, но, думается, оно не являлось определяющим условием.

При более детальном анализе можно вычленить отрицательные черты, которые присваивает студентам А.С. Грибоедов, характерные для детей: лживость, шаловливость, несерьезное отношение к делу, халтурство, эмоциональность, несдержанность. Интересно отметить, что писатель называет М.А. Дмитриева и

А.И. Писарева «холопами», что означает их зависимость от редакции журнала, от цензуры и пр. Позиция самих детей XIX века также предполагала подчинение в противовес веку XX, для которого характерен детоцентризм во всех его проявлениях.

В следующей лирической единице, в вольном переводе «Пролога в театре» из «Фауста», названный А.С. Грибоедовым как «Отрывок из Гете», при отсутствии обращения к теме детства, присутствует слово «потомство» в значении будущих поколений. При этом действующее лицо отрывка – весельчак – ставит в укор поэту его ориентированность на последующие поколения, беспокойство за их будущее.

Интересна малая лирическая форма, носящая название «Домовой». Создана она в духе русского народного фольклора. Сюжет заключается в том, что дети жалуются матери на домового, который доставляет им много неприятностей: «Больно тревожит нас дед-непосед, // Зла творит много и множество бед, // Ступней топочет, столами ворочит, // Душит, навалится, щиплет, щекочет» [1, с. 19].

Возможно предположить, что написано оно под влиянием общемировой тенденции к собиранию фольклора.

В отношении детства данный пример творчества А.С. Грибоедова представляет ценность ввиду того, что он иллюстрирует синтез обыденного и специализированного уровней, выраженный в картине мира ребенка, которая создается при участии двух субъектов – ребенка и взрослого. Она формируется посредством сообщения последним основных пространственно-временных координат (низ, верх, край и пр.) через, главным образом, материнский фольклор (колыбельные песни, потешки, пестушки и пр).

Во многих колыбельных песнях призывались различные силы для охраны сна. В этом стихотворении-плаче дети боятся ложиться спать, поскольку их начнет беспокоить домовой. Это дает основание предположить, что далее должны последовать обрядово-охранительные действия матери, к которым, в частности, относится пение колыбельной, нацеленное на защиту ребенка от злых духов.

Интересно отметить, что домовой, как правило, выступает как хранитель дома и его хозяев. Он может причинять беспокойство, но его следует «задобрить». Установление отношений с ирреальными силами (духами, Богом), понятие структуры мироздания, как микрокосмоса, дихотомии «Свое – Чужое», важно для гармоничного «встраивания» человека в окружающий мир (в настоящее время этот процесс условно можно обозначить понятиями «социализация», «инкультурация»).

Кроме уровня отношений «Ребенок – Ирреальные силы» А.С. Грибоедов дает возможность рассмотреть специфику отношений «Ребенок – Взрослый» на примере «Кальянчи» – отрывка из поэмы, содержание которого заключается в следующем: путешественник в Персии расспрашивает молодого человека – кальянщика – о его судьбе, происхождении. Отрок рассказывает ему о том, что в детстве родители обменяли его на «ценинный сосуд». Позже он стал свидетелем смерти отца, которого обезглавили за воровство. Следует провести параллель: в незавершенной трагедии А.С. Грибоедова «Грузинская ночь» также осуществляется обмен: раба-отрока отдают за коня, которого один грузинский князь желает приобрести у другого [2, с. 346].

Содержание отрывка соответствует социально-экономическим реалиям развития человеческого общества. Детство, дети (в том числе собственные) не являлись ценностью очень долгое время у многих народов, что, в частности, подтверждают исследования Д. Рансела [5].

С сожалением приходится отметить, что и сам А.С. Грибоедов еще не понимал детство как самоценный мир, отсутствует серьезный подход к деторождению. В комедии «Горе от ума» устами Чацкого он скажет: «Ах! Софья! Неужли Молчалин избран ей! // А чем не муж? Ума в нем только мало, // Но чтоб иметь детей, // Кому ума не доставало?» [3, с. 160].

Судьба А.С. Грибоедова в этом отношении также была трагична: Нина Чавчавадзе, жена писателя, дипломата, потеряла ребенка на большом сроке беременности, узнав о гибели мужа [2, с. 74-75].

Таким образом, можно заключить, что А.С. Грибоедов в стихотворениях едва ли касался феномена детства. Но прямое или

косвенное упоминание о нем отражало специфику времени, общественно принятое (должное) восприятие детства.

Литература

1. *Грибоедов, А.С. Сочинения в двух томах [Текст]. Т. 2. / А.С. Грибоедов. – М.: Правда, 1971. – 367 с. – (Библиотека отечественной классики).*
2. *А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников [Текст] / [вступ. ст., сост. и подг. текста С.А. Фомичева; коммент. П.С. Краснова и С.А. Фомичева]. – М.: Художественная литература, 1980. – 448 с. – (Серия литературных мемуаров).*
3. *А.С. Грибоедов. Лицо и гений [Текст] / [сост. В. Кабанов]. – М.: Книжная палата, 1997. – 400 с. – (Русский Парнас).*
4. *Эпштейн, М. Образы детства [Текст] / М. Эпштейн, Е. Юкина // Новый мир. – 1979. – №12. – С. 242-257.*
5. *Ransel, David L. Mothers of Misery. Child Abandonment in Russia [Text] / David L. Ransel. – Princeton: Princeton University Press, 1988. – 330 p.*

АРМЯНСКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ЛЕГЕНДА О РАДАМИСТЕ И ЗЕНОБИИ В ДРАМАТУРГИИ П. КРЕБИЙОНА-СТАРШЕГО И А.С. ГРИБОЕДОВА

Т.В. Тадевосян
Кандидат филологических наук, доцент
Ванадзорский государственный
университет им. Ов. Туманяна

Историческая легенда об армянском царе Радамисте (51-53 и 54-55 гг.) и его жене Зенобии известна прежде всего в изложении римского историка Публия Корнелия Тацита. В 35 г. царевич Фарасман (Фаразман), сын иберийского царя Митридата I, вместе с римлянами напал на Армению, уничтожил Артаксату (Арташат), изгнал правителя Армении Аршака, сына парфянского царя Артабана III, и назначил своего брата Митридата Иберийского царем Армении. При правлении Калигулы Митридат впал в немилость и был заточен в темницу, его освободили только при преемнике Калигулы – Клавдии.

В 51 г. начинается борьба царя Иберии Фарасмана I со своим братом, армянским царем Митридатом Иберийским, на стороне которого выступали римляне. Наследник Фарасмана – царевич Радамист (Родамист) – уезжает в Армению якобы из-за ссоры с отцом, а на самом деле при его полной поддержке. В Армении Радамист был радушно встречен дядей, царем Митридатом, но сам вероломно стал подстрекать армянских вельмож к мятежу. Затем Радамист возвращается домой, собирает войско и вторгается в Армению. Он осадил Митридата в крепости Гарни, где находился римский гарнизон перфекта Целлия Поллиона. Радамист подкупил Целлия: гарнизон сдался без боя, а Митридат вынужденно покинул крепость. Радамист поклялся, что ни мечом, ни ядом не покарает Митридата. Взяв в плен армянского царя, Радамист, помня об обещании, приказал задушить Митридата, его жену и сыновей. После убийства дяди Радамист вместо него становится правителем Армении.

Однако с этим не смирился парфянский царь Вологез I (Вагаршак), который хотел короновать на армянский престол своего брата Тиридата. Вологез вторгся в Армению и без особого

сопротивления подавил грузинские войска. Правда, вскоре Вологез вынужден был отступить из-за суровой зимы, нехватки провианта и эпидемий. Воспользовавшись этим, Радамист вновь занимает Армению. Однако армянское население и аристократия, поддерживаемое парфянским принцем Тиридатом, возмущенное бесчинствами, творимыми Радамистом и его приближенными, подняли восстание и окружили царский дворец. Радамист с беременной Зенобией убегают к берегам Аракса. «Наконец, охваченный ревностью, Радамист, обнажив акинак, пронзает ее привычной к убийствам рукой, уносит раненую на берег Аракса и бросает в реку, чтобы даже мертвою она не досталась врагам: после этого он устремляется к пределам иберов и достигает отцовского царства» [5; 270].

Но Зенобия не погибла: ее спасли местные пастухи, которые вытащили ее полумертвую из воды и выходили. Затем она была представлена ко двору новоявленного армянского царя Тиридата, который относился к ней с почтением и уважением.

Что же касается Радамиста, то и потом он несколько раз пытался вернуть армянский престол, но армяно-парфянские войска всегда превосходили его. В конце концов, Радамиста, запутавшегося в собственных интригах, убивают по приказу Фарасмана, заподозрившего его в измене.

Сюжет о Радамисте и Зенобии получил широкое распространение в мировом искусстве. Он нашел отражение в драматических сочинениях Жилле де Ла Тессоири «Триумф пяти страстей» (1642), Жака Пуссе де Монтобана «Зенобия, царица Армении» (1650), Проспера Жолио де Кребийона (Кребильона), известного как Кребийон-старший, «Радамист и Зенобия» (1711), Пьетро Метастазио «Зенобия» (1740), Александра Сергеевича Грибоедова «Родамист и Зенобия» (сохранились только наброски); романах Готье де Ла Кальпренеда «Клеопатра» (1647), Жана Реньо де Сегре «Береника» (1648), Легруен де Ла Мезоннев «Зенобия, царица Армении» (1795); элегии Арутюна Аламдаряна «Радамист и Зенобия» (1833); операх Георга Фридриха Генделя «Радамисто» (1720), Джованни Бонончини «Зенобия» (1737), Иоганна Адольфа Хассе «Зенобия» (1761); на полотнах Николя Пуссена «Царица Зенобия, найденная на бере-

гах Аракса» (1634), Луиджи Сабателли «Радамист убивает Зенобию» (1803), Поля Бодри «Зенобия, найденная пастухами на берегу Аракса» (1848), Вильяма Бугро «Зенобия на берегу Аракса» (1850) и т.д.

В контексте данного исследования нас, в первую очередь, интересует трагедия П.Ж. де Кребийона-старшего «Радамист и Зенобия» и незавершенная пьеса А.С. Грибоедова с аналогичным названием. Пьеса П.Ж. Кребийона-старшего «Радамист и Зенобия» имела шумный и длительный успех. Пьесу ставили в «Комеди Франсез» вплоть до 1829 года (первая постановка была в 1711 году); роль Радамиста в начале XIX века исполнял сам знаменитый Тальма. Как отмечал французский философ Ж.Л. д`Аламбер: «Кребийон превзошел себя в «Радамисте», своем шедевре, и, мы можем добавить, одном из шедевров французского театра» [8; 75]. Советский исследователь С. Мокульский дополняет: «Трагедия Кребильона имела огромный успех, поэт достигал своей цели – зал был потрясен. Главный секрет успеха был в том, что самые лютые страсти и кровавые злодейства изображались без всяких грубостей, с той внешней благопристойностью, с какой преступление могло быть совершено только в высшем свете» [4; 122].

Кребийон вводит в свои произведения культ ужасного, за что получил прозвище «Le terrible Crébillon» [страшный Кребийон]. Источником для трагедии французского драматурга стал незавершенный четырехтомный роман Ж.Р. де Сегре «Береника», впрочем, по всей вероятности, Кребийон был знаком и с сочинениями Тацита. В пользу этой гипотезы свидетельствует тот факт, что Кребийон отчасти снимает вину с Радамиста, связанную с убийством Митридата и его семьи, и перекладывает ее, как и Тацит, на Фарасмана, который реально стоял за этими преступлениями.

Известно, что Кребийон часто вольно менял сюжетные мотивы. Как отмечает Н. Орловская: «Пьеса строится в основном на исторических данных, в которые автор вносит известные изменения для создания более острой и напряженной ситуации» [8; 70]. Действия у Кребийона происходят спустя десять лет после того, как Радамист пронзил Зенобию и бросил в реку. Зенобия

делится с наперстницей Фенисой о всех перипетиях своей злосчастной судьбы, о том, что Фаразман ее «лютейший враг». Фаразман напал на своего брата Митридата, а тот призвал на помощь вождя парфян, обещав ему свою дочь. «Бурный Радамист, не зная мер страстям», заставил Зенобию в храме принести клятву верности и стать его супругой. Потом он убивает своего дядю Митридата, отца Зенобии. Народ восстал против грузинского царевича. «Свирепый» Радамист бежал с Зенобией из Артаксата (Арташата) на берега Аракса. Когда преследователи уже почти настигли их, Радамист закалывает Зенобию кинжалом и бросает в реку. Но река прибила почти бездыханное тело к берегу, где его подобрали местные жители. Зенобия скрыла свое имя (в пьесе она фигурирует под именем Исмена – любопытно, что это имя носила дочь царя Эдипа в древнегреческой мифологии: мотив мщения за отца явственно проступает и в пьесе Кребийона. Кроме того, именем Исмено представляется Радамист в качестве слуги самого себя в опере Г.Ф. Генделя «Радамисто») и вскоре оказалась «судьбой несчастною в Мидию приведена». Там она узнала, что Фаразман якобы убил сына, отомстив за смерть брата. Через некоторое время Фаразман нападает на Мидию. Второй его сын и брат Радамиста – Арзам (на самом деле у исторического Фарасмана не было сына с таким именем: его жена принадлежала к династии Арташесидов, а сыновьями были Митридат II, Радамист и Амазасп) – из этого похода привез в Иверию много пленных, среди них – неузнанную Зенобию.

Фаразман сразу заприметил ее среди пленниц и даже стал предлагать ей престол. В то же время в нее влюбляется и Арзам – благородный и мужественный воин. Зенобия же вынашивает план мести: «В Армении друзей родительских собрав, // Являюся дщерью достойной Митридата: // Противу Римских войск, Парфянца Тиридата // И злейшего из всех Иверского царя // Народ восстановлю» [6; 7].

В это же время Гиерон – посол Армении и наперстник Радамиста – готовит заговор против Фаразмана и хочет возвести на трон Арзама. Примечательно, что Гиерон – это имя тирана Сиракуз и героя одноименного произведения Ксенофонта, где он дискутирует о сути монархии. Фаразман, заподозрив что-то не-

ладное, направляет Арзама в Колхиду. В это время ко двору Фаразмана прибывает римский посол.

Все думают, что Радамист давно умер, но он жив и постоянно терзается раскаянием. Он пронзил кинжалом Зенобию из ревности, чтобы она не досталась Тиридату: «По брегу влек в крови ту жертву неповинну // И низпроверг ее Аракских вод в пучину, // И брачный превратил во гробовой венец» [6; 15]. Фаразман направил убийцу к Радамисту, однако, Корбулон, посол Рима, хотевший отомстить Радамисту за смерть Митридата, спас его от Фаразмана и привез с собой в Рим.

Прошло десять лет. Посол Рима, прибывший к Фаразману, и есть Радамист: он пришел, чтобы отомстить отцу. Рим направил Радамиста в Иверию и дал ему широкие полномочия. Если Радамист убьет Фаразмана, то он вернет себе корону Армении и станет вассалом Рима, а Иверия обречена будет на погибель. Радамист понимает, что римляне используют его в своих корыстных преступных целях, но отказаться не может, так как жажда мести сильнее любви к родине. Радамист в облике римского посла требует от Фаразмана освободить союзницу Рима – Армению, но иверский царь с презрением отвергает римские угрозы. Радамист дерзит Фаразману, обвиняя его в убийстве брата и сына. Он хочет разжечь «пламень возмущения» в Иверии, чтобы Фаразман не пошел на Армению.

Радамист и Арзам, претендент на армянский престол, тайно встречаются, но Арзам не хочет, чтобы римляне разгромили «отеческу страну». Он желает только, чтобы его отец оставил Зенобию в покое и чтобы она временно укрылась у Радамиста. После этого происходит встреча Радамиста и Зенобии. Она почти сразу узнает его. Радамист мучается угрызениями совести, но Зенобия счастлива: она прощает его, считая, что все находится в руках «всеправящих богов». Радамист предлагает ей трон: «Дай сердце, руку мне...в Армению пойдем // Меня над сей страной Рим утвердил царем» [6; 34].

Зенобия все рассказывает Арзаму. Однако Гиерон против воцарения Радамиста в Армении. Фаразман обвиняет Арзама в предательстве и отправляет начальника стражи Митрана (это имя Кребийон взял из романа Ж.Р. де Сегре «Береника») аресто-

вать Арзама. В это время наперстник Фаразмана Гидасп (интересно, что Гидасп – это название реки в Индии, где произошло сражение между Александром Македонским и индийским царем Пором) сообщает ему, что Радамист с Гиероном и Зенобией убегают. Царь отправляется в погоню за ними. Настигнув Радамиста, он мечом пронзает ему грудь. Радамист умирает: Митридат отомщен. Раскаявшийся сыноубийца Фаразман посылает Арзама вместе с Зенобией владеть Арменией.

Как видим, Кребийон намного отошел от первоначальной исторической легенды, приведенной Тацитом, который писал только о воцарении Радамиста в Армении и о бегстве Радамиста с Зенобией от восставших армян. Впрочем, надо признать, что Кребийон специально не изучал историю Армении или Грузии, знал об исторических событиях весьма приблизительно и по косвенным источникам. Как остроумно заметил Ф. Эрольд: «Нечего и говорить, что об армянских нравах и характерах Кребийон не имел представления, и не заметно, чтобы он старался о них узнать» [8; 78].

Кребийон выдвигает на первый план интригу, усложняя ее мелодраматическими эффектами, тем самым наблюдается отход от рационалистического классицизма в сторону чувственного предромантизма. Недаром В. Жуковский называл трагедию Кребийона одной «из самых лучших между трагедиями французов», а самого Радамиста охарактеризовал как «одно из тех необычайных созданий природы, в котором все поражает, все сильно и все ужасно. Каждое желание его есть страсть, и каждая страсть есть буря» [3; 123].

Трагедия Кребийона «Радамист и Зенобия» пользовалась большой популярностью не только во Франции, но и в России: «В первые десятилетия XIX века на петербургской сцене ставились две трагедии Кребийона-старшего – «Радамист и Зенобия» в переводе С.И. Висковатова (было дано 14 предствлений с декабря 1809 г. по август 1828 г.) и «Атрей и Тиест»» [7].

Не позже июня 1828 года А. Грибоедов составляет план пьесы под названием «Родамист и Зенобия». По всей вероятности, драматург задумал написать пьесу в пяти действиях, но до нас дошел только схематический абрис произведения. А. Грибоедов

пишет о событиях, которые являются предысторией у Кребийона и о которых пунктирно рассказывает Зенобия / Исмена. Воцарение Радамиста предшествует событиям, о которых повествует Грибоедов. Грибоедов описывает период восстания княжеской верхушки, армии и народа против тирании Радамиста. Радамист никого не любит: ни Фарасмана, ни парфян, ни римлян и все дни напролет проводит на охоте. Но при этом он во время переговоров с римским посланником Касперием пытается подкупить его честолюбием. Зенобия, вышедшая замуж за Радамиста до того, как тот убил ее отца и своего дядю Митридата, едва верит служанке Перизаде в виновность своего мужа.

В стране зреет заговор, во главе которого стоят Армасил, «славный воин, воспитанный в Риме, где он был при Митридате, во время его заточения» [2; 324], и Ассюд, желающий отомстить Радамисту за убийство брата. Юродивый, имеющий славу святого, пророчествует успех заговорщикам. Нищий прорицатель становится душой заговора: именно он зовет Зенобию в склеп армянских царей, где заговорщики устроили тайное собрание. Сперва народные массы никак не участвуют в смуте, но потом постепенно вливаются в ряды бунтовщиков: грузины похищением жен и имущества восстановили народ против себя.

Текст Грибоедова обрывается именно в тот момент, когда Радамист пытается подавить мятеж и берет в плен Ассюда, совершившего покушение на царя. План Грибоедова, на первый взгляд, имеет мало общего с трагедией Кребийона. Но, как справедливо отмечает В. Вацуро: «Вступая в творческое соревнование с классическим образцом, Грибоедов, конечно, учитывал традицию его восприятия. Сохранившийся план показывает с полной очевидностью, что разработка трагического характера оставалась для него главной задачей» [1; 179].

Кроме этого, следует отметить и другие параллели. Встреча Радамиста и центуриона Касперия отсутствует у Тацита, по большому счету, ее нет и у Кребийона. Однако у французского драматурга сам Радамист предстает при грузинском дворе как посланник Рима и, тем самым, выступает как двойник Касперия. Но, пожалуй, самым главным для создания подлинной трагической глубины нравственных переживаний героев является род-

ство Зенобии и Митридата: этой линии нет у Тацита, но зато она представлена у Кребийона и Грибоедова.

Создавая пьесу на довольно популярный европейский сюжет, Грибоедов не мог не учитывать опыт старших поколений, особенно сочинение «первого трагика Франции» – Кребийона-старшего. Реминисценций с произведением Кребийона у Грибоедова не много (см. предпоследний абзац), но, несмотря на это, и тут прослеживается вдумчивое отношение к творчеству своего предшественника. Пьеса Кребийона описывает события, произошедшие спустя десять лет после того, как Радамист нанес роковой удар Зенобии, в пьесе Грибоедова удар еще не нанесен, однако, в обоих произведениях прослеживается идея борьбы армян в союзе как с римлянами, так и с парфянами против полного присоединения Армении к Иберии.

Литература

1. *Вацуро В.Э. Грибоедовский замысел трагедии «Радамист и Зенобия» // Проблемы творчества А.С. Грибоедова. Смоленск: ТРАСТ-ИМАКОМ, 1994.- 162-193 с.*
2. *Грибоедов А.С. Сочинения. М.: Художественная литература, 1988.- 751 с.*
3. *Жуковский В.А. Полное Собрание Сочинений. Т. IX. СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1902.- 151 с.*
4. *История западноевропейского театра. Т. 2. М.: Искусство, 1957.- 907 с.*
5. *Корнелий Тацит. Анналы. Малые произведения. М.: АСТ: Астрель, 2010.- 505 с.*
6. *Кребильон. Радамист и Зенобия. СПб.: При Императорской Академии Наук, 1810.- 56 с.*
7. *Луков Вл.А. Французская литература от истоков до начала новейшего периода. XVIII век. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://lit-prosv.niv.ru*
8. *Орловская Н.К. Грузия в литературах Западной Европы XVII-XVIII веков. Тбилиси: Издательство Тбилисского университета, 1965.- 315 с.*

А. С. ГРИБОЕДОВ В ТВОРЧЕСТВЕ М. О. МЕНЬШИКОВА

В.Б. Трофимова
Кандидат педагогических наук, доцент,
Институт художественного образования и культурологии РАМ, г. Москва

Творчество литературного критика, политического писателя и публициста Михаила Осиповича Меньшикова (1859 – 1918) можно разделить на два периода: первый – с конца 1880-х гг. до 1901 г., охватывающий период его работы в газете демократического направления «Неделя» (под редакцией П. А. Гайдебурова) и журнального приложения «Книжек “Недели”», характеризуется как период литературно-критического творчества этого писателя; второй период – с 1901 по 1917 гг. – время его сотрудничества в националистической консервативной газете А. С. Суворина «Новое Время» – представляет его творчество как политического публициста. С 1892 г. Меньшиков становится штатным сотрудником народнической газеты «Неделя», а затем – секретарем редакции. С середины 1890-х годов он уже является ведущим критиком и публицистом этой газеты и ее литературно-критического приложения – «Книжек “Недели”». В дальнейшем писатель исполнял обязанность фактического заведующего редакцией «Недели». Именно в период сотрудничества в «Неделе» Меньшиков публикует литературно-критические статьи, очерки, некрологи, посвященные творчеству русских писателей, в том числе и А. С. Грибоедову.

Газета «Неделя» отразила все изменения народнической идеологии. С 1870-х годов народничество заметно «правеет». В 1880 – 1890-е годы «Неделя» является органом либеральных народников, которые выступают против революционных преобразований. Революционным преобразованиям поздние либеральные народники противопоставляют программу культурничества и самоусовершенствования. Одним из идеологов газеты «Неделя» в этот период был М. О. Меньшиков, который выступал на ее страницах с проповедью опрощения в земледельческом труде, самоусовершенствования, любви и активной помо-

щи ближним, пропагандировал нравственную «теорию малых дел». Эту программу самоусовершенствования писатель противопоставлял методам революционной борьбы Н. В. Шелгунова, который на страницах журнала «Русская мысль» критиковал «теорию малых дел».

Творчеству А. С. Грибоедова М. О. Меньшиков посвятил критическую статью «Оскорбленный гений (По поводу 100-летия со дня рождения А. С. Грибоедова)», впервые опубликованную на страницах журнального приложения к газете «Неделя» «Книжки “Недели”» (1895, № 3), а затем вошедшую в первый том двухтомника литературной критики писателя «Критические очерки» (Спб., 1899 – 1902), составленный из критических статей-этюдов, мемуарных статей и некрологов, публиковавшихся критиком на протяжении 1890-х гг. в газете «Неделя» и «Книжках “Недели”». Имя А. С. Грибоедова писатель упоминал в других литературно-критических работах периода его сотрудничества в газете «Неделя». Особенно значимо упоминание имени Грибоедова в мемуарной статье, написанной вслед за некрологом Я. П. Полонского, где критик показывает истоки лирики Полонского: «Первый томик свой Полонский выпустил пятьдесят четыре года тому назад. Вступление его в жизнь было омрачено гибелью целой рати наших поэтов – Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, гибелью Батюшкова, Рылеева, Веневитинова, Полежаева… Полонский вместе с Майковым и Фетом поднялись, точно свежие колосья на побитой грозовою тучей ниве нашей поэзии, и сурово встретила его жизнь» [2; Т. 2, с. 485]. Приведенная цитата интересна еще и тем, что в ней Меньшиков в многогранном творчестве Грибоедова выделяет лирическую грань.

Статья «Оскорбленный гений» по жанру относится к литературно-критическим этюдам (популярному жанру в литературной критике второй половины XIX в.), характеризуется большим объемом (более авторского листа), делением текста на главки (в статье о Грибоедове XI главок). Тип авторской речи в статье «Оскорбленный гений» – рассуждение с аргументацией, с использованием чужой речи в виде цитат и пересказа точек зрения других критиков. Авторская речь Меньшикова в этой статье от-

личается художественностью, использованием изобразительно-выразительных средств. Литературно-критический этюд «Оскорбленный гений», как и многие другие литературно-критические статьи двухтомника «Критические очерки» (Спб., 1899–1902), характеризует сочетание глубокого научного анализа предмета изучения и художественности изложения, обилия поэтичных сравнений, эпитетов, метафор: «Очевидно, в двух печатных листах Грибоедов дал нечто *особенно* нужное для русского общества. Как в небольшом алмазе, в этой маленькой вещи сосредоточено драгоценное сияние. И в самом деле, «Горе от ума» имеет все признаки великого произведения» [3; Т. 1, 263]. Именно художественность изложения в статье «Оскорбленный гений» позволяет определить ее жанровую принадлежность как «философско-критический этюд», или «импрессионистический этюд», а не как литературоведческую статью-трактат [1; с. 14, 15].

В этюде «Оскорбленный гений» на материале анализа комедии «Горе от ума» и размышлений о сущности образа Чацкого Меньшиков выходит на столь актуальную в 1880-х – 1890-х гг. проблему назначения искусства в целом, и в частности литературы, подразумевавшую новое осмысление соотношения эстетического и этического в идеале. Меньшиков полагал, что назначение подлинно прекрасного, а значит, истинно ценного и этически благотворного произведения литературы – уводить от низменного, пробуждать в обществе и в отдельном человеке совесть, стремление к прекрасному, гуманизировать общество, отстаивать общественный идеал времени. Эпиграфом к статье-этюду «Оскорбленный гений (По поводу 100-летия со дня рождения А. С. Грибоедова)» Меньшиков взял строки из трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» (1826 – 1830), входящей в цикл «Маленькие трагедии»: «… гений и злодейство / Две вещи несовместные». В тексте сцены II «Моцарта и Сальери» Пушкина – это реплика Моцарта, в которой он сомневается в том, что Бомарше был отравителем: «Он же гений, / Как ты, да я. / А гений и злодейство, / Две вещи несовместные. Не правда ль?». Эпиграф разъясняет смысл названия этюда «Оскорбленный гений»: в основе идеи сюжета комедии «Горе от ума» критик ви-

дит трактовку Грибоедовым моцартианства и сальеризма, размышлений о судьбе и предназначении гения. Меньшиков не только признает ум в Чацком, не только анализирует художественную структуру и идейное содержание комедии «Горе от ума», но предлагает нам философски осмыслить знаменитое произведение Грибоедова, ставя в центре своего внимания проблему «истинный гений и толпа» и используя этическую категорию «совесть».

Вслед за публикацией этюда о Грибоедове Меньшиков опубликовал в журнале «Русская Мысль» (1895, № 7) одну из самых значимых для понимания всего его творчества критическую статью-эссе «Совесть и знание». Необходимо отметить, что именно в период работы в газете «Неделя» и журнальном приложении к газете «Книжки “Недели”» Меньшиков публикует ряд очень значимых литературно-критических статей и критико-философских эссе, показывающих развитие его идейно-философских воззрений. Среди таких работ статья-эссе «Совесть и знание», посвященная вопросам общественной нравственности, занимала центральное место. Категория «совесть» всегда была в центре внимания в литературно-критическом и публицистическом творчестве М. О. Меньшикова. Одним из первых полемических публицистических выступлений, где писатель доказывал примат совести, и было эссе «Совесть и знание» как отклик на полемическое выступление ведущего критика и редактора журнала «Русская Мысль» Виктора Александровича Гольцева (1850–1906). Гольцев – один из главных представителей народнической критики конца XIX в., подписал свою полемическую статью криптонимом «О. Т. В.». В. А. Гольцев проявил себя как защитник литературно-эстетического наследия 1860-х годов, призывавший создать эстетическую теорию на «твердых психологических данных» (знании).

В статье «Совесть и знание» Меньшиков спорит с В. А. Гольцевым (г. О. Т. В.), задавая риторический вопрос: «Нужна ли совесть?» В полемике Меньшиков отстаивает главенство совести по отношению к знанию и их неразрывное единство в вопросах нравственного просвещения. Можно сказать, что заявленный примат совести стал для Меньшикова

главным принципом не только его литературно-критического творчества 1890-х годов, но и определял всю его публицистическую деятельность уже в начале XX века. В литературной критике Меньшикова лексема «совесть» встречается очень часто, свидетельствуя о значимости этой этической категории для критика (с современной точки зрения, можно сказать о концепте «совесть» в литературной критике и философской эссеистике Меньшикова).

В первых же строках статьи-этюда «Оскорбленный гений» встречается лексема «совесть»: «Далеко от родины, за Кавказским хребтом, похоронен прах великого русского человека, *первого* (курсив Меньшикова – В. Т.) имевшего мужество стать совестью русского общества: и громко сказать ему горькую правду. На забытой могиле его, обвеянной пылью Грузии, до сих пор видны трогательные слова жены его: “Для чего пережила тебя любовь моя?” Для чего переживает великого человека любовь к нему потомства? Для того, я думаю, чтобы в этой любви, стерегущей мысль писателя, его страдальческая душа наконец успокоилась, нашла ту радость признания, которой была лишена при жизни. Помянем же первое столетие имени Грибоедова, погибшего так рано, размышлением над его великой мыслью, сочувствием к его печали…» [3; Т. 1, с. 262]. Меньшиков анализирует идейную сторону комедии и ее художественные структуры именно с точки зрения воплощения в них совести, высокого нравственного начала.

Прежде всего, проявление главенства совести у Грибоедова Меньшиков видит в авторском замысле комедии Грибоедова: «Но не только художественная правда типов, и не красота и правда языка составляют главную ценность “Горя от ума”. Самое дорогое в ней – *благородный* (курсив Меньшикова – В. Т.) замысел, и в этом отношении она несравненна. Я не знаю другой пьесы, где был бы раскрыт более важный, *центральный* (курсив Меньшикова – В. Т.) вопрос русской жизни и где бы он проведен был с такою возвышенностью, в связи с общечеловеческими, вечными задачами. Не говоря о плохих пьесах Сумарокова, Кукольника и т. п., не говоря о неудавшихся пьесах Фонвизина (которому не доставало только мужества, чтобы

быть гением), задача русской национальной драмы не удалась даже Пушкину, Лермонтову и Гоголю, как не удалась она позже и Островскому. У названных писателей были великие силы, достаточные для этой работы, но не было достаточно *нравственного* (курсив Меньшикова – В. Т.) *сознания*. «Борис Годунов» (отдельные сцены), может быть, чудо искусства, но чудо ненужное, не способное целительно войти в нашу жизнь. “Маскарад” Лермонтова – незначительная и фальшивая вещь. “Ревизор” – великое обличение небольшого зла. Только в «Горе от ума» художественное зрение направлено на самое большое зло жизни, и только в этой пьесе совершается искренняя, нелицемерная, до конца договоренная исповедь общества. Велика вещь та, которая выражает великую мысль; самая великая мысль в каждое время исследует самый великий грех времени и самый высокий идеал его. Из всех исторических грехов русского народа самый тяжкий – это упадок понятия о человеческом достоинстве, пренебрежение к нравственному идеалу, в котором вся сила личности, а через нее – и вся сила общества. Ни Пушкин, ни Лермонтов, ни Гоголь, ни даже Л. Н. Толстой (во «Власти тьмы») не ставят этого великого вопроса так прямо и ясно, как это удалось Грибоедову. Ни у кого из них не отмечено так ярко появление благородного духа в низкой среде и вся драма возникающей отсюда скорби» [3; Т. 1, с. 264]. В этих заключительных строках главки I этюда «Оскорбленный гений» задается направление развития главной темы этой критической работы Меньшикова, выраженной в первом абзаце статьи, являющемся темой-зачином и первой главки, и всего этюда: Грибоедов мог быть назван «совестью русского общества» именно потому, что ему удалось отразить в своей комедии главный грех русского общества – отсутствие в нем совести, «упадок понятия о человеческом достоинстве, пренебрежение к нравственному идеалу», и высокий идеал времени – появление в русском обществе духовно благородных людей, противостоящих «низкой» среде.

Обладая несомненным писательским талантом, проявившемся в живом и образном языке, художественности изложения, соединенной с безупречной логичностью изложения, Меньшиков не мог не оценить великолепия языка комедии «Горе от

ума». Меньшиков, как и другие критики, восторгается языком знаменитой комедии Грибоедова, ставя его наравне с языком Пушкина: «Не умрет и язык комедии – естественный, живой язык, в веках отчеканенный народной мыслью и гением увековеченный. Умирают придуманные, механические стили Тредьяковских и Сумароковых, язык же Пушкина и Грибоедова есть язык народа; он бессмертен как все естественное, принявшее органические свойства» [Т. 1, с. 263].

В связи с грандиозностью, «благородством» авторского замысла «Горе от ума» Меньшиков даже поставил под сомнение ее жанровую принадлежность – комедия. В этом проявилось свойственное Меньшикову отрицательное отношение к сатирическому направлению в русской литературе, неприятие гоголевского «Ревизора» и всей гоголевской сатиры, сложное отношение к творчеству М. Е. Салтыкова-Щедрина. На протяжении всего текста критического этюда «Оскорбленный гений» Меньшиков постоянно соотносит подходы к сатирическому изображению типов у Гоголя и у Грибоедова, не переставая подчеркивать превосходство Грибоедова над Гоголем. «Комедия “Горе от ума”… Мне кажется, она вовсе не комедия, и ее горе вовсе не от ума. В самом деле, почему “Горе от ума” – комедия? Ведь суть ее – не какое-нибудь пошлое разочарование, не игра мелких страстишек, смешных как пародия на большие страсти. В основе пьесы лежит *горе* (курсив Меньшикова – В. Т.), непритворное, жгучее горе, и души не мелкой, а героической. И темная сила, причиняющая эти мучения, – не призрак, а действительная и могучая стихия. Страдания такого порядка составляют драму, а не комедию, и не без основания сам Грибоедов уклонился назвать пьесу комедией (он назвал ее поэмой, что, впрочем, так же странно, как и название поэмой “Мертвых душ”). Ниже мы увидим, что предмет мучений Чацкого высок и важен, что его горе достигает истинно трагической безвыходности. Что, спрашивается, забавного в этой изящной и строгой пьесе? Ни в самом Чацком, ни в том, что его расславили сумасшедшим, нет ни на йоту смешного. В отрицательных типах, как они ни ярки, комизма вложено не только не больше, но, скорее, меньше, чем встречается в самой жизни: все эти Фамусовы, Скалозубы, Репе-

тиловы, Молчалины другим талантом (например, Гоголем) могли быть представлены несравненно смешнее, чем позволил себе Грибоедов. Цель последнего была вызвать в зрителе не смех, не низменную радость увидать на сцене нечто ничтожнее нас самих, – а вызвать внимание к горю благородного сердца и сочувствие ему. Грибоедов поэтому и не хотел заслонять этой серьезной цели комическими преувеличениями и подчеркиваньями, как это сделано Гоголем в его комедиях. “Карикатуру ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь”, – пишет Грибоедов Катенину. Эта воздержанность в пользовании карикатурой не только не лишает “Горе от ума” жизненности, но способствует ей: в своих естественных пропорциях, без резких изломов, типы Грибоедова более живые люди, нежели герои, например, “Ревизора”, где комизм сгущен часто до уродства. В лучших французских комедиях, где соблюдена строгая мера комизма в лицах, смех публики поддерживается крайнею забавностью интриги, но интрига “Горя от ума” вовсе не забавна. Она остроумна и искусна, но совершенно серьезна, как и подобает драме. Если некоторые отрицательные лица Грибоедова забавны, то это естественный комизм, не отделимый от характеров; нужно вспомнить, что и трагедии Шекспира изобилуют подобными смешными лицами. Они необходимы для оттенения ужасного» [4; Т. 1, с. 265].

Меньшиков усматривал лишь единственное доказательство жанровой принадлежности «Горе от ума» к комедии – отсутствие в конце пьесы кровавой развязки, характерной для комедий классицистов. Меньшиков наивно полагал, что с распространением цивилизации кровавые сцены в классических трагедиях будут восприниматься как проявление безумия и дикости, а кровавые бойни будут вызывать лишь ужас и омерзение у человека новой эпохи. Однако и здесь критику удалось сформулировать очень важную и глубокую закономерность зависимости эстетического идеала времени от этического: «Истинно художественное произведение во все времена создается на основе, согласной с нравственным чувством, и то, что уродливо с этической точки зрения, не может быть прекрасным с этической. Поэтому с перерождением нравственного сознания в человечестве

перестраиваются и эстетические основы» [4; Т. 2, с. 267]. Сформулированная Меньшиковым закономерность позволила соединить образ Чацкого с образом Гамлета, видя в страданиях датского принца протест нового нравственного чувства против прежних моральных норм варварской эпохи, по которым убийство было делом обыденным и необходимым. Меньшиков ставит Гамлета «на рубеже варварства и цивилизации», тень отца требует от него мести, но «внутреннее чувство останавливает его, и он невольно восклицает: “Время вышло из колеи своей. Горе мне, рожденному для того, чтобы снова заставить его идти прежнею колеей!”» [4; Т. 1, С. 267].

Меньшиков привлекает внимание к непроясненности образа Чацкого в критике, традиции отказывать этому герою в уме: «В чем заключается сущность этой драмы? Что такое Чацкий? Несмотря на несмолкаемый восторг, которым сопровождалась комедия на пространстве семидесяти лет, – основной ее смысл до сих пор не выяснен: лицо Чацкого загадочно и спорно. Грибоедов, называя комедию *“Горем от ума”*, хотел дать картину мучений умного человека в обществе глупых. Но большинство критиков – в том числе такие авторитетные голоса, как Пушкин, кн. Вяземский, Белинский, отрицают в Чацком ум как характерную черту» [4; Т. 1, с. 268]. По мнению Меньшикова, в основной «мотив» «Горя от ума» – борьбу незаурядного человека с его обществом вплетается «интрига чувства – любви Чацкого к Софье, кровной представительнице своего общества» [4; Т. 1, с. 269]. Чацкий и Софья – дети одной среды, почти одной семьи, выросли в барских домах, среди сцен крайнего унижения и жестокости сильных по отношению к слабым. Меньшиков обращает внимание, что грибоедовскую Москву отделяет от старинной допетровской Московии, «старинного варварства», только одно – два поколения. Чацкий – человек, воспитанный «в идеях гуманного европейского образования». Однако Меньшиков отмечает, что удел Чацкого и других героев-отрицателей (Евгения Онегина, Печорина, Рудина) – отрицание окружающей его жизни, за ними нет пока еще никаких других заслуг, их главная заслуга – «нравственное возмущение, на которое немногие были способны». Сначала, по словам Меньшикова, критиканство

Чацкого производит отрицательное, невыгодное для этого героя впечатление, но по ходу развития действия это впечатление исчезает под напором «горячей искренности и благородства Чацкого». По словам Меньшикова, даже лучшим людям эпохи, к которым критик относит Байрона, Пушкина, Лермонтова и самого Грибоедова, были свойственны по наследству от французских аристократов некоторое «фатовство» и «дендизм». Здесь для понимания образа Чацкого Меньшиков предлагает вспомнить, что многообразие героев европейской литературы можно свести к двум типам: ироническому герою и герою-мечтателю. Меньшиков отнес Чацкого, как и всех героев-отрицателей, к ироническому типу героя. Меньшиков высказал интересную идею о смене этих типов героев в русской классической литературе. «В европейской семье до сих пор борются два главных типа: иронический и мечтательный; первому дала роскошное развитие французская культура, галльский темперамент и классицизм, – второму – немецкая культура с ее благочестием и философией. В русском обществе эпохи Грибоедова попадались люди и второй природы (московские масоны, впоследствии – «люди сороковых годов», славянофилы), но преобладал иронический тип, люди насмешливого отрицания. К этому именно типу принадлежал Чацкий и главные герои последующего времени: Онегин, Печорин, Рудин, хотя в Рудине начинает сказываться мечтательный, германский дух, начало творческое в противоположность разрушительному настроению скептиков. Чацкий еще не дожил до разочарованности Печорина: реакция, разбившая в прах все надежды Чацких, была еще впереди. Русское самосознание переживало еще зарю туманной юности и было одушевлено пылкой верой. Хотя Чацкий уже скучает, но в нем еще нельзя подметить родоначальника наших Чайльд-Гарольдов до Обломова включительно; столь выродившееся под суровым гнетом потомство еще не просвечивает в Чацком: он еще могуч и горд. Со второго действия “Горя от ума” начинается ряд жестоких битв с родною, московскою культурой, в которой не было, конечно, не скептицизма, ни мечтательности. То и другое – продукт свободы духа, московское общество вышло из почти бухарского порабощения [4; Т. 1, с. 272].

Меньшиков видит в Фамусове «философа» «культуры» старой Москвы. Этот отрицательный персонаж Грибоедов, по словам Меньшикова, изображает необыкновенно ярко, подчеркивая необыкновенную искренность Фамусова, которая может сравниться разве что с искренностью Чацкого. Фамусов так искренно и простодушно изрекает мерзости и низости, что составляет обаяние этого персонажа, отвлекает внимание от его нравственного безобразия. В этом Меньшиков видит главное отличие комического у Грибоедова по сравнению с Гоголем: «Великий художник придал пороку ту теплоту и сочность жизни, какие у нее бывают на самом деле и какими он только и держится. Фамусов, Молчалин, старуха Хлестова, Тугоуховские, Хрюмины, – они в своем роде великолепны, на них любуешься, как на породистые экземпляры горилл или кенгуру. Они, волею художника, живые, а все живое интересно» [4; Т. 1, с. 272].

Меньшиков называет Чацкого «проснувшимся европейцем в московской коже»: этот герой хотел бы быть слугой общества, не «прислугою», для Чацкого невозможно «чисто азиатское холопство в службе», подлость, бессовестность, выше всех выгод для него его человеческое достоинство. Меньшиков обращает внимание на фразу Чацкого, что «нынче смех страшит и держит стыд в узде», видя в этом проявляющейся совести: «… явился уже и *стыд* (курсив Меньшикова – В. Т.), из которого когда-нибудь разовьется чувство *долга* (курсив Меньшикова – В. Т.). Смех – зачаточное и еще насыщенное злом нравственное сознание, но он уже – отрицание зла и жестокий бич его. *Смех* Чацкого (курсив Меньшикова – В. Т.) – не пустое злословие, не bons mots французских петиметров, а горький смех возмущенной и оскорбленной совести. Против чего восстает Чацкий в своем поединке с Фамусовым? Не против глупости и невежества “минувшего века”, а против подлости его. На этом развивается вся идея драмы» [4; Т. 1, с. 274].

Знаменитый монолог Чацкого «А судьи кто?» напоминает Меньшикову гневное стихотворение Лермонтова «На смерть поэта», критик находит этому монологу удачное сравнение: «Монолог этот прекрасен, как весенний гром; он дышит вдох-

новеньем, но вдохновеньем не ума только, а оскорбленной совести» [4; Т. 1, с. 276].

Проясняя суть образа Чацкого, Меньшиков предлагает иной ракурс рассмотрения противостояния Чацкого и Молчалина, но опять с точки зрения изменчивого нравственного идеала эпохи, отождествления умеренности, смирения с низостью: «Чацкий – человек борьбы, человек той эпохи, когда уступчивость считалась преступлением, а скромность – подлостью. В такие эпохи нравственность перестраивается, мирные, высокие добродетели ценятся как трусость, а ожесточенная борьба – как героизм. Чацкий искренно презирает Молчалина за его *добродетели* (курсив Меньшикова – В. Т.) еще ранее, чем узнает его подлую подкладку их. На очной ставке Чацкий и Молчалин, два героя времени, скрещивают свои идеалы; Молчалин – "умеренность и аккуратность", Чацкий – независимость и достоинство. "Умеренность и аккуратность" – эта фраза сделалась со времен Грибоедова как бы формулой низости, но исходи эти качества из глубины великой, обуздавшей себя души, из философского основания, они были бы высокими достоинствами; в качестве орудия для подлой цели они отвратительны. Может быть, это самая трагическая черта в жизни, что добро, порабощаясь злу, делается могучим пособником для него. Молчалин торгует своей незлобивостью, как католические монахи благочестием» [4; Т. 1, с. 280].

Анализируя мнения о Чацком Пушкина, Вяземского, Белинского и Гоголя, отказывавших этому герою в уме, отрицательно воспринимавших героя комедии «Горе от ума», не соглашаясь с их мнением, Меньшиков находит своих единомышленников, анализируя мнения о Чацком Аполлона Григорьева, И. А. Гончарова и А. С. Суворина, доказывавших ум Чацкого, истинно героический характер натуры этого героя. Меньшиков соглашается с оценкой Гончаровым не только образа Чацкого, но и отрицательных персонажей пьесы Грибоедова. Более того, Меньшиков показывает, что из всех знакомых, по словам Гончарова, «как колода карт», типов героев комедии «Горе от ума» и ведут свое происхождение многие типы Гоголя, Тургенева, Гончарова: «На пространстве нескольких страниц, несколькими фразами

очерчиваются с гениальной жизненностью основные зоологические представители русской общественной фауны: от грибоедовских типов пойдут, постепенно вырождаясь, гоголевские, тургеневские, гончаровские. Разве Фамусов в миниатюре не повторен в образе Сквозника-Дмухановского? Молчалин разве не представляет прямого предка Чичикова? Скалозуб со временем превратится в Собакевича, а Репетилов в Хлестакова, правда, все в большом, столичном масштабе. Благородный Чацкий повторится в некоторой мере в Евгении Онегине, Печорине и особенно в Рудине, а Платон Михайлович в Тентетникове или Илье Ильиче Обломове. Крайне яркое лицо Хлестовой, умной и властной барыни, будет повторено почти всеми романистами. Эти несколько страничек грибоедовской пьесы – драгоценный исторический документ, от которого начинается генеалогия русских литературных типов…» [4; Т. 1, с. 281]

Меньшиков предлагает третью точку зрения, соединяя признающих ум в Чацком с теми, кто называл его безумцем. По убеждению Меньшикова, в Чацком Грибоедов представил натуру гениальную, которая коренным образом отличается от просто житейски умных людей. По Меньшикову, гений – это особый психологический тип. Чацкий гений, как Моцарт у Пушкина: «… Платон Михайлович Горичев, или Фамусов, или старуха Хлестова. Все эти “глупцы” по-своему очень умны. У них другое миросозерцание, другая вера; они невежественны, но рассудок сквозит у них из каждого слова. От ума, я думаю, горя не бывает, ум покладлив и по своей сущности своей есть приспособление. У нас в народе самые умные люди – кулаки, и бывают времена, когда “умный человек не может быть не плут”. Не то гений, не способный по сущности своей на уступки. Ум есть пассивное сознание, гений – активное. Идея в обыкновенном уме – холодное отвлечение, в гениальном – это страстное чувство, требующее исхода. Казалось бы, “не велика услуга” со стороны Чацкого помолчать при Скалозубе, но гениальному человеку нестерпимо таить в себе мысль: она в нем рвется и трепещет, как птица в клетке. Гений – вне мысли – существо часто жалкое; “из детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он”. Иногда гений “озаряет голову безумца, гуляки праздно-

го” – вспомните пушкинского Моцарта. Вот психологический портрет великого человека, удивительно схваченный. Посмотрите, как Моцарт простодушен, доверчив, беспечен, как он странно ведет себя (на взгляд умного Сальери) [4; Т. 1, с. 290].

По Меньшикову, главная черта «гениального темперамента» – «нравственное благородство», именно в этом заключается трактовка Меньшиковым реплики пушкинского Моцарта «… гений и злодейство, / Две вещи несовместные»: «Подлым может быть ум, но не гений. И в этом отношении Чацкий безупречен: в его благородстве согласны все критики, и оно веет из каждого его движения» [4; Т. 1, с. 291]. Психологическая трактовка особенностей гениального темперамента позволяет Меньшикову интерпретировать основную идею сюжета «Горе от ума»: «Суть драмы Грибоедова – появление в русском обществе не просто *умной, а гениальной* (курсив Меньшикова – В. Т.) натуры, и «миллион терзаний», встречающих ее в родной среде. Умный человек в России благоденствует, – страдает и гибнет гений. Разве в Чацком не предсказана печальная судьба наших великих талантов – Пушкина, Лермонтова и самого Грибоедова? Разве все они не были загнаны современным обществом в безвыходную драму и не пали в начале или расцвете жизни?» [4; Т. 1, с. 292].

Для Меньшикова образ Чацкого и стал тем живым образом гениального безумца, воплотившим стремление к общественному и личному идеалу. Критик видит главную ценность «Горя от ума» в сути авторского замысла, связанного с решением вечных вопросов, а образ Чацкого Меньшиков рассматривает как образ в ряду вечных образов мировой литературы, сравнивая Чацкого с Моцартом Пушкина и Гамлетом Шекспира: «Драма “Горе от ума” – самая серьезная наша драма; Чацкий – самый героический и светлый тип в нашей литературе. Одного его можно поставить наряду с мировыми типами Гамлета, короля Лира, маркиза Позы, Фауста. Особенно он близок к Гамлету. Вспомните судьбу задумчивого датского принца. Несчастие его, как и Чацкого, – было родиться с возвышенной душой в век грубый, в обществе низком и растленном. Окруженный злодейством, Гамлет тщетно ищет в душе своей столь же слепой злобы: он слиш-

ком велик, чтобы бороться равным оружием, и его гений составляет его несчастие. Таких людей, как Гамлет и Чацкий, объявляют безумными – с их вдохновением, с их глубокою и нежною душой! Им объявляют войну, и они изнемогают в борьбе с обступившею их тьмою…» [4; Т. 1, с. 293].

Таким образом, критическая интерпретация Меньшиковым комедии «Горе от ума» интересна и в наше время. Литературно-критический этюд Меньшикова «Оскорбленный гений (По поводу 100-летия со дня рождения А. С. Грибоедова), может с полным правом войти в корпус литературно-критических работ знаменитых русских критиков о творчестве А. С. Грибоедова. У Меньшикова как литературного критика был свой взгляд на историю русской литературы. Критик считал «Горе от ума» подлинно «классической» русской драмой. Именно этой пьесой Грибоедова, по мнению Меньшикова, было положено начало репертуару русского национального театра, а вовсе не пьесами А. Н. Островского. Меньшиков ставит образ Чацкого в один ряд с вечными образами мировой литературы (Гамлетом, Фаустом, пушкинским Моцартом), видя в нем проявление гениальной натуры, совести в русском обществе. По мнению Меньшикова, почти все типы русской классической литературы ведут свое начало от героев комедии «Горе от ума».

Литература

1. *Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отделение, 1980. – 280 с.*
2. *Меньшиков М. О. Литературные характеристики. IV. Я. П. Полонский // Меньшиков М. О. Критические очерки. Т. 2. – Спб., 1902. – С. 484–489.*
3. *Меньшиков М. О. Оскорбленный гений // Меньшиков М. О. Критические очерки. Т. 1. – Спб., 1899. – С. 262–293.*
4. *Меньшиков М. О. Совесть и знание // Меньшиков М. О. Великорусская идея. Т. 1. / предисл, сост., подгот. коммент. В. Б. Трофимовой. – М: Институт русской цивилизации, 2012. – С. 126–135.*

А.С. ГРИБОЕДОВ В АРМЯНСКОЙ ПЕЧАТИ XIX ВЕКА

К.С. Ханян
АГПУ им. Х.Абовяна, кандидат филологических наук, доцент

Шедевром литературного наследия Александра Сергеевича Грибоедова (1795-1829), истинной “божественной комедией” является его пьеса “Горе от ума”. Из-за запрета царской цензуры поначалу она была распространена в рукописном варианте и получила большой отклик в литературных кругах. По этому поводу в “Литературных мечтаниях” Белинский написал: “О Грибоедове, как и о всех примечательных людях, было много толков и споров: ему завидовали некоторые наши гении… но публика рассудила иначе: еще до печати и представления рукописная комедия Грибоедова разлилась по России бурным потоком. <...> Каждый стих Грибоедова есть сарказм, вырвавшийся из души художника в пылу негодования; его слог есть par excellence (по преимуществу) разговорный” [1; 67]. По мнению Белинского, пьеса “Горе от ума” в целом не совершенна, “не без недостатков к своей целости, но оно было первым опытом таланта Грибоедова, первою русскою комедиею; да и сверх того, какие бы ни были эти недостатки, они не помешают ему быть образцовым, гениальным произведением, и не только в русской литературе...” [1; 68].

Грибоедов начал писать “Горе от ума” в 1822 году в Тифлисе и закончил в 1824 году в Петербурге. Пьеса ознаменовала начальный этап развития русского реализма в драматургии и стала первой ласточкой на армянской сцене. Не трудно заметить влияние пьесы не только на формирование армянского жанра комедии, но и на развитие армянского театра. Ярким проявлением этого стало победное шествие грибоедовской комедии, которое началось в Армении. В Сардарском дворце в Ереване в декабре 1827 года в присутствии автора была впервые сыграна комедия “Горе от ума”. Отдельные сцены пьесы были поставлены силами русских офицеров. Во второй раз пьеса была представлена в 1828 году в Тифлисской Армянской духовной семинарии Нерсесян.

В 1836 году в Тифлисе организуется новый театр под названием “Шермазанян дарбас”. По сведениям театроведа В.Варданяна, в

Матенадаране в 1940 году была обнаружена комедия основоположника критического реализма на армянской сцене Галуста Шермазаняна “Описание кое-каких проделок епископа Карапета” («Նկարագրությունք ինչ-ինչ գործոց Կարապետի Եպիսկոպոսի վիճակավոր առաջնորդի Հայոց գաղթելոց ի Տայս»), написанная в 30-е годы XIX века. Эта комедия не обладает художественной значимостью, однако имела большую ценность для новосозданной армянской драматургии. После постановки спектакля Шермазанян был вынужден покинуть страну, опасаясь гнева осмеянных им церковников и царских чиновников. Она интересна еще и тем, что в ней заметно влияние пьесы Грибоедова. В.Варданян отмечает, что Г.Шермазанян собирал материалы, касающиеся жизни А.Грибоедова, которые, к сожалению, не обнаружены. Лишь некоторая часть этих сведений вошла в девятую главу книги Г.Шермазаняна ”Материалы для национальной истории” («Նյութեր ազգային պատմության համար: Երևելի հայկազունք ի Պարսկաստան»), рассказывающую о трагической гибели Грибоедова.

Развитие армянского театра, как и русского, шло сложным путем. Прогрессивные силы были вынуждены бороться с консервативными. Отметим тот факт, что армянскому театральному движению помогали и бессмертная комедия Грибоедова, и его светлое имя. Так, в 1859 году на сцене семинарии Нерсесян ставится комедия Микаела Патканяна “Посредник, или Сват” («Միջի մարդ կամ մոցիքուլ»). В качестве произведения, представляющего ранний этап армянской драматургии пьеса выделяется тем, что автор показал некоторые отрицательные стороны общественного уклада, в особенности негативные стороны посредничества в нравственной жизни людей.

Сегодня можно только удивляться нападкам консерваторов по поводу постановки этой комедии. В этой борьбе особенно заметно мнение их лидера Акоба Каринянца. Он не соглашается с критическим духом пьесы, и утверждает, что нельзя очернять представителей тифлисского княжества. Возмущенный А.Каринянц называет М.Патканяна “новый Грибоедов”. По этому поводу один из корреспондентов журнала “Мегу Айастани” (“Пчела Армении”, Тифлис)

пишет: “С уверенностью могу сказать, что, прочитав первую и вторую страницы, вы с возмущением скажете: ”Удивляюсь автору, что он вывел в свет такую пьесу, которую можно показать лишь черни во время балагана, а не почтенному обществу” [2; 205]. Каринянц и его последователи обращаются в Эчмиадзин, после чего пьеса М.Патканяна запрещается для постановки на сцене школы Нерсесян. Постановка спектакля переносится в “Дарбас” Шермазаняна.

Патканян же в ответ в качестве положительного примера приводит грибоедовскую комедию, доказывая необходимость подобных пьес в жизни общества: “Показанные на театральной сцене характеры нельзя переносить на всех. Грибоедов, чье имя вспоминает сам г. Каринянц, показал, как дочь Фамусова Софья всю ночь проводит с возлюбленным в своей комнате, а служанка Лиза дежурит у дверей. Но никто не говорит как г. Каринянц, что автор захотел перенести эти недостатки на всех русских девушек или сказать, что все так делают, хотя известно, что этот эпизод взят из жизни русского народа” [3; 357]. Вдвойне комично выглядит возмущение Каринянца по поводу того, что писатель показывает поцелуи на сцене. В связи с этим Патканян опять вынужден обратиться к пьесе Грибоедова: “Неужели, по мнению г.Каринянца, Грибоедов не знал законов учтивости и приличия, <...> личности, которых создал Грибоедов в своей комедии не выдуманы, а написаны с натуры всей своей сущностью. Считаю, что эти каноны сохранены в моих водевилях, а если нет, то господин критик обязан их мне показать” [4; 374].

Первая постановка комедии на профессиональной армянской сцене была осуществлена в 1881 году в Тифлисе. Оценка армянской прессы оказалась неоднозначной. Как в русской литературной среде, так и в армянской действительности подход был обусловлен политической ориентацией противостоящих общественных сил. В этом аспекте считаем нужным отметить две статьи 1881 года, одна из которых опубликована в февральском номере журнала “Порц” (“Опыт”, Тифлис, 1881) в честь постановки комедии Грибоедова, другая в газете “Мегу Айастани” (1881, № 129).

Статья в “Мегу Айастани” за подписью *ZZ* (автор не известен – К.Х.) написана с позиций консервативных клерикальных сил. Она

достаточно забавна в том плане, что в армянской действительности нашелся один армянский “интеллигент”, который не только отрицал ценность сочинения, но и оскорблял писателя-дипломата, который еще в феврале 1819 года был в Ереване, познакомился с положением страны и народа, историческими памятниками, армянскими рукописями, посетил храм в Эчмиадзине, Матенадаран, типографию, школы и т. д. С армией генерала Паскевича автор пьесы принимал участие в освобождении Сардарабата, Нахичевана, был награжден медалью “За взятие Еревана”. А в 1828 году принимал активное участие в подписании Туркманчайского договора, был назначен полномочным министром (послом) России в Иране. Согласно 15-му пункту Туркманчайского договора, который был внесен по предложению Грибоедова и благодаря его усилиям, армянам Персии разрешалось переселиться в Восточную Армению. Репатриация сорока тысяч персоармян стало знаменательным событием в истории Армении.

Как было отмечено выше, отрицательное отношение ZZ к “Горе от ума” вызывает усмешку, поскольку автор зарекомендовал себя как представитель регрессивных сил. Свою статью он назвал так же, как она называлась в журнале “Порц” – “Комедия Грибоедова “Горе от ума” на армянской сцене”. В начале статьи автор приводит те несколько причин, вызвавшие повышенный интерес к произведению, и последовательно перечисляет их: “Во-первых, мы впервые встречаем опыт критической оценки перевода на армянский язык зарубежного произведения в журнале “Порц”, во-вторых, впервые в ней размещается рецензия об армянских спектаклях, в-третьих, критиком перевода, армянского языка и армянских спектаклей является грузинский князь” [5; 1].

ZZ с удивлением и пренебрежением акцентирует тот факт, что армянскую постановку пьесы “Горе от ума” оценивает грузин. Подобное отношение непозволительно и его можно считать ярким проявлением глупости и цинизма. Получается, что грузин не может высказать своего мнения, положительного или отрицательного. Будучи ограниченным в своем национальном мышлении, ZZ якобы остроумно замечает: “Переводчик Грибоедова может гордиться, что подарил журналу “Порц” критика, хотя и грузина” [5; 1].

ZZ прилагает все усилия, чтобы навязать читателю свое пристрастное мнение. Приведенные им разглагольствования преследовали одну цель – не отрицать мнение грузинского коллеги по поводу постановки комедии Грибоедова, а из берлоги невежества напасть и уничтожить эпохальное сочинение великого Грибоедова. В первую очередь критик сердится на следующую характеристику: “В этот вечер группа армянских артистов представила бессмертную комедию Грибоедова” [5; 1] и с удивлением восклицает: “Мы не понимаем, вместо чего господин автор статьи использует слово “бессмертный”… не понимаем также, что есть в этой комедии достойное бессмертия?” [5; 1]. Он с воодушевлением отмечает, что комедия “Горе от ума” лишена самостоятельной мысли, нового мировоззрения, высоких божественных чувств, возвышающих человеческую душу и мысли. Критик считает, что автор пьесы не смог создать для человечества интересные характеры и красивые образы, полностью отрицает достижения в создании образа главного героя пьесы – Чацкого, считает его монологи ничего не говорящими, лишним набором слов, что с точки зрения сцены эта комедия незаметна, ненужна, и как бы хорошо она ни была поставлена, тем не менее скучна.

По мнению ZZ, нельзя “какого-то” Грибоедова ставить в один ряд с такими бессмертными авторами, как Шекспир, Гете, Шиллер, Байрон и другие. Именно здесь он полностью проявляет свое предвзятое отношение как к Грибоедову, так и к “Опыту” и полностью высказывает свои консервативные взгляды, вытекающие из недальновидной обобщенной идеологии “Пчелы Армении”.

Все же ZZ нашел в пьесе Грибоедова один положительный оттенок: “На наш взгляд, единственной примечательной стороной комедии является ее стихотворный размер, мягкое и компактное расположение слов и аллегория правильных рифм, однако это может заинтересовать только исконно русских или людей, преданных русской литературе. Таким же образом любители древнеармянского языка могут похвастаться драмой “Айк Богатырь” Багратуни, где видна роскошь армянского языка, хотя и там многое непонятно, как и во многих темных местах комедии Грибоедова” [5; 1]. Следует заметить, что подобное мнение является единичным.

В 1895 году Россия и великие друзья ее культуры в разных странах отметили 100-летие со дня рождения А.С. Грибоедова. Это событие нашло широкое отражение и в армянской действительности. С одной стороны, любовь к А.С. Грибоедову, с другой стороны, находившиеся в центре внимания политические брожения 1890-ых годов, способствовали празднованию 100-летнего юбилея великого писателя. Газета "Мшак" ("Труженик", Тифлис) поместила статью "Убийство Грибоедова", в которой А.Аракелян рассказывает подробности убийства Грибоедова согласно сведениям свидетеля этого трагического события Амбарцума. Журнал "Татрон" ("Театр", Тифлис) напечатал статью видного деятеля культуры Минаса Берберяна "А.С. Грибоедов", в которой впервые была подробно охарактеризована литературно-общественная деятельность Грибоедова. В 1898 году журнал "Нор дар" ("Новый век", Тифлис) опубликовал в переводе на армянский язык исследование известного русского арменоведа-литературоведа Юрия Веселовского "Грибоедов и армяне". Основным намерением авторов вышеназванных статей было дать новый толчок в деле освещения русско-армянских литературных связей.

Имеющие многовековую историю русско-армянские литературные связи никогда не ограничивались только культурными отношениями, а с течением времени приобретали национально-политическое значение. Деятельность Грибоедова явилась одним из краеугольных камней, на котором строилось здание нерушимой дружбы двух народов.

Литература

1. *Белинский В.Г. Собр. соч. в 3 т. М., 1948. Т. 1.*
2. *"Мегу Айастани". Тифлис. 1860. № 26. (на арм. яз.)*
3. *"Мегу Айастани". 1860. № 45.*
4. *"Мегу Айастани". 1860. № 47.*
5. *"Мегу Айастани". 1881. № 129*

«VORSPIEL AUF DEM THEATER» И «ОТРЫВОК ИЗ ГЕТЕ» А.С. ГРИБОЕДОВА

И.А. Черненко

Кандидат филологических наук, доцент
Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета,
г. Ростов-на-Дону

1.К вопросу о жанровом своеобразии «Отрывка из Гете»

«Отрывок из Гете» представляет собой вольный перевод из предпосланного «Фаусту» «Пролога в театре» - так указывает самый распространенный комментарий к тексту А.С. Грибоедова. Хронологически немецкий прототип и русский поэтический отклик на него соотносятся следующим образом. «Пролог в театре» был создан И.В. Гете не ранее 1795 и не позднее 1798 года. Наиболее распространенная позиция гетеведов состоит в том, что эта часть трагедии была написана вскоре после «Посвящения» [„Zueignung“], дата рождения которого известна точно – 24 июня 1797 года. Однако впервые опубликован «Пролог в театре» был несколько позднее, вместе с первой частью трагедии в 1808 году.

Время создания Грибоедовым «Отрывка из Гете» историки литературы называют гораздо более уверенно: 1824 год. В альманахе «Полярная звезда» на 1825 год «Отрывок…» был опубликован. 1824-м годом текст русского поэта «датируется на основании того, что издатели «Полярной звезды» планировали выход книжки к 1 января 1825 г. И определили ее состав в конце 1824» [6, *496*].

Мнение о незавершенности грибоедовского текста, якобы обозначенной в заглавии, вступает в противоречие с точкой зрения ученых, которые рассматривают «Отрывок из Гете» как «законченное лирическое произведение, написанное в жанре «разговора»» [10, *68*]. Однако, если С.А. Фомичев (цитата из статьи которого была приведена) акцентировал ошибочность попыток включать «Отрывок из Гете» в группу «Отрывки и планы драматических произведений», то мы кроме этого сомневаемся, что «Отрывок из Гете» стоит считать переводом – даже вольным.

«Дистанцию» между «Прологом в театре» и текстом Грибоедова прямо или косвенно демонстрируют классические и современные работы, где представлены наблюдения над структурой «Отрывка…» (отличной от структуры гетевского «Пролога в театре», например, по количеству монологов, которыми обмениваются участники), где делаются выводы о переосмыслении в «Отрывке из Гете» собственно гетевских идей (например, о значительном усилении в произведении Грибоедова сатирической составляющей), где «Отрывок…» сопоставляется с одним из самых знаменитых произведений в жанре «разговора» пушкинским «Разговором книгопродавца с поэтом».

Учитывая наблюдения исследователей творчества Грибоедова, будучи уверены в важности и ценности всех уже сделанных выводов, мы все-таки можем предложить иной «угол зрения», иной подход, чтобы доказать концептуально значимый тезис: «Отрывок из Гете» - это завершенный поэтический текст Грибоедова, который настолько отличается от вдохновившего его литературного образца, что должен считаться не переводом, а вполне самостоятельным произведением, варьирующим мотивы гетевского «Пролога в театре».

2. «Вольности» перевода Грибоедова

В.М. Жирмунский в своей известной работе «Гете в русской литературе» заметил, что в «Отрывке из Гете» «Грибоедов выступает как первый переводчик драматической сцены из «Фауста»» [4, *119*] на русский язык. И практически сразу после этого Жирмунский описал главные «вольности» перевода русского поэта, показательный комплекс которых поставил под сомнение самую установку русского поэта именно перевести – передать по-русски нюансы немецкого текста. «Список Жирмунского» составляет фундамент любого комментария по данному вопросу.

По Жирмунскому, концептуальный лейтмотив всех произведенных русским поэтом изменений – сатирическая тенденция:

1) «Пролог в театре» привлек Грибоедова критическими размышлениями Директора театра в адрес театральной публики.

2) Грибоедов совсем отказался от реплик, «отходящих от сатирической темы» [4, *119*] (последние четыре).

3) Грибоедов на треть удлинил звучащее из уст Директора «сатирическое обозрение» театральной публики (вместо 18 стихов – 24) и придал «желчный характер сатире, у Гете – довольно безобидной». Эффект большей резкости, местами язвительности достигается за счет стихов, эквивалента которым нет в «Прологе в театре» (например: «Здесь озираются во мраке подлецы, / Чтоб слово подстеречь и погубить доносом…»), и за счет стихов, переведенных вольно («Сотрудник глупых он журналов…» вместо «И, что всего хуже, многие приходят после чтения газет…», «Обман улыбки, негу взоров (желают расточать дамы)» - вместо «Дамы показывают себя и свои наряды и без жалованья участвуют в представлении…», «Там мыслят дань обресть картежные ловцы…» - вместо «Этот, после спектакля, надеется на картежную игру…» [4, *119-120*]).

4) Сатирические комментарии о театральных завсегдатаях превратились в «сатиру на современное общество, каким оно является в театральных креслах, переосмысленную в духе обличительных монологов Чацкого», а «Гете стал похожим на Грибоедова, политического оппозиционера и общественника» [4, *119*].

Представляется, что, как правило, любые сопоставления «Отрывка из Гете» и восходящего все к тому же «Театральному вступлению» «Разговора книгопродавца с поэтом» А.С. Пушкина тоже подразумевают, что грибоедовское произведение – это законченный текст в жанре «разговора». Интересно, что история тройственного сопоставления начинается со статьи А.А. Бестужева «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов», открывавшего альманах «Полярная звезда» на 1825 год. Здесь Бестужев назвал «Разговор книгопродавца с поэтом» «счастливым подражанием Гете» [1, *122*]. «Указание на зависимость «Разговора» от Гете ориентировало читателя на сравнение пушкинского произведения с «Отрывком из Гете» Грибоедова, опубликованным в этом же номере альманаха» [8].

Так, в статье Г.Е. Потаповой «Жаль еще, что поэт не побранил потомства в присутствии своего книгопродавца…» внимание сосредоточено на вариациях мотива поэтической славы (славы в веках, современной славы, суетности всякой славы) и, соответственно, фигуре Поэта по преимуществу. С учетом перераспределения

ролей «Театрального вступления» в поэтических диалогах Пушкина и Грибоедова, смысла и последовательности реплик их участников в соответствии литературному образцу автор статьи следующим образом расставляет акценты:

1) «…призыв комического актера «черпать из полноты человеческой жизни» был для самого Гете девизом не менее важным, чем высокие монологи поэта. У Гете в итоге получалось, что писать для публики – стоит» [7, *44*].

2) Поэт из «Разговора книгопродавца с поэтом» «говорит о суетности *всякой* славы», то есть, по мысли Пушкина данного творческого периода, «писать не стоит ни для современников, ни для потомства» [7, *44*].

3) Грибоедов же «решительно принимает сторону поэта: писать для современной публики не стоит, но зато стоит для «потомства»» [7, *44*]. В качестве значимой грибоедовской переводческой «вольности» - в перспективе размышлений о посмертной славе - выделены строки реплики поэта, переосмысляющие оригинал: «Ах! это ли иметь художнику в виду! / Обречь себя в веках укорам и стыду! / Не чувствует, как душу мне терзает» - в ответ на рекомендации директора соответствовать уровню и желаниям публики. (У Гете поэт досадует по поводу советов директора, однако не прибегает к аргументу посмертных «укоров».)

В аспекте сравнения позиций Пушкина и Грибоедова в статье упоминаются транскрипции «апофеоза поэзии» [7, *42*] - монолога поэта примерно из центральной части «Пролога в театре» Гете. Пушкин переосмысливает его в качестве монолога книгопродавца, Грибоедов венчает своей подчеркнуто романтической версией весь «Отрывок из Гете».

Интересно, что в приведенных заметках авторы сравнивают «Отрывок из Гете» и «Пролог в театре», рассматривая последний, как будто он является самостоятельным поэтическим текстом. Здесь важно подчеркнуть твердое убеждение, что «Пролог в театре» нельзя изучать вне его связи с «Прологом на небе» и обеими частями трагедии. Анализируя влияние гетевского «Пролога в театре» на другие произведения, также необходимо учитывать всю систему значимых параллелей между частями «Фауста». Однако в контексте данной работы акцентируются связи, пронизывающие

лишь первую часть «Фауста», так как окончательный образ произведению со всеми сложностями его второй части Гете придал в 1831 году и, соответственно, Грибоедов, которого трагическая гибель настигла в начале 1829, ее знать не мог.

3. „Vorspiel auf dem Theater" и его литературный источник

Известно, что вдохновляющим литературным образцом для «Театрального вступления» к «Фаусту» стал пролог к драме «Шакунтала, или Перстень-примета» («Узнанная по кольцу Шакунтала») индийского поэта V века Калидасы. Гете знал пьесу в переводе на немецкий язык, осуществленном Георгом Форстером в 1791 году, и высоко оценивал ее художественные достоинства. Сюжет «Шакунталы» восходит к мифологическим истокам: любовная история Шакунталы и царя Душьянты связана с событиями «Махабхараты».

Пролог к индийской пьесе бессобытиен и не связан с сюжетным действием. Он начинается молитвой Руководителя труппы Шиве, продолжается весьма кратким диалогом между Руководителем труппы и Актрисой о пьесе, зрителях и актерах, где все причастные к спектаклю получают доброжелательные оценки (прилежные актеры, продумавший их игру руководитель, зрители-ценители искусства). Затем поочередно оба участника воспевают прекрасное лето – условное (?) время постановки пьесы, пролог завершается кратким экспозиционным введением в первое действие:

Вы пели, и я позабыл все дела:
Мелодия ваша меня увлекла.
Вот так увлекла за собой в глухомань
Владыку Душьянту пятнистая лань! [5, *189*]

Традиционный комментарий к «Фаусту» предполагает генетическую связь между диалогом Руководителя труппы (он же Директор театра) и Актрисы и его гораздо более сложным и развернутым воплощением в гетевском «Театральном вступлении», где уже трое собеседников обмениваются монологами, выражающими нюансы полемических позиций по эстетическим вопросам.

Признавая безусловную важность данного тезиса, подчеркнем еще один очень интересный момент: оба пролога разрушают сценическую иллюзию, утверждая условность происходящего в действии на сцене. При этом даже у Калидасы пролог «прикрепляется» к основному тексту (пусть механически: при помощи дважды упомянутого названия пьесы и неожиданного сравнения из последнего монолога, когда песня госпожи Актрисы уподобляется лани, за которой погнался один из главных персонажей Душьянта). У Гете же «Театральное вступление» при его формальной обособленности от основного сюжета включается в систему повторов, подобий и иных перекличек с другими частями сложной структуры «Фауста». А достигнутый в театральном прологе эффект демонстрации условности сценического действия функционирует, подпитывая идею о символически обобщенном характере фигур и событий основной части трагедии.

4.„Vorspiel auf dem Theater" в системе подобий трагедии Гете

«Пролог в театре», который привлек внимание Грибоедова полемикой эстетического характера, и «Пролог на небе» с его философско-этической проблематикой, аллюзивно отсылающий к ветхозаветной книге Иова, устроены по одному и тому же принципу: в основу каждого из прологов положен спор.

Полемический диалог на тему поэтического творчества из «Пролога в театре» и пари о человеке из «Пролога на небе» пересекаются (как минимум) в двух смысловых плоскостях. Во-первых, специфика роли каждого участника - Директора, Поэта и Комика - в том, чтобы добиться успеха театральной постановки, буквально отражается в расстановке сил в споре о человеке. Во-вторых, позиции, которые были сформулированы в рамках эстетической дискуссии «Пролога в театре», явственно перекликаются с перипетиями судьбы Фауста.

Персонажи, от которых зависят все участники соответствующих сцен, - Господь и Директор театра. Господь, ни разу не появившись в земном действии ни первой, ни второй частей трагедии, обусловливает основную коллизию, заключив пари о

человеке, и разрешает ее, на первый взгляд, вопреки логике произошедших событий.

Директор театра, не занятый в предстоящем спектакле, заинтересован в нем более других, он никогда не был так „verlegen" [*смущен*], как в этот раз, и озабочен:

Wie machen wir's, daß alles frisch und neu
Und mit Bedeutung auch gefällig sei? [2, *67*]

[*Как нам сделать так, чтобы все было свежо и ново / И смыслом понравилось публике?*]

Прагматик Директор ждет успеха и ценит вклад в его достижение обоих собеседников, но особую роль в том, чтобы „der Menge zu behagen" [2, *67*] [*понравиться толпе*] настолько, что зрители будут готовы из-за билета почти сломать шеи [2, *67*], отводит Поэту. Он поучает Поэта, как заставить толпу „staunend gaffen" [2, *68*] [*удивленно глазеть*] и стать ее кумиром. Гневная ответная реплика Поэта – своего рода декларация независимости «высочайшего права» творца: „Geh hin und such dir einen andern Knecht!" [2, *69*] [*Иди и поищи себе другого раба!*].

«Раб» Господа [2, *74*] Фауст, покинув тесную готическую комнату, где долго обитал среди черепов и пыльных книг, пропускает через себя опыт настоящей жизни в соответствии с представлением Поэта о сути поэтической власти над миром: „der Einklang…, der aus dem Busen dringt und in sein Herz die Welt zurücke schlingt" [2, *70*] [*созвучие…, которое, изливаясь из груди, обратно в свое сердце принимает мир*]. Фауст «созвучен» любой жизненной ситуации и без удивления принимает любой хронологический контекст, везде и всегда ощущая себя в реальном мире. (Безусловно, эта характеристика показательно иллюстрируется примерами, прежде всего, из второй части «Фауста»; особенно важен эпизод, когда в результате похода в «творческую мастерскую» Матерей Фауст-Поэт выводит призраки Париса и Елены для Императора, пожелавшего увидеть образцы прекраснейших мужчины и женщины).

Хотя Комик единственный из троих должен выйти на сцену в предполагаемом спектакле, он не просто актер, у него есть свое представление о целях и задачах поэтического творчества. Подобно Директору театра, Комик пытается навязать Поэту свою,

прозаическую по сути, концепцию: он дает рецепт лучшего напитка, при изготовлении которого смешиваются „viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit" [2, *70*] [*множество заблуждений и искорка правды*]. Чуть раньше Директор театра предлагал приготовить для публики рагу. Оба блюда призваны освежить и усладить [„erquicken"] весь мир [2, *70*].

Шут Господа Мефистофель с его артистически активной натурой никогда не бывает наблюдателем. Он всегда по собственной воле вовлекается в игру и пытается воздействовать на ее исход. Мефистофель не просто игрок и артист, он постановщик «пьесы» об испытаниях человека, и его эстетические пристрастия буквально соответствуют тому, что проповедовал Комический актер из «Пролога в театре»: образцовое произведение представляет собой синтез фантазии, ума, разума, чувства, страсти и дурачества [2, *68*]. Кроме того, Мефистофель воплотил более конкретное руководство Комического актера по созданию стандартного любовного сюжета [2, *70*], помогая сближению Фауста с Маргаритой. Опыт того же театрального пролога Мефистофель словно бы использовал, доставив Фауста в кухню ведьмы. Поэт потребовал: „Gib meine Jugend mir zurück!" [1, *71*] [*Верни мне юность!*] – Фауст выпил омолаживающее зелье.

В экспозиции обоих гетевских прологов предлагается описание места, где развернется череда драматических событий. Минималистической зарисовке Директора театра: „Die Pfosten sind, die Bretter aufgeschlagen" [2, *67*] [*Столбы есть, подмостки построены*], - составляет параллель грандиозная картина Вселенной, сотворенной Господом, из многословного (в 28 стихов) хорала Архангелов:

Die unbegreiflich hohen Werke

Sind herrlich wie am ersten Tag. [2,*73*]

[*Непостижимо великие создания /Прекрасны, как в первый день*.]

Монолог Директора театра (напомним, этого монолога у Грибоедова нет!), который венчает гетевский «Пролог в театре» и непосредственно примыкает к «Прологу на небе», подытоживается важнейшим четверостишием (его некогда прокомменти-

ровал сам Гете в связи с размышлением об основной идее трагедии):

So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus,
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. [2, *72*]

[*Так на тесных театральных подмостках / Можно измерить шагами весь круг творения / И медленно спуститься / С небес сквозь мир в ад.*]

Здесь Директор театра описал сцену как мирозданье, придав ей (сцене) статус Вселенной, причем перед этим он, по сути, дал знак к началу спектакля, когда разрешил свободно использовать реквизит. Так, владелец декораций – рисованной копии Вселенной, расположившейся на примитивных деревянных подмостках, распоряжается ими, как будто он Господь Вседержитель:

Gebraucht das groß' und kleine Himmelslicht,
Die Sterne dürfet ihr verschwenden;
An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
An Tier und Vögeln fehlt es nicht. [2, *72*]

[*Если понадобится большой и малый небесный свет, / То можете расточать звезды; / В воде, огне, скалистых ущельях, / Зверях и птицах недостатка нет*.]

Заключая пари о человеке, отдавая [2, *76*] Фауста под опеку беспокойного духа, Господь также «санкционирует» представление. Его слова, адресованные Мефистофелю: „Und führ ihn, kannst du ihn erfassen, auf deinem Wege mit herab" [2, *75*] *[И проведи, если сможешь его понять, твоим путем вместе с собой вниз*], - представляют собой парафраз к формуле Директора театра, наметившей «последовательность действия» [11, *522*] в будущем спектакле, – „vom Himmel durch die Welt zur Hölle" [2, *72*] [*с небес через мир в ад*].

5. Гете объясняет «своею идеею все человечество»

В феврале 1825 года, по свидетельству Н.М. Языкова, Грибоедов продолжал переводить немецкую трагедию: «Очень радуюсь, что Грибоедов переводит «Фауста»; желаю и надеюсь успеха, но могу сказать утвердительно, что он переведет его не для печати: я

даже не знаю, какую сцену может пропустить цензура» [*Цит. по:* 6, *496*]. Хотя в данном замечании, безусловно, заключено однозначное указание на ожидаемые сатирические акценты в грибоедовском духе, оно выделено отнюдь не в качестве характеристики переводческой стратегии русского поэта. В границах данного исследования важнее, что Грибоедов знал текст «Фауста» не только по «Театральному вступлению» к нему, но выделил, точнее, отделил эту часть от гетевского целого.

По «Отрывку…» очевидно концептуально значимое «пренебрежение» всей системой подобий, скрепляющей части немецкого оригинала, который за счет произведенных перемен лишается свой главной особенности – символически выражать универсальные, обобщенно человеческие смыслы. А то, что Грибоедов понимал своеобразие гетевского творческого метода именно в этом ключе, следует, например, из его известного сравнения Гете и Байрона: «Гете толкуют, как будто он был непонятен, а Байроном восхищаются, не понимая его в самом деле. Никто не смеет сказать, что он проник великого мыслителя, и никто не хочет признаться, что он не понял благородного лорда... Между ними все превосходство в величии должно отдать Гете: он объясняет своею идеею все человечество; Байрон со всем разнообразием мыслей – только человека» [*Цит.по:* 9, *71*].

Грибоедов, размышляя над страницами Гете, но выбирая собственный путь, сосредоточивается на сатире, гораздо более прямолинейной, при этом понятной широкой публике и действенной.

Литература

1. *Бестужев А.А. Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов //Декабристы: Эстетика и критика. – М.: Искусство, 1991. – С. 116-127.*
2. *Goethe, J.W. Faust. (Urfaust. Faust I und Faust II. Paralipomena. Goethe über "Faust"). - Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1983. - 780 S. (1. В квадратных скобках после цитат приводится перевод автора статьи. 2. В статье используются два варианта перевода названия сцены „Vor-*

spiel auf dem Theater" – «Пролог в театре» и «Театральное вступление».)

3. *Грибоедов А.С. Отрывок из Гете // Грибоедов А.С. Сочинения / Вступ. статья, коммент., сост. и подгот. текста С. Фомичева. – М.: Худож. лит., 1988. – С.336-340.*
4. *Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. – Л.: Наука, 1982. – 558 с.*
5. *Калидаса. Шакунтала, или Перстень-примета // Калидаса. Избранное. Драмы и поэмы. – М.: Худож. лит, 1974. – С.183-298.*
6. *Климова Д.М. Примечания // Грибоедов А.С. Сочинения в стихах / Вступ. ст. В. П. Мещерякова; Сост., подгот. текста и примеч. Д.М. Климовой. - Л.: Сов. писатель,1987. - С. 439-506. // http://feb-web.ru/feb/griboed/texts/klim87/ klicomm.htm*
7. *Потапова Г.Е. «Жаль еще, что поэт не побранил потомства в присутствии своего книгопродавца…». Еще раз об «Отрывке из Гете» А.С. Грибоедова и «Разговоре книгопродавца с поэтом» А.С. Пушкина // Грибоедов и Пушкин. Хмелитский сборник. Выпуск 2. – Смоленск, СГПУ, 2000. – С. 40-47.*
8. *Фесенко Ю.П. Пушкин и Грибоедов (Два эпизода творческих взаимоотношений) // http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v83/v83-101-.htm*
9. *Фомичев С.А. Грибоедов в Петербурге. – Л.: Лениздат, 1982. – 206 с. // http://feb-web.ru/feb/griboed/critics/gvp/gvp-001-.htm*
10. *Фомичев С.А. Спорные вопросы грибоедовской текстологии // Русская литература, 1977, №2. – С. 67-86.*
11. *Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. – Ереван: Айастан, 1988. - 672 с.*

СЕМАНТИЧЕСКИЕ РЕФЛЕКСЫ ЭТИКЕТНО-БЫТОВЫХ ПРАКТИК В ДРАМАТУРГИИ ГРИБОЕДОВА: ТЕКСТ И ПОДТЕКСТ

К. И. Шарафадина

Доктор филологических наук, профессор
Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов

Павел Афанасьевич Фамусов, с возмущением характеризуя направленность воспитания дворянских девушек, недаром включает в «опасный» ряд этикетно-бытовую осведомленность: их учат «и танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам! / Как будто в жены их готовим скоморохам».

В характеристике «и нежностям, и вздохам» можно усмотреть аллюзию на иносказательные формы выражения чувств, активно бытующих в дворянском обиходе в виде различных этикетно-бытовых практик с XVIII века. Кроме иностранных языков, девушка осваивала любовную лексику мушек, условный разговор веером (фанология), язык цветов. Даже такая «женская ухватка», как обморок («чтобы через бесчувствие сделать любовника своего слишком чувствительным»), имела «разряды» и специальные наставницы обучали их имитации.

Эти увлекательные шифры были востребованы в дворянском обиходе и в 1810–1830-х гг. [25]. Так, мемуаристка [22] с долей самоиронии комментировала свою попытку «обморочной» реакции на личные события, приуроченные к 1830-м гг.: «Прощаясь, Николай Алексеевич горячо сжал мне руки, говоря: "Не забывайте меня, ведь вы считаете меня в числе ваших друзей, не правда ли? В Москве мы увидимся – я буду жить недалеко от вас''. Мы увидались через шесть лет в Твери. Он был женат, я – замужем. Когда он уехал, я ушла в свою комнату, расплакалась, хотелось упасть в обморок – случай был подходящий – и не удалось» [Цит. по: 14, с. 212].

«Дамский журнал» советовал в 1829 г.: «Можно под видом самых простых цветов подарить на память самые драгоценные вещицы; тайна найти их скрывается гвоздичкою, маргариткою, миртовою веткою. Особа, которой они подносятся, без сомнения угадает тайну и улыбнется при старой философии, все еще же-

лающей повторять, что очень часто колючий терн скрывается под цветущею розою» [Цит. по: 14, с. 373].

А в 1831 г. он же утверждал: «Мода требует иметь в руке прекрасный букет цветов, сидя в спектакле; мода требует, чтобы мужчина поднес их; мода требует, чтобы дама приняла: и поэтому в антрактах беспрестанно отворяется дверь ложи и молодая цветочница кладет в ней букет, не объявляя, кем он прислан. Надобно угадывать воображению, а может быть, и сердцу» [Цит. по: 14, с. 63].

Не прошел мимо богатого этикетно-иносказательного фонда и Грибоедов. Попробуем это доказать, обратившись к одному из самых символически насыщенных фрагментов комедии «Горе от ума» — вымышленному сну Софьи. Он до сих пор вызывает у исследователей самые разноречивые и даже взаимоисключающие толкования [2]. Комментаторы единодушны в одном — автор наделил сон неким подтекстом, используя поэтику иносказаний, восходящую к восточной поэтической традиции.

На формирование в творческой манере драматурга стилевой черты, отсылающей к «темному» стилю ирано-персидской поэзии, повлияло изучение им восточных языков и культуры. Творческим толчком для ее дальнейшего оформления и развития могла послужить вызвавшая у Грибоедова восхищение книга Гёте «Западно-восточный диван», вышедшая в 1819 г. Она явила блестящий опыт западноевропейской творческой рефлексии этой и других ярких сторон культурного менталитета ирано-персидского Востока. В состав «Западно-восточного дивана» вошли взаимодополняющие поэтические тексты и прозаические статьи-комментарии. Несколько статей Гёте посвятил иносказательному языку, избрав для его характеристики запоминающийся образ веера: «Слово — как веер, веер смыслов, сквозящих в его проемы, как веер, скрывающее лучшее, требуя пристального интимного внимания „глаза в глаза“» [4, с. 234].

Сказался «веерный» стиль и в комедии «Горе от ума». На иносказательность сна Софьи первым указал… ее отец, Павел Афанасьевич Фамусов: в его кратком пересказе сна дочери отмечены ключевые подтекстовые мотивы и маркирующие их ре-

алии: «и черти, и любовь, и страхи, и цветы» (ср. черновой вариант «и черти, и любовь, и флейты, и цветы»).

Для выявления направления подтекстовости и ее семантики исследователи уже соотносили сон Софьи с некоторыми контекстами, но в первую очередь литературными (гомеровским гимном «Деметре», балладами Жуковского). С фоном реальности, в частности этикетно-бытовой, он не соотносился. В то же время очевидно, что выдуманный сон воспроизводит некий мир, который героиня увязывает не только с близкими ей литературными впечатлениями, но и с конкретными бытовыми практиками, характерными для этикетного дворянского обихода в его девически-женской сфере (гаданиями, снами, селамными списками). Последние не принимались в расчет исследователями как ключ для толкования его иносказательной поэтики.

Сон становится аккордом нескольких взаимосвязанных мотивов: потребности героини в самораскрытии, ее желания объясниться с батюшкой, косвенного признания в чувствах Молчалину. Отсюда двуадресность, позволяющая по-разному толковать его образный ряд, в зависимости от предполагаемого контекста и адресата.

Сконструирован сон на соположении и контрасте двух жанровых моделей — идиллической и балладной. Его обобщенную характеристику дает приведенная выше реплика-рецензия Фамусова: «И черти, и любовь, и страхи, и цветы» (ср. черновой вариант «И черти, и любовь, и флейты, и цветы»). Обратим внимание, что в обоих случаях как важный элемент конструкции сновиденья Софьи отмечены цветы.

Флористические и пейзажные образы вписаны в первый контекст. В ранней редакции (так называемый «Музейный автограф») это сад, цветник из четырех названных цветов и некой травы: «В саду была, цветы бесщетно там пестрели, / Искала я, мне чудилось, траву / Какую-то, не вспомню наяву. *В ирисах, в бархатцах, в левкоях и в синели*, /Да где их всех назвать? / Из сил я выбилась и бросила искать, / Приподнялась: Вдруг кем-то по неволе, / Из саду выхвачена в поле. <...> Вот после этого: сад, поле, все пропало, / Мы в комнате, в пустой, вдвоем, / Нам

очень грустно, горько стало, / Тужили мы, бог ведает о чем» (Курсив мой. — *К. Ш.*) [7, с. 145 -146].

Из окончательной редакции упоминания конкретных цветов были исключены: вместо «ирисов, бархатцев, левкоев и синели» — *«цветочный луг»* и *«трава какая-то»*: «Позвольте… видите ль… сначала / *Цветистый луг; и я искала / Траву / Какую-то,* не вспомню наяву. <...> / Потом пропало все: луга и небеса. — / Мы в темной комнате. <...> Раскрылся пол — и вы оттуда <...> Тут с громом распахнули двери / Какие-то не люди и не звери / Нас врознь <...> / Хочу к нему — вы тащите с собой» (Курсив мой. — *К. Ш.*) [7, с. 15-16].

Современные комментаторы попытались, идя наперекор решению автора, атрибутировать в безымянной травке конкретный цветок. Так, А. А. Кунарев [13, с. 66-69] предложил назначить на роль загадочной травки «незабудочки» из одноименного стихотворения-романса Г. А. Хованского («Аониды», 1796):

Я вечор в лужках гуляла,
Грусть хотела разогнать,
И цветочков я искала,
Чтобы милому послать.
Долго, долго я ходила,
Погасал уж солнца свет;
Все цветочки находила,
Одново лишь нет как нет.
Нет! Цветочка дорогова
Я в долинах не нашла,
Без цветочка голубова
Я домой было пошла.

Шла домой с душой унылой —
Недалеко от ручья
Вижу вдруг цветочек милый;
Вмиг ево сорвала я.
Незабудочку сорвала, —
Слезы покатились вдруг —
Я вздохнула и сказала:

– Не забудь меня, мой друг!
Не дари меня ты златом;
Подари лишь мне себя;
Что в подарке мне богатом?
Ты скажи: люблю тебя!

Для убедительной атрибуции вряд ли достаточно совпадения компонентов сна и романсового сюжета — луга и поиска травы. Мягко говоря, сомнительно и предположение комментатора, что романс мог стать темой для музыкальной импровизации Софьи и Молчалина на фортепьяно и флейте. Приводимая Кунаревым ссылка на М. И. Пыляева говорит о популярности этого романса в социальных слоях, далеких от дворянской девушки и ее вкусов: «…милая песенка про „незабудочку“ … в свое время обошла всю Россию и, кажется, посейчас живет в памяти деревенских девушек и горничных» [22, с. 122]. Ссылаясь далее на композиционные параллели романса и народных песен, в которых лирические героини рассказывали о поиске цветов, Кунарев скорее заставляет усомниться в его версии, чем убеждает в ней. Итожа свои наблюдения, он приходит к мысли о том, что Софья чуть ли не сознательно или по крайней мере по наитию подменяет незабудку «какой-то травой»: «Скажи она „цветок“ или тем более „незабудка“, Фамусов моментально догадался бы об источнике „сна“!»

Сократив в окончательном варианте текста «сна» многоцветие до безымянной травы, Грибоедов использовал прием «от противного»: он наделил сюжетообразующей интенцией «нулевой» элемент, который приобрел большую значимость, чем конкретные цветы-знаки из ранней редакции. «Искала ты себе травы, На друга набрела скорее», — констатирует отец Софьи.

Вернемся к версии ранней редакции. Все названные цветы: ирисы, бархатцы, левкои и цветущий кустарник (сирень) – отмечены мифологичностью, более или менее откровенно заявленной в их греческих и латинских названиях или имплицитно присутствующей в концептах этих растений.

Открывает цветочный перечень ирис, известный под нежным именем «касатик». За этим изящным растением с цветами мно-

жества оттенков (от чисто-белых, желтых, голубых до фиолетовых и почти черных) давно закрепилась «риторическая» репутация, недаром в Древнем Египте ирис считался символом красноречия. Свое название он получил по имени крылатой богини-вестницы Ириды (греч. «радуга»), спускающейся с Олимпа этим путем, чтобы возвестить волю богов, а ее «почта» доставлялась со скоростью ветра. Среди знаменитых «сообщений», переданных Иридой, есть касающееся любовного треугольника: вестница оповестила Менелая о бегстве Елены с Парисом.

В бытовой практике ирис напрямую был связан с перепиской: из отвара корня ириса водяного, добавив железный купорос, приготавливали черные чернила, а сок корня ириса германского при добавлении квасцов приобретал зеленый цвет и использовался в качестве чернил.

В XIX в. ирис прочно ассоциировался с так называемым «фиалковым корнем», используемым в медицине и парфюмерии. Корневище ириса флорентийского, содержащее душистое эфирное масло, при медленном высыхании приобретало с течением времени приятный аромат фиалки. Этот естественный ароматизатор применялся в королевских гардеробных уже в XV веке. Из-за возбуждающего действия его использовали в составе нюхательного порошка.

Таким образом, цветочное признание Софьи открывалось растением с прочной эпистолярно-риторической репутацией, издавна закрепленной в культурно-бытовой и мифологической традициях.

Вторыми в перечне Софьи названы «бархатцы». Как удалось выяснить по ботаническим пособиям и словарям конца XVIII — первой половины XIX вв. [19, ч. 1, с. 190; 27, с. 367], это выразительное именование — «бархатцы, бархатка, бархатная трава» — в то время прилагали как минимум к двум цветущим растениям — тагетесу и маргариткам. И тагетес, и маргаритка получили это название за нежную бархатистость цветочных лепестков (ср. у В. И. Даля: бархат, *старин.* аксамит — шелковая ткань с короткой, стриженой, густой ворсою [9, т. 1, с. 128].

Бархатцы (или тагетес) известны в России, по некоторым источникам, только с XVIII в., хотя в Европу они попали из Аме-

рики двумя веками ранее благодаря испанским конкистадорам. В то же время, если верить просветителю-энциклопедисту, писателю и агроному А. Т. Болотову, «из всех пренесенных к нам произрастений чуждых едва ли не к числу первейших и древнейших принадлежат» эти «милые цветы». В своем рукописном дневнике «Живописатель натуры» [1, с. 238-242], Болотов поместил оду в прозе своим любимцам («К бархатцам»), признавшись, что сохраняет им верность уже больше тридцати лет, когда впервые вырастил эти цветы из семян: «О бархатцы! Как вы хороши и прелестны собою! …Вы имеете в себе нечто нежное и приятное. Нежные ваши мягкие листочки, густо-желтый и живейший колер ваш, а паче всего тот наинежнейший и несравненный ни с чем малиновый или густо-красный бархат, которым покрыты бывают большие и испещряются прочие мелкие листки небольших цветков ваших, придают вам отменную красу… В каких иных можем мы найтить такого прелестного и прекрасного колера бархат? …Кроме прекрасного и бесподобного бархата вашего, которым вы толико превосходите всех прочих, весьма немногие из них могут сравняться и с махровостию цветков, и с пестротою. Кусты ваши унизаны великим множеством цветов прекрасных и при утреннем солнце как самый жар горящих. … Где и где и у кого вас нет, цветы милые!» (запись от 17 августа 1795 г.).

Болотов ссылается на другое имя цветка и делает следующее предположение о его родине: «У всех почти иностранных народов называются бархатцы „цветами африканскими“, Flos africanus. Имя извещает нам, что вы пришли в пределы европейские …из горячих стран Африки. Может быть, предки ваши украшали серальские сады какого-нибудь владетеля стран южных». Далее автор описывает любопытную традицию обиходно-культового использования этих цветов: «Вы не только нам, но и прадедам нашим были известны и венками из вас украшали уже бабки наши лики святых, наиболее почитаемых ими». Добавим к этому, что современные этнографы указывают на применение бархатцев и в обрядово-магической практике славян. Полагали, что они помогают сохранить чувства и предписывали им роль любовного оберега: «Возьму горсточку землицы, по которой

ступали ноженьки моего милого, наполню ею горшочек разрисованный, посажу в него бархатный яркий цветочек-неувядку. Будет милый мой любить только меня одну, и не приглянется ему никакая другая» [Цит. по: 18, с. 79].

Болотов предлагает собственную, просветительски ориентированную версию семантики бархатцев, уподобляя их скромным, добронравным, незлым «натурам»: «Не принадлежите вы к цветам пышным, гордящимся величественным ростом своим или взрачностию больших и красивых цветов своих. Не услаждаете обоняния нашего ароматическим и приятным запахом своим, но принадлежите к породам цветов мелких, низких, собою невзрачных …но зато не угнетаете вы никого из сотоварищей своих, но возрастаете и живете на определенных местах себе тихо, скромно, беспорочно, не обижая никого и не делая никакого зла и вреда никому, так, как живут и между нами тихие, скромные и незлые люди. … Как жаль, что есть люди, не воздающие вам должного. Вы так услужливы, кротки и добронравны… Не с одними вами бывает то на свете. Есть и между нами так же провождающие всю жизнь свою смирно, миролюбиво и в одних только трудах полезных собратиям своим и достойные уважения и почтения, но так же, как и вы, не уважаемые по достоинству и забываемые».

Для нас важно, что бархатцы принадлежали к числу цветов, замеченных в обрядовых практиках, в том числе и любовной магии.

Как и ирис, бархатцы были отмечены мифологичностью, заключенной в их родовом названии «тагетес», которое растение получило по инициативе Карла Линнея в середине XVIII века. Важно, что мифопоэтика имени растения содержала важный для нас мотив предсказаний и гадания. Оно отсылало к внуку Юпитера Тагу (Тагесу) — ребенку, обладавшему мудростью пророка и опытному в искусстве гадания. Есть предположение, что его имя восходит к греческому слову «земля»: он был выпахан из нее в окрестностях г. Тарквиний. Тагес предсказал этрускам будущее, обучил письму и искусству гадания, после чего умер. Его учение (прежде всего правила гадания) было изложено на этрус-

ском языке в так называемых «книгах Тага», позже в стихотворной форме переведено на латынь [16, т. 2, с. 485].

Таким образом, бархатцы (тагетес) благодаря своему родовому ботаническому имели хотя и косвенную, но многозначительную связь как с мотивом письма, так и с мотивом гаданий и предсказаний.

«Бархатным цветом» называли в пушкинскую эпоху и маргаритки. Это же название зафиксировано в словаре В. И. Даля. Позже «бархатную» аналогию подхватили и развили беллетристы: «бархатные звездочки маргариток», «маргаритки — точно красные бархатные пуговицы, рассыпанные на зеленом». Пик популярности маргариток в России, по утверждению некоторых источников, пришелся на царствование Елизаветы Петровны, двор которой славился галантностью. Общеизвестна рыцарски-куртуазная репутация этого цветка как оракула, используемого рыцарем и его дамой для игры «откровенная маргаритка».

Многозначительное имя «сердечная трава», которое прилагает к маргаритке русское ботаническое руководство «Всеобщий садовник» (1812), вполне оправдано. Сравним: в немецком ботаническом лексиконе известно ее народное название «Maasliebchen», т. е. мерка любви. Роль цветка для гадания — «любит, не любит» — маргаритка играет с незапамятных времен почти во всех западноевропейских странах. Напомним начало романа Юлии Крюденер «Валери» (1803), кстати, включенного Пушкиным в круг чтения Татьяны Лариной: «я ... стал срывать по дороге маргаритки, решив собрать для нее букет; машинально я стал гадать по ним, обрывая лепестки, как мы столько раз делали в детстве. Я спрашивал: “Любит ли меня Валерии?” Я оборвал поочередно все лепестки до последнего и тот ответил мне: “Ничуть”. Поверишь ли? Это меня опечалило. Я решил также узнать, люблю ли я Валери. Ах! Я прекрасно знал ответ, но трепет охватил меня, когда вместо «очень» я получил ответ: “СТРАСТНО”: это повергло меня в ужас. … Я решил погадать еще раз, и снова лепесток сказал мне “СТРАСТНО”. … Неужели в глубине моей души уже таилось знание того, чего я не знаю, о чем я не хочу знать?» [12, с. 26-26].

Находящийся в составе библиотеки Пушкина в Михайловском роман Крюденер содержит пометы, возможно, принадлежащие самому поэту: отчеркнутые фрагменты составляют, по мнению Л.И. Вольперт, игровое любовное письмо, обращенное к А.П. Керн, вполне искушенной в такого рода затеях [3]. Е. Н. Гречаная настаивает на том, что цитатный монтаж из «Валери» в записной книжке императрицы Елизаветы Федоровны, является своего рода дневниковой записью, намекающей на ее увлечение молодым офицером [6, с. 71-73]. Он выстроен по определенному сюжету (от зарождения любви до осознания ее невозможности), а начало этому коллажу кладет именно эпизод гадания по маргаритке.

Заметим, что в средние века вместо маргаритки использовали и сорванную травинку, гадая по узелкам на ее стебле.

Третий цветок, выбранный Софьей для сна-загадки, — левкой (греч. «белый»). Его главное достоинство и визитная карточка — прелестный аромат. Пряный, изысканный, он набирает силу к вечеру, недаром левкои называли «курильницами» и издавна сажали около скамеек, беседок, террас. Среди названных свойств цветка самое многозначительное для «букета» Софьи — его вечерне-ночная жизнь (у «седого левкоя» днем цветки «спят», а раскрываются к вечеру) и усиливающийся в это время суток аромат.

Завершает перечень синель, т. е. сирень. Нет нужды подробно аттестовать поэтологическую семантику этого цветущего кустарника: его репутация прочно связана с мотивом тайных любовных встреч, свиданий в укромных уголках усадебных парков, и, конечно же, весны и первой любви. Ср. у К. Н. Батюшкова: «дикий бор» был «немым свидетелем» свидания «в зеленом сумраке развесистых древес, / Где льется в воздухе сирен благоуханье / И облако цветов скрывает свод небес» («Мщение» (Из Парни), 1815?). Многим европейским народам известна традиция гадания на цветках сирени: найдя «счастливый» цветок с пятью лепестками, можно загадать любое желание, а потом съесть цветок.

На иносказательность цветника Софьи указывает и разная календарная приуроченность цветения выбранных растений:

ирис и сирень — цветы весны, левкой и бархатцы (тагетес) — цветы летне-осенние. Да и ищет Софья среди садовых цветов безымянную («какую-то») траву.

Осведомленность Грибоедова в цветочной символике подтверждает фрагмент из ранней пьесы «Молодые супруги» (1815), где герой свое быстрое охлаждение к размеренной семейной жизни эмблематизирует противопоставлением розы (как символа любви, радости и удовольствия) маку:

Что с ней я, что один, не всё ли мне равно?
Хожу по комнате, глазею с час в окно;
Скажу ей что-нибудь, – она мне потакает,
И речь в устах моих, не кончась, замирает.
У нас с Эльмирою эмблемой приняты
Не розовы, мой друг, а маковы цветы.

В русской поэзии сочетание розы и мака как иносказательной оппозиции День/Ночь находим в стихотворении А. П. Буниной «Сумерки». Розы здесь атрибут утренней Авроры, а маки сопровождают ночь, навевающую сон: «Пусть юная Аврора веселится, / Рисуя перстом горизонт, / И к утру свежие готовит розы; / Пусть ночь, сей добрый чародей, / Рассыпав мак, отрет несчастных слезы, / Тогда отдамся я мечте своей» [Цит. по: 17, с. 96].

Именно «сон» – ключевая символическая коннотация мака. Она восходит к античности и основана на медицинских качествах растения: «Цветочную чашечку белого посевного мака растирают и пьют с вином для сна» [Цит. по: 17, с. 93]. Из незрелых коробочек мака опийного, или снотворного («Papaver somniferum»), получают опиум, до сих пор использующийся для изготовления болеутоляющих и снотворных препаратов.

Язык цветов, подхватив символику сна, дифференцировал значения мака следующим образом: покой и безмятежность, но и вялость, апатия, меланхолия, спячка, летаргия и даже смерть, а также «сон сердца» и, наконец, скука (реплика «С тобой слишком уж скучно») [28; 29; 30].

Это значение использовал П. А. Вяземский в стихотворении «Цветы» (1817?), предназначив «мак сонный» «приторным [читай: скучным] мужьям» [4, с. 112].

Подхватив предложенные героем цветочные аналогии, его друг, наблюдающий охлаждение чувств супругов, резюмирует его метаморфозой цветочной цепи в железные оковы: понятие «брачные узы» имело обрядовый генезис, так как в Древней Греции руки новобрачных во время свадебной церемонии соединяли цветочной гирляндой:

И что же? очень худо.
Где нет взаимности, рождается остуда;
Ее же претворит один мертвящий взор
Любовь в раскаянье, согласие в раздор
И цепь цветочную в железные оковы;
Примеры этому и многи и не новы.

При соотнесении цветочного перечня Софьи с концептами этикетного «языка цветов» выявляются не менее многозначительные ассоциативные скрепы с основными мотивами комедии: ирисы издавна служат своего рода «логотипом» цветочного шифра, обозначая сообщение, синель (сирень) как эмблема первой любви и девичества указывают на «личное» содержание сна-«послания» Софьи. Левкои раскрывают томление желаний, бархатцы-тагетес дают прогноз на быстротечное счастье (на одно лето), но их «тезки» бархатки-маргаритки обнадеживают формулой взаимности: «Я разделяю ваши чувства».

Даже приняв во внимание только самые известные иносказательные значения цветника Софьи, связанные с ирисом и сиренью, можно признать очевидную намеренность выбора растений: героиня посылает весть (ирис) о своей влюбленности, загадав желание о счастье с избранником (сирень).

Если исходить из адресации Софьей своего «сна» Молчалину, то и в таком ракурсе иносказательное прочтение выглядит вполне оправданным и уместным. Селамному «букету» ею доверена робость первого объяснения (сирень) и опасение в «быстротечности» счастья (бархатцы). Поэтому едва ли можно согласиться с С. М. Козловой, утверждающей, что сон Софьи в ранней редакции не был «вещим» [11, с. 109]: в III действии комедии претворялись не

только «видения», появившиеся в окончательной редакции сна, но сбывались и опасения, высказанные «языком цветов» в ранней редакции.

Стандартные клише флористического происхождения отраженно воспроизводят систему обиходных понятий, но героиня вносит и расставляет свои оригинальные акценты, расцвечивая узор по заданной канве своими красками.

Ср. со стихотворным подношением П. Шаликова молодой поэтессе М. А. Лисицыной, в котором селамный букет подобран по принципу синонимического объединения разных цветов со сходным значением девичьей целомудренности, скромности: «Питомцу ль муз предстать к любимице харит / Без стихотворного букета / В тот день, когда она для украшенья света / Родилася на свет? Когда его дарит / Сама прекрасная стихами, / И хочет этот день провесть в забавах с нами?.. // И твой усерднейший поэт / Составил скромный свой букет, / Улыбкой Флоры освященный — / Мечтаю так, ее подругой вдохновенный — / *Из резеды, гвоздик, фиялок и лилей:* / Он служит верною эмблемою твоей» [10].

Фоном, подключающимся к селамному подтексту, мог быть предлагаемый сонниками опыт толкования снов, популярный в дворянском обиходе.

Сонники давали следующие толкования использованных Грибоедовым флористических образов: составлять букет — к свиданию, фиалки собирать — к счастью, а васильки — к перемене, травы собирать — предстоит дорога. Буквальное сопоставление этих значений с соответствующими элементами сна Софьи могли бы огрубить его смысл. Следует учитывать и его психологическую мотивированность — героиня «сочиняет» сон на ходу.

Отсылку к поиску чего-то неизвестного как некоему стереотипу сновидческих сюжетов можно истолковать и как поданный героиней Молчалину «совет» расслышать в ее рассказе внятный только им обоим тайный смысл.

Есть еще одно гипотетическое предположение о возможной аллюзии образов сна Софьи на шуточную версию восточного рифменного селама, помещенную Гёте в статье «Обмен цветами и знаками» из прозаической части его «Западно-восточного дивана». Софья, ищущая во сне траву, которую не может вспомнить наяву,

напоминает описание влюбленных у Гёте, которые тщательно подыскивают рифму, получив предметное послание в виде цветков, фруктов, овощей и т. п. «При этом всецело царит наитие, направляемое страстью», — комментирует эту словесную игру Гёте [5, с. 234].

В комедии Грибоедов отразил и еще одно модное веяние первой половины XIX в. — «боскетные»: комнаты, оформленные в виде садовой лужайки: «Дом зеленью раскрашен в виде рощи. <...> за ширмами, в одной из комнат посекретней, / Был спрятан человек и щелкал соловьем / Певец зимой погоды летней» [7, с. 25].

Сравним с описанием мемуариста, относящимся к 1817 г.: «Мы занимали дом Демидова на Гороховой <...> рекреационная наша комната была длинной галереей с оранжерейными рамами, а в конце ее две ступеньки вели в глухую полуротонду с огибавшим ее диваном, расписанную клеевыми красками в подражание внутренности беседки с колоннами, а в промежутках их пестрились кусты ярких роз, сиреней и других растений, все в полном цветении. Тогда еще были в ходу оляпистые (по большей части) изображения по стенам густого леса в настоящем почти размере и разные ландшафтные виды. У помещиков средней руки этими сюжетами расписана была обыкновенно столовая <...> кистью доморощенных живописцев-самоучек» [23, с. 181-182]. Ср. также выразительные художественные образы боскетных: «Для молодой жены мало скромного уголка … для неё нужны все утонченности роскоши: нужны диванная, чайная, а в особенности боскетная. Вскоре появилась боскетная с ужасными растениями, спальня, чайная и девичья» (В. А. Соллогуб. «Сережа», 1838). Или: «В огромном каменном доме князя Платона Илларионовича боскетная, с зеркалами, вделанными в стены и задрапированными с краев нарисованною зеленью; мебель тяжелая из красного дерева и обитая ярким желтым штофом» (А. Ф. Писемский. «Самоуправцы», 1867).

Эта модная особенность оформления домашнего пространства в виде своего рода «обманки» могла быть прототипично-импульсной для образов сна Софьи. Собственным пространством мечтательной Софьи становится ее девичья комната [15] . Она наделена в комедии характеристиками таинственности и недоступности: непроницаема для читателей-зрителей на всем протя-

жении пьесы. Не менее показательно, что она открыта Молчалину, но закрыта для Чацкого. Софья вытесняет Чацкого из своей комнаты, из сердца, из дома. Знаменательно, что их разминовение в психологическом пространстве отмечено изначально: в ответ на реплику Фамусова «О ком ей снилось? что такое?» он заявляет категорически: «Я не отгадчик снов».

Упоминания конкретных цветов были исключены автором из окончательной редакции сна Софьи (вместо «ирисов, бархатцев, левкоев и синели» — «цветочный луг»), но цветочный мотив в комедии все же остался, правда, он связан с Молчалиным. У Молчалина другие флористические пристрастия, нежели у Софьи: он предпочитает жасмин и резеду, точнее, не сами цветы, а их искусственную сублимацию — духи. Ср. с фрагментом пятого сонета Шекспира: «И только аромат цветущих роз — /Летучий пленник, запертый в стекле, — / Напоминает в стужу и мороз / О том, что лето было на земле» (перевод С. Я. Маршака) [26, с. 695]. Софья, как мы предположили, цветочными аллегориями пытается объясниться со своим избранником. Молчалин подхватывает эту инициативу, но направлена она на служанку Лизу. Цветочные «аргументы» понадобились ему для попытки соблазнения девушки. Ссылкой на цветочные духи Молчалин заключает свой вдохновенный и самый длинный монолог (действие II, явл. 12): «Есть у меня вещицы три: / Есть туалет, прехитрая работа; / Снаружи зеркальцо, и зеркальцо внутри, / Кругом все прорезь, позолота; / Подушечка, из бисера узор; / И перламутровый прибор; / Игольничек и ножинки, как милы! / Жемчужинки, растертые в белилы! / Помада есть для губ, и для других причин, / С духами стклянночки: резеда и жасмин» [7, с. 60].

Молчалинская флористика на фоне умело подобранного, оригинального «букета» Софьи, подчеркнуто искусственна и стандартна. Историки моды называют подобные духи, приготовленные на базе какой-либо одной ноты, парфюмерной водичкой, которой довольствуются «простые женщины», а ароматы жасмина, розы, резеды — наиболее популярный выбор для основы таких духов. Ср. «показание» историка нравов Э. Фукса: «В настоящее время большинство дам предпочитает сложные духи, чтобы самим казаться сложными, трудно определяемыми натурами. Не в моде по-

этому простые цветочные духи: они легко могут набросить на женщину тень, что и она сама недалека, и потому их употребляют только подростки» [Цит. по: 14, с. 113].

Цветочные духи, которые выбрал Молчалин, наделены запоминающимися, «навязчивыми» ароматами: жасмин — пряной восточной душистостью, резеда — сладким, всепроникающим запахом с мускусной нотой. Запах резеды — некий стандарт аромата для пушкинской эпохи, о чем можно судить по фрагменту из письма Пушкина Вяземскому от 10 августа 1825 г. — ироническому bon mots: «Что более вам нравится? запах розы или резеды? — Запах селедки» [21, т. 10, с. 129]. Так цветочные вкусы («букет» цветочных признаний, загадочная «трава» Софьи и стандартные «резеда» и «жасмин» Молчалина) иносказательно комментируют и предсказывают разминовение героини с выдуманным ею избранником. Подводя итоги представленным наблюдениям, можно утверждать, что поэтология цветочного мотива сна Софьи (как в ранней, так и в окончательной редакции) тесно увязана с его «вещим смыслом» и вносит свою оригинальную ноту в его иносказательную семантику.

Подхватив эмблематизм предыдущего столетия, распространявшийся на все сферы культурной жизни, начиная с государственной (декор триумфальных арок, семантика фейерверков) и кончая интимно-бытовой, эмблематический язык был еще достаточно актуален для дворянского обихода 1810–1820-х гг. В драматургической поэтике Грибоедова рефлексы шифров этикетных практик, в частности «языка цветов», как мы убедились, становятся своего рода семантическими индексами, маркирующими подтекст и позволяющими выявлять самые неожиданные сближения в тексте.

Литература

1. *Болотов А. Т. Избранное. Псков, 1993.*
2. *Влащенко В. И. Сны в произведениях Грибоедова и Пушкина («Горе от ума» и «Метель») // Литература в школе. 2007. № 9. С. 2–7.*
3. *Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина. М., 1998.*

4. *Вяземский П.А. Стихотворения. – Л.: Советский писатель, 1986.*
5. *Гёте И.-В. Западно-восточный диван. М., 1988. («Литературные памятники»).*
6. *Гречаная Е. Н. Между молчанием и признанием: язык рукописей императрицы Елизаветы Петровны и ее женского окружения // Языки рукописей: сб. ст. СПб., 2000. С. 71-73.*
7. *Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1988. («Литературные памятники»).*
8. *Грибоедов А. С. Молодые супруги // Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1988. («Литературные памятники»).*
9. *Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 2000. Т. 1.*
10. *Дамский журнал. 1828. № 9.*
11. *Козлова С. М. Миф о похищении Персефоны в сюжетных схемах русской литературы (к проблеме развития наррации) // «Вечные» сюжеты русской литературы («блудный» сын и др.). Новосибирск, 1996.*
12. *Крюденер Юлия. Валери, или Письма Густава де Линара Эрнесту де Г … М., 2000. («Литературные памятники»).*
13. *Кунарев А. А. «Ах, батюшка, сон в руку!» (Фрагмент комментария к комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума») // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. «Русская филология». Вып. первый. 2004. № 4. С. 66–69.*
14. *Лаврентьева Е. В. Любовный лексикон девятнадцатого века. М.: Молодая гвардия, 2008.*
15. *Ли Кю Хо. Проблемы пространственно–временной поэтики комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». АКД. СПб., 2000.*
16. *Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М., 1992. Т. 2.*
17. *Ненарокова М. Р. Язык цветов: мак в русской поэзии первой половины XIX века // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2013. № 6. С. 93-97.*
18. *Новая энциклопедия растений: мифы, целебные свойства, гороскопы, растительный календарь / авт.-сост. В. М. Федосеенко. М., 2003.*

19. *Осипов Н. П., Ушаков С. И. Всеобщий садовник, или Полное садоводство и ботаника…: в 5 ч. СПб., 1812.*
20. *Пассек Т. П. Из дальних лет. Воспоминания. [Вступ. ст., подгот. текста и прим. А. Н. Дубовикова], т. 1-2, [М.], 1963.*
21. *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л., 1979. Т. 10. Пушкин замечает, что это было сказано «чувствительной девушке, лет 26».*
22. *Пыляев М. И. Старая Москва: Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы / сост. Ю. И. Александров. М., 1990.*
23. *Русский архив. 1897. Кн. 2.*
24. *Шарафадина К. И. Галантные забавы (опыт реконструкции письма-шифра из Дневника-переписки А. П. Керн 1820 года // Михайловская Пушкиниана. Материалы XII Февральских научно-музейных чтений. Вып. 50. С. 151-158.*
25. *Шарафадина К. И. «Галантный» арсенал бытовой культуры XVIII–XIX веков и его отражение в русской классической литературе // Вестник СПГУТД. 2012. № 1. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки.*
26. *Шекспир В. Трагедии. Сонеты. М., 1968. (БВЛ. Серия первая. Т. 36).*
27. *Эртель В. А. Полный зоологический и ботанический словарь на французском, русском и латинском языках. СПб., 1843.*
28. *Delachénaye B. Abécedaire de Flore ou language des fleurs. – Paris: de l'Imprimerie de P. Didot l'Ainé, 1811.*
29. *Die Blumensprache oder Bedeutung der Blumen nach orientalischen Art. En Toilettengeschenk. Achte vermehrte Auflage. – Berlin: In commission in der Enslischen Buchhandlung, 1823.*
30. *Voigt C. Wörterbuch der Blumensprache fuer Verzierungsmahler und Stickerinnen. – Leipzig: bei Ludwig Herbig, 1822.*

ОРИЕНТАЛИЗМ ГРИБОЕДОВА

Э.Ф.Шафранская

Доктор филологических наук, профессор

МГПУ

Классический ориентализм – это отношение Запада к Востоку, не в форме диалога, а в виде превосходства одной стороны над другой: «глубокое неравенство между сторонами было главным принципом любых отношений между имперскими учеными и “просвещенными туземцами”» [9: 40].

Вот один из примеров ориентализма XIX в., весьма полно иллюстрирующий взаимоотношения Востока и Запада – фрагмент из очерка о выставке художника В.В. Верещагина: «Выставка верещагинских картин имела двойной интерес: художественный и этнографический; длинный ряд мастерских рисунков, эскизов, картин… уносил зрителя в другую жизнь, на далекий, фантастический восток, со всей его ленью, со всеми его кровожадными инстинктами, живописными лохмотьями и религиозным фанатизмом» [6: 42].

Однако помимо нескрываемого превосходства и критического анализа, исходящего от человека европейской культуры, рецептивная шкала ориентализма может содержать сочувствие и заинтересованность, некую остраненность, позицию встать на сторону туземца, даже критические ноты в адрес западной стороны.

Каков же ориентализм Грибоедова? Каков вклад русского писателя и дипломата в создание русского колониального канона, сполна оформившегося в XX веке, например, в творчестве А. Платонова? (В качестве примера могут выступать произведения Платонова «Неизвестный цветок», «Такыр», «Джан», в которых благо народам несет русская культура.)

Российская империя никоим образом не скрывала приращения своих территорий посредством колонизации, напротив, она этим гордилась: одно из свидетельств – Всемирная выставка в Париже в 1900 г., где Россия была представлена своими окраинами [12], среди прочих – Кавказом.

Именно кавказский текст русской культуры был растиражирован более других – преимущественно с XIX века. Лепту в этот культурный феномен внес и Грибоедов – своими путевыми записками и письмами с Востока.

В грибоедовских записях находим восточный локальный текст. Под локальным (именным, топонимическим) текстом мы понимаем совокупность представлений о месте, деталях этого места, языке, фольклоре, мифологии, людях – с их нравами, ментальностью, поведением, жестами, этнографическими характеристиками – все то, что впоследствии будет растиражировано и станет сводом стереотипов о месте.

Единицу локального текста именуют по-разному: сигнатурой, пазлом, паттерном. Во всех случаях это – некий «минимальный набор признаков», которые «тиражировались в бесчисленных словесных и несловесных, художественных и нехудожественных текстах» [11: 41].

В грибоедовском дискурсе паттернами восточного текста стали следующие:

– *животные и растения, ландшафт*: «Возле караван-сарая много отдыхающих путешественников, верблюдов и ослов; <…> Опасное насекомое, ковры. <…> Фисташковые деревья. <…> Остатки древнего великолепия – мечети, мейданы и проч. <…> Накануне, ночью и во весь день, всё варварская музыка» (из «Путешествия от Тавриза до Тегерана»; февраль-март 1819) [2: 140–143];

«Тьма разнообразных дерев, черешень, шелковиц, орешников грецких, абрикосов и проч. <…> Тьма верблюдов, лошаков, коней» (из «Путевых записок»; 8–28 июля 1819 г.) [2: 144];

«Скорпионы, фаланги» (из «Эриванского похода»; 7 июня 1827) [2: 172];

«…Я пишу на полу, облокотиться не на что; куча ядовитых насекомых, которые меня заставляют подпрыгивать каждый раз как они приползают к моему письму…» (из письма С.И. Мазаровичу от 11–13 сентября 1819) [2: 198];

«Нигде звезды не светят так ярко, как в этой скучной Персии» (из письма неизвестному от 17 ноября 1820) [2: 213];

– *агрессивное отношение местного населения к чужаку – забрасывание камнями* (сугубо восточный эндемический жест): «…Камнями в нас швыряют, трех человек зашибли» (из «Путевых записок»; 6 сентября 1819) [2: 151];

«В нас бросали камнями…» (из письма С.И. Мазаровичу от 11–13 сентября 1819) [2: 195];

– *критическое отношение к чужому краю, культуре*: «…Прошу увольнения со службы или отозвания меня из унылой страны, где не только нельзя чему-либо научиться, но забываешь и то, что знал прежде» (из письма неизвестному от 17 ноября 1820) [2: 214];

«В преддверии, род конуры, и на площадке перед нами толпилась тьма любопытных; их наружность, ужимки, платья – всё это походило на вход в маскерад» (из «Путевых писем к С.Н. Бегичеву»; 4 февраля 1819; 5 февраля 1819) [2: 135].

Безусловно, что дискурс Грибоедова – ориенталистский, это именно классический ориентализм, взгляд западного человека на дикий Восток (по Э. Саиду; см.: [8]), взгляд «белого» человека, несущего цивилизацию, или, по Салтыкову-Щедрину, *цивилизатора)*.

Эдвард Саид, один из зачинателей развенчания ориентализма, указавший на отсутствие в нем гуманистической сущности, говорит о культурных формах и создаваемых ими структурах чувства [7: 52], о деформации, отраженной в людских умах в виде деформированных идей [7: 54].

Внимание Грибоедова привлекают ярко выраженные *действия*, *жесты и высказывания* ориенталистской (колониальной) направленности:

«Мы все здесь в чаду победы, среди многочисленного и шумного населения. Взятие Сардарабада в 4 дня, а Эривани – в 6-ть, разве это не покажется Вам поразительным? <…> (Сказать мимоходом: разрушали город ужасно: ад бомб во время осады)» (из письма П.Н. Ахвердовой от 3 октября 1827) [2: 292];

о Ермолове – его методе общения с азиатами: «…На деле тоже смиряет оружием ослушников, вешает, жжет их села – что же делать? – По законам я не оправдываю иных его самовольных поступков, но вспомни, что он в Азии, – здесь ребенок хватается за нож» (из «Путевых писем к С.Н. Бегичеву»; 29 января 1819 г.) [2: 123].

Именно Грибоедов обозначил этот ермоловский «жест», ставший впоследствии паттерном кавказского текста, в XXI в. откликнувшийся таким, например, пассажем путешественника Петра Вайля: «Мы… пошли к Ермоловскому камню – огромному, как считается, самому большому в Европе валуну, на котором будто бы подписал договор с дербентским ханом генерал Ермолов. Тот, который отсекал голову буйволу и, что более примечательно, в начале XIX века

разработал на Кавказе победоносную тактику войны на уничтожение: блокировать селение, несколько дней вести непрерывный артиллерийский обстрел, затем вводить пехоту для зачистки. Знакомо, только к пушечным снарядам добавились авиабомбы и вертолетные ракеты, а цель – победа – по-прежнему оправдывает средства» [1: 299–300].

Удивление порой сменяется раздражением – и это тоже проявление ориентализма: «Одна беда: скудность познаний об этом крае бесит меня на каждом шагу. Но думал ли я, что поеду на восток? Мысли мои никогда сюда не были обращены» (из «Путевых писем к С.Н. Бегичеву»; 31 января 1819) [2: 127–128], как и *взгляд сверху*, как бы с Олимпа «культурного Запада»:

«Но представь себе удар человеку, который в жестокую стужу протрясся полдня в надежде приютиться в укромной горнице; навстречу нам ни души; стало быть не радели о нашем успокоении, не отвели еще квартир. Я бесился; притом неуважение к русским чиновникам всякого на моем месте, и с меньшим самолюбием, так же бы оскорбило. <…> Мазарович кричит, что прямо ворвется к сардарю и сделает суматоху. <…> Ермолову обязаны его соотчичи той степенью уважения, на которой они справедливо удерживаются в здешнем народе» (из «Путевых писем к С.Н. Бегичеву»; 4 февраля 1819) [2: 131–132]. «В колониальной ситуации расовое различие определяет различие в статусе; Грибоедов знал, – пишет А. Эткинд, – как этот принцип работает на Кавказе» [13: 170].

«Вскоре нагрянула к нам тьма посетителей и затерянный адъютант. Нас очень забавляло это европейское наименование, которое придают человеку, тем только отличающемуся от прочих, что он ближе к особе сардаря и следовательно чаще подвергается палочным ударам» (из «Путевых писем к С.Н. Бегичеву»; 4 февраля 1819) [2: 132].

«Сардарь прислал нам дикого кабана с своей охоты; <…> за эти гостинцы надобно отдаривать. Мазарович щедро отплачивается калейдоскопами, которыми пора прельщать Азию, потому что нам уже пригляделись» (из «Путевых писем к С.Н. Бегичеву»; 4 февраля 1819) [2: 133];

«Рабы, мой любезный! И поделом им! Смеют ли они осуждать верховного их обладателя? Кто их боится? У них и историки пане-

гиристы. И эта лестница слепого рабства и слепой власти здесь беспрерывно восходит до бега, хана, беглер-бега и каймакама, и таким образом все выше и выше» (из «Путевых писем к С.Н. Бегичеву»; 4 февраля 1819; 10–13 февраля 1819) [2: 137];

«…По доброй воле, из одного любопытства, никогда бы я не расстался с домашними пенатами, чтобы блуждать в варварской земле в самое злое время года» (из «Путевых писем к С.Н. Бегичеву»; 10–13 февраля 1819) [2: 138].

Грибоедовское восприятие Востока, встроенное в имперскую парадигму, господствовало в русской культуре и литературе на протяжении более чем двух веков. Из общего хора ориенталистов выбивались отдельные голоса оппонентов, например, голос Салтыкова-Щедрина.

Трагическая судьба Грибоедова, будучи отражением его концепции Востока, навсегда вошла в память потомков: уже с XIX века его гибель мифологизируется, становясь ориенталистским ментефактом русской культуры, и не только. Известно предостережение, адресованное русскому путешественнику П.И. Пашино знаменитым венгерским путешественником-филологом Арминием Вамбери (1832–1913): «…Никак не советую связываться с этими типами. Вспомните хотя бы о Грибоедове! – воскликнул Вамбери. – Вспомните, как зверски был убит он персидскими фанатиками...» [5]. (К слову, самому Вамбери чрезвычайно повезло: десять месяцев обманным путем, под личиной дервиша, он путешествовал по Центральной Азии и благополучно возвратился на родину.)

Современный прозаик Аркан Карив (1963–2012) в двух романах («Переводчик» и «Однажды в Бишкеке»), никак не связанных с Грибоедовым, посвященных современности, в рефлективных фрагментах повествования неоднократно вспоминает Грибоедова и его трагическую миссию: «Кто это там, в замацанном берете, с послом арабским говорит? Это я, Мартын Задека-Зильбер, переводчик и вазир-мухтар» [4: 159].

Герой-рассказчик Аркана Карива, Мартын, оказавшись на Востоке, в поликультурной и многоязычной среде, примеряет к себе, будучи переводчиком, роли исторических персонажей: «В 89-м Эйби Натана присудили к четырем месяцам тюрьмы за контакты с представителями Организации Освобождения Палестины. <…> Эй-

би Натан не входил ни в какие общественные организации и боролся за мир один, на собственный страх и риск.

Похож я на Эйби Натана? Нет, не похож. Скорее я похож на Матиаса Руста, посадившего из хулиганства свой золотушный самолетик на Красной площади и заявившего потом от страха и отчаяния, что это была акция мира.

Да и к чему врать самому себе? Я ведь прекрасно осознаю лейтмотив своей жизни. Мое стремление к побегу из предлагаемых обстоятельств ни у кого не вызовет сочувствия.

Я вспомнил концовку романа "Посторонний". Я ее с детства обожаю: "Для полного завершения моей судьбы, для того, чтобы я почувствовал себя менее одиноким, мне остается пожелать только одного: пусть в день моей казни соберется много зрителей и пусть они встретят меня криками ненависти"» [4: 218–219] – в последнем пассаже ощутима аллюзия на Грибоедова; тем более, что через все повествование Карива проходит личность Грибоедова-дипломата.

Мартын оказывается в банях Бишкека – рецепция от бань воплощена в тыняновско-грибоедовской и далее – пушкинской («Путешествие в Арзрум») цитации: «"Ему ломали руки, ноги, колотили его по спине. Рот, лицо были в пене. <…> Описание Тынянова, позаимствованное из пушкинского "Путешествия в Арзрум", совершенно точное. И, хотя дело происходило не в тифлисских банях, а в сауне бишкекского борделя "Терпсихора", татарин Фарид как будто читал "Смерть Вазир-Мухтара" и действовал по старинной инструкции. Профессия банщика, видать, очень консервативная, передается из поколения в поколение как есть» [4: 265–266].

Тбилиси как локальный текст ассоциируется в русской ментальности с Грибоедовым: «Еще можешь улететь с Борей в Лондон или с Бадри в Тбилиси. А можешь коммерческим в Москву. Что скажешь?

Мне очень захотелось в Тбилиси, я никогда там не был. Схожу на могилу Грибоедова, на которой его прекрасная маленькая вдова, Нина Чавчавадзе, оставила надпись: "Ум и дела твои бессмертны в памяти русской, но для чего пережила тебя любовь моя?" Я сам давно и надолго полюбил Грибоедова, с тех пор, как прочел гениальный роман Юрия Тынянова "Смерть Вазир-Мухтара". Биография этого блестящего авантюриста влекла меня гораздо больше, чем его хрестоматийная поэма. А вальс его мне нравится только один из двух –

тот, который в миноре. Грибоедоведение обязано мне важным открытием.

На курсе военных фельдшеров в израильской армии со мной служили несколько персов, в смысле иранских евреев. Довольно симпатичные были и шланговали, почти как русские. Я их добродушно дразнил: "За что вы, суки, убили Грибоедова?" Они в ответ только смеялись. Но потом один из них разъяснил: "А не надо было ему соваться в Персию во времена династии Каджаров, да еще укрывать у себя в посольстве девчонку из шахского гарема". Я опешил: "Ты знаешь, кто такой Грибоедов?" – "Конечно! Мы в школе проходили", – ответил мой персидский товарищ по оружию.

У Тынянова русский посол в Персии, Александр Грибоедов, дает убежище сбежавшему из гарема армянскому евнуху. Версия иранского минпроса гораздо привлекательнее.

– Девчонок надо в Москву отправить, пока все не началось, – ответил я принцу» [4: 416–417]. (О том же «вкладе» в грибоедоведение пишет Аркан Карив и в эссе «Русский характер» [4: 483].)

Оба романа Аркана Карива насыщены не только тыняновско-грибоедовской цитацией и аллюзиями – из того же дискурса эпиграф к роману «Однажды в Бишкеке», создающий типологический с грибоедовским континуум, упоминания исторических персонажей круга Грибоедова (Чаадаев, Ермолов, Пушкин и др.), аллюзии на «Горе от ума» («Поразмыслив три месяца, армия решила не делать из меня дезертира и предателя, а объявить сумасшедшим. "Как Чаадаева", – обрадовался я» [4: 220]).

Роман Ю.Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтар» в своей жанровой специфике – роман колониальный (то есть повествование посвящено колониально-векторным событиям), о чем свидетельствует не только сюжет, но наличие колониального дискурса: «Справедливость и кротость покажет ныне врагам нашим ясно, что не порабощения мы желаем, но ищем единственно освободить их от бедствий и угнетений» [10: 224]; «…Мы придем к вам в гости, в вашу Грузию чудесную, и пойдем на Хиву, на Туркестан. И будет новая Сечь, в которой жить будем» [10: 292] и т. д.

Роман Аркана Карива «Однажды в Бишкеке» предстает палимпсестом – поверх тыняновского романа, но, в отличие от предшественника, может быть номинирован как постколониальный роман.

«Если можете вообразить себе, как американские морпехи входят в безобидную деревушку в какой-нибудь банановой республике, а местные жители уже догадываются по их наглым похотливым улыбочкам, что они будут куражиться и насиловать, – если можете себе подобную сцену вообразить, получите довольно точное представление о том, что увидел я» [4: 249]; «Далекий, богом забытый аул. Плюгавые юрты. Немощные старики. Слюнявые деревенские дурачки. Усталые женщины с чумазыми детьми на руках. Мальчик с соплей в носу в одной рубашечке катит вдоль пыльной дороги палочкой обруч. По аулу, навстречу заходящему солнцу, медленно проезжает серебристый “бентли”. Жители провожают его взглядами, исполненными тоски и ненависти. Все снято в сепии. Слоган: “Долой бедность!”

“Долой бедных!” – поправил принц.

“Долой «бентли»!” – хихикнул я и заслужил от Сергея неприятный взгляд охранника» [4: 253–254]. Так выглядит диалог-палимпсест Аркана Карива со своим предшественником – полный иронии и, будучи постколониальным, лишенный иллюзий.

К гибели Грибоедова как одной из трагичных и ярких страниц отечественного ориентализма обращается современный прозаик Александр Иличевский, выстраивая в «Городе заката» типологию и ставя вопрос о генезисе восточной жестокости. Тыняновская цитация также очевидна у Иличевского:

«В Тегеране кяфира Грибоедова убили ударами сабли в грудь, а мальчишка, подмастерье кузнеца, кривым ножом ловко полоснул ему горло, встал ногой между лопаток, и шейные позвонки с хрустом отпустили голову с плеч. <…> Три дня с утра до вечера волочили почернелое, ссохшееся тело русского посланника по столице. На четвертый день его бросили в выгребную яму. Голову выкинули раньше. <…> Мусульманские детишки моего детства на Апшеронском полуострове, обделенные телевизором и Микки Маусом, почитали за высшее развлечение отрывание воробьям голов и потрошение скотины. <…> В чем причина азиатской жестокости? <…> Жестокость есть следствие страха, вымещения его хтонической энергии на другом. <…> Каддафи линчевали, пристрелили, но не пленили, а когда убили – не похоронили, хоть по закону хоронить надо в тот же день, ибо мертвец есть воплощение смерти, а та – оплот не-

чистоты. И вместо того чтобы, как и положено тирану, уподобившемуся фараону, улечься в мавзолее подле подушек с орденами, Каддафи оказался распластан в холодильнике супермаркета. К нему выстроилась толпа, желавшая сфотографироваться вместе с поверженным титаном. <…> …Его тело – тело народного страха – должно было войти в повседневный карнавальный обиход, чтобы погасить внушавшийся им ужас» [3: 135–139]. Как видим, имя Грибоедова стало не только фактом истории литературы и истории русской дипломатии, – оно превратилось в образ Грибоедова, в современной русской прозе в том числе.

Вопреки повседневности, отождествляющей Грибоедова с одной комедией и вальсом, имя Грибоедова, помимо прочего, стало русским ментефактом, одним из паттернов отечественного ориентализма, о чем свидетельствуют приведенные примеры.

Литература

1. *Вайль П. Карта родины. М.: КоЛибри, 2007. 448 с.*
2. *Грибоедов А.С. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1971. Т. 2. 368 с.*
3. *Иличевский А.В. Город заката: травелог. М.: Астрель, 2012. 350 с.*
4. *Карив А. Однажды в Бишкеке: Романы, малая проза /Предисл. Д. Кудрявцева. М.: Книжники; Текст, 2013. 624 с.*
5. *Назаров О.Забытый странник.URL: http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/1300/*
6. *Нива. 1875. № 3.*
7. *Саид Э. Культура и империализм. СПб.: Владимир Даль, 2012. 735 с.*
8. *Саид Э. Ориентализм: Западные концепции Востока / Пер. с англ. А.В. Говорунова. СПб.: Русский Міръ, 2006. 638 с.*
9. *Тольц В. «Собственный Восток России»: Политика идентичности и востоковедение в позднеимперский и раннесоветский период. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 336 с.*
10. *Тынянов Ю.Н. Смерть Вазир-Мухтара // Ю.Н. Тынянов. Собр. соч.: В 3 т. М.: Вагриус, 2006. Т. 2. 528 с.*

11. Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 248 с.
12. Шевеленко И. Репрезентация империи и нации: Россия на всемирной выставке 1900 года в Париже // Там, внутри: Практики внутренней колонизации в культурной истории России: Сб. статей / Под ред. А. Эткинда, Д. Уффельманна, И. Кукулина. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 413–444.
13. Эткинд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 448 с.

ПОВСЕДНЕВНОЕ И ЭЛИТАРНОЕ МЫШЛЕНИЕ: О КОМЕДИИ А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

К.Э. Штайн,
Доктор филологических наук, профессор, СКФУ
Д.И. Петренко,
Доктор филологических наук, профессор, СКФУ
г. Ставрополь

Проблема повседневного языка и мышления получила глубокое осмысление в теории А.А. Потебни и работах его последователей, в особенности Д.Н. Овсянико-Куликовского [см.: 5]. Художественный текст рассматривался Д.И. Овсянико-Куликовским в коммуникативном плане. Появление «Горя от ума» А.С. Грибоедова, по мнению ученого, с одной стороны, «сразу обнаружило свое тесное родство с обыденным художественным мышлением довольно широких кругов читающей публики», с другой, «пьеса была принята, как нечто небывалое, как редкостная новинка, не имевшая прецедентов» [4, с. 12].

Д.Н. Овсянико-Куликовский в своих работах четко сформулировал важнейшую социальную, философскую и филологическую проблему — связь «высшего художественного мышления» с обыденным, которая и образует, по мнению исследователя, психологическую основу реального искусства. Благодаря этой связи «обыватель» получает возможность интимно понять произведение художника — по крайней мере те образы, которые в обыденном мышлении уже получили некоторую «разработку и стали «ходячими типами» [там же, с. 13]. Д.Н. Овсянико-Куликовский, вслед за Потебней, утверждает, что в этом случае происходит процесс «обоюдной апперцепции»: то, что было смутно, неопределенно в обыденном мышлении, становится новым, определенным, ярким в произведении искусства: «Так, например, читатели отлично знали Фамусовых и Молчалиных, но Грибоедов пролил неожиданный свет на эти фигуры и заставил читателей знать их по-новому — смотреть на них и судить о них не по-обывательски, а с точки зрения той высшей человеческой морали, которая присуща искусству. Не все читатели одинаково были способны возвыситься до высшей морали, и — как

это всегда бывает — комедия Грибоедова в разных умах и натурах отражалась различно, возгораясь всем своим светом в одних, тускнея в других, опошливаясь в третьих. Этот обычный процесс взаимодействия между высшими продуктами творчества поэтов и обыденно-художественным мышлением публики улавливается и прослеживается на судьбах комедии Грибоедова с особливой наглядностью» [там же, с. 13—14].

Овсянико-Куликовский приводит в доказательство высказывания Гончарова и Пушкина, которые подтверждают процесс взаимодействия высшего художественного мышления с обыденным. Гончаров говорит о том, что грамотный читатель, общественность расхватала рукопись «на клочья, на стихи, полустишья, разнеся всю соль и мудрость пьесы в разговорной речи, точно обратила мильон в гривенники, и до того испестрила грибоедовскими поговорками разговор, что буквально истаскала комедию до пресыщения» [там же, с. 14].

Овсянико-Куликовский показывает этот органичный процесс взаимодействия языка — художника — текста — читателя: используемые обороты существовали в речи, были «ходячей монетой языка». «Теперь, использованные поэтом для обрисовки типов, они возвращались обратно в обыденную речь, в стихию языка, еще более отчеканенные, приуроченные к определенным художественным образам, впитав в себя из этих образов новое содержание или новые оттенки значения» [там же, с. 14]. Такова живая диалектика формирования русского литературного языка. Обыденное художественное мышление читателей благодаря Грибоедову принимало характер своеобразного протеста и явно «критического» отношения к действительности [там же, с. 15], что, конечно же, находило выражение в языке.

При этом, основываясь на посылках языка, художник как действующий субъект достигает эстетических высот: «Поэт достиг столь блестящих результатов благодаря тому, что в борьбе с формою, в своих муках творчества, сумел дать перевес творческой работе над литературным сочинительством» [там же, с. 38]. Исследователь приводит слова А.С. Грибоедова: «Я как живу, так и пишу свободно и свободно» [там же, с. 38]. Д.Н. Овсянико-Куликовский в обыденном языке видит выражение коллек-

тивного (общественного) самосознания, считая, что картины и образы и связанные с ними настроения, чувства, думы были принадлежностью коллективной художественной и общественной мысли целого поколения. Великие поэты явились их выразителями. Они делали общее достояние предметом высшего творчества.

Есть проблемы, связанные с анализом обыденного сознания в соотношении с художественным, и важно, что отечественные исследователи, отмечая наличие обыденного и элитарного художественного сознания, не проводили между ними резкой границы, а указывали на то, что обыденное сознание содержит в себе средства обобщения, типизации, которые в художественном творчестве достигают высокого образного воплощения, и уже в художественно обобщенном, обработанном виде возвращаются к читателю, поднимая его мышление на новый уровень, совершенствуя язык.

В то же время имеются вопросы, связанные с тем, как обыденное и элитарное сознание воплощаются в художественном тексте, в частности в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума». Комедия ориентирована на разговорную, реально существовавшую в начале XIX века речь. И Чацкий, и Софья, и Фамусов, и Молчалин, и другие герои говорят не выхолощенным, а живым подлинным языком. И все-таки их речь свидетельствует об обыденном сознании большинства героев и элитарном сознании, свойственном одному герою — Чацкому. Обыденное сознание — это совсем не плохо, оно присуще всем и связанно с жизненным миром, в котором существуют люди. Значимо другое — то, какие ориентиры преобладают в сознании человека: если его заботы, мир мышления ограничены только материальными потребностями, это один тип сознания, поведения и, как следствие, речи; если же цели, устремления человека связаны не только с повседневностью, но и с искусством, наукой, религией, общественным служением, мы имеем дело с другим типом сознания.

Даже наблюдения над современным общением говорят о том, языковой код людей образованные, в жизни которых доминируют духовные интересы, отличается от языкового кода людей, погруженных в повседневность, ищущих в ней удовлетворения

своих потребностей, и часто попытки установить контакт заканчиваются коммуникативными неудачами, они не понимают друг друга.

Ученые отмечают, что повседневная, обыденная жизнь — это процесс жизнедеятельности людей, развертывающийся в привычных общеизвестных ситуациях на основе «самоочевидных ожиданий»: «Социальные взаимодействия, — отмечает Л.Г. Ионин, — в контексте повседневности зиждутся на предпосылке единообразия восприятия ситуаций взаимодействия всеми его участниками. Другие признаки повседневного переживания и поведения: нерефлективность, отсутствие личностной вовлеченности в ситуации, типологическое восприятие участников взаимодействия и мотивов их участия. Повседневность противопоставляется: как будни — досугу и празднику; как общедоступные формы деятельности — высшим специализированным ее формам; как жизненная рутина — мгновениям острого психологического напряжения; как действительность — идеалу» [2].

Духовные, творческие элиты вырабатывают собственные, принципиально новые механизмы поведения, ценностно-смысловые критерии жизни и деятельности, выходящие за рамки телесности, узко материальных потребностей, нередко сопровождаемые демонстративным уходом от сложившихся социальных институтов и противостоянием им как внекультурным явлениям: неэстетическим, безнравственным, бездуховным, в интеллектуальном отношении бедным и пошлым.

Столкновение людей, которых можно назвать «идеологами» обыденного мира и обыденного сознания, с «идеологами» элитарного мира и элитарного сознания, как правило, приводило и приводит не только к драматическим, но и трагическим последствиям, особенно в те времена, когда поэты, писатели, ученые становились властителями дум своего времени. В XIX веке дуэли А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова во многом имеют именно эту подоплеку, как и репрессии в XX веке.

Не случайно А.А. Блок видел трагедию А.С. Пушкина в столкновении элитарного сознания поэта и аристократии — бюрократии. С Пушкиным литература достигла высокой степени творческого самосознания, понимания того, что художник —

носитель творческого духа нации. За гармонию и с ее помощью пришлось ожесточенно бороться. Раскрепощение гармонии шло в борьбе с утилитаристской тенденцией, которая царила во времена Пушкина как в науке, так и искусстве. «Общая формула утилитарности, — отмечает Г.Г. Шпет, — стала лозунгом дня, — утилитарность в искусстве, литературе, науке, философии — «ненасытная утилитарность» [7, с. 31].

Дело в том, что европеизация России осуществлялась с помощью правительства и немецких чиновников, поэтому «многое в культурной истории России объясняется замещением аристократии бюрократией и оппозицией к последней со стороны капитализма» [там же, с. 30]. «Здесь, — как справедливо заметил А.А. Блок, — происходит знаменитое столкновение поэта с чернью» [1, с. 162]. Это столкновение вылилось у Пушкина в горькие строки, варьирующиеся во многих произведениях. «Вот вам тема... — говорит импровизатору Чарский, — поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением» [6, с. 268]. Поэт-итальянец у Пушкина хорошо понимает своего русского собрата (а именно так импровизатор называет Чарского). И вот из уст другого художника рождается вариация на тему, волнующую их обоих:

Поэт идет: открыты вежды,
Но он не видит никого;
А между тем за край одежды
Прохожий дергает его...
«Скажи: зачем без цели бродишь?..»

Кто же этот прохожий? Кого именовал Пушкин чернью? И почему возникает это столкновение? Какое отношение оно имеет к пушкинской гармонии? Как художник Пушкин всегда являлся носителем народного эстетического сознания. Поэт «собирал народные песни, писал простонародным складом, близким существом для него была деревенская няня. Поэтому нужно быть тупым или злым человеком, чтобы думать, что под чернью Пушкин мог разуметь простой народ», — пишет А.А Блок [1, с. 162]. Столкновение с чернью он также объясняет быстрым упорядочением положения бюрократии: «...о них можно сказать

только одно: они люди... люди — дельцы и пошляки, духовная глубина которых безнадежно заслонена «заботами суетного света» [там же]. «Чернь требует от поэта служения тому же, чему служит она... она никогда не сумеет воспользоваться плодами того несколько большего, чем сметание сора с улиц, дела, которого требует от поэта. Она инстинктивно чувствует, что это дело так или иначе... ведет к ее ущербу. Испытание сердец гармонией не есть занятие спокойное и обеспечивающее ровное и желательное для черни течение событий внешнего мира», — считает А.А. Блок [там же, с. 164—165]. И хотя «дело поэта историческое» (А.А. Блок), одна из его основных миссий связана с «силой гармонии», как говорит у Пушкина Моцарт, способной взломать житейское сознание («заботы суетного света»), преодолеть суетный язык, довлеющий в таком сознании, могучими средствами языка искусства. Для этого нужно, чтобы художник был свободен в своем творчестве.

Обратим внимание на то, что действие комедии «Горе от ума» происходит в аристократическом доме, разыгрывается в дворянском обществе. В комедии А.С. Грибоедова именно считывание культурного кода помогает воспринять трагедию — «горе от ума» Чацкого. В «Горе от ума» интересно коррелируют между собой принципы типизации в речи героев, свойственные обыденному и элитарному мышлению. Типизация, обобщение в обыденном сознании ведется на основе реальных жизненных примеров, ведущих к успеху в обществе. Элитарное сознание Чацкого связано с критикой реальных жизненных примеров с точки зрения общественного, философского, нравственного идеала.

Код как система условных обозначений, сигналов, передающих информацию, выражается в особенностях лексики, синтаксиса и риторических приемов, обобщенно — в этосе, логосе, пафосе. Этос — устойчивые формы сознания индивидуума, потенциальная основа для выражения устойчивых форм речи; логос — реализация этоса в конкретных структурах мысли и речи, в данном случае характеризующих профанное и элитарное сознание; пафос — результат влияния речи на человеческие чувства, мысли, поступки.

Остановимся на рассмотрении двух наиболее значимых монологов героев, представляющих обыденное и элитарное сознание. Яркий выразитель обыденного сознания — Фамусов, элитарного — Чацкий.

Этос монолога Фамусова «Вкус, батюшка, отменная манера…» — с точки зрения нормального культурного мышления, скорее, карикатура на общество. Но для Фамусова именно такие установки в манерах и поведении — норма. В дворянском обществе противопоказана активная деятельность, ориентированная на преобразование внешнего мира, скорее наоборот, общество консервативно и ориентируется на устойчивые, оправдавшие себя манеры и формы существования, приносящие благополучие:

«На все свои **законы** есть».

«…у нас уж **исстари ведется**,
Что по отцу и сыну честь».

Фамусов не сомневается в справедливом устройстве миропорядка, который царит в Москве, и при этом контролирует и регламентирует все формы поведения окружающих:

«Будь плохинький, да если наберется
Душ тысячки две родовых —
Тот и жених».

«Пускай себе разумником слыви,
А в се́мью не включат.
На нас не подиви.
Ведь только здесь еще и **дорожат дворянством**».

Специфическое восприятие времени в сознании Фамусова заключается в том, что в Москве все неизменно и нет сомнения в том, что ничего не может измениться.

«А наши старички??..
Ведь столбовые всё, в ус никого не дуют…
Не то, **чтоб новизны вводили, — никогда**…
Поспорят, пошумят, и... разойдутся».

«Решительно скажу: едва
Другая сыщется столица как Москва».

Фамусов совершенно определен в своих приоритетах и участвует в повседневности всей полнотой личности:

«…возьмите вы хлеб-соль:
Кто хочет к нам пожаловать, — изволь;
Дверь отперта для званых и незваных,
Особенно из иностранных»

«На всех московских есть особый отпечаток».

Мышлению Фамусова присуща особая форма социальности — интерсубъективно структурированный и типизированный мир социального действия и коммуникации: он знает, как должны вести и ведут себя люди, имеющие определенный статус и социальные роли:

«Извольте посмотреть на нашу **молодежь**…
Журим мы их, а если разберешь, —
В пятнадцать лет учителей научат!»

«А наши **старички**??..
Ведь **столбовые** всё…»

«А **дамы**? — сунься кто, попробуй, овладей;
Судьи́ всему, везде, над ними нет судей…
Ирина Власьевна! Лукерья Алексевна!
Татьяна Юрьевна! Пульхерия Андревна!»

«А **дочек** кто видал…
Словечка в простоте не скажут, всё с ужимкой…
К **военным** людям так и льнут,
А потому, что патриотки».

Для Фамусова повседневность — это «верховная реальность», которая характеризуется своеобразной деятельностной природой, направленной на улучшение благосостояния и наслаждение жизнью: повышение в чинах, званиях, балы, праздники, званые обеды, визиты и т.д. Она закрепляется в телесном существовании человека. Речь Фамусова раскрывает особенности его профанного мышления. Обобщение ведется за счет снижения уровня абстрагирования — только на основе примеров поведения конкретных людей, окружающих его, достигших благополучия и высокого общественного положения: «Ирина Власьевна! Лукерья Алексевна! Татьяна Юрьевна! Пульхерия Андревна!» Мышление Фамусова основывается на терминах родства («молодежь», «старички», «дамы», «дочки»), мир структурируется в системе иерархии семейно-родовой знати («дворяне» — «военные»).

Логос речи Фамусова является определенным, его речь по-своему строга, в житейском плане, на основе конкретных примеров доказательна и убедительна для круга людей, живущих по законам профанного мышления, царящего в московском обществе. А **пафос** ее достаточно высок и силен для тех, кто верует в то, что определяется как «epoche естественной установки, то есть воздержание от всякого сомнения в существовании внешнего мира и в том, что этот мир может быть не таким, каким он является активно действующему индивиду» [2].

Этос монолога Чацкого иной: «А судьи кто?». Круг норм и ценностей героя подчеркнуто высокий, он не разделяет веры в консервативные ценности и нормы, характерные для Фамусовского общества:

«А **судьи** кто?
За **древностию** лет
К свободной жизни их **вражда непримирима**,
Сужденья черпают из **забытых** газет…»

«Где? укажите нам, **отечества отцы**,
Которых мы должны принять за образцы?»

Чацкий включает предмет своей рефлексии («А судьи кто?») в неожиданный для Фамусовского общества ценностно-смысловой контекст, что придает его мыслям неприемлемый для этого общества смысл и пафос.

«Всегда готовые к **журьбе**».

«Не эти ли, **грабительством** богаты?»

«Тот Нестор **негодяев** знатных,
Толпою окруженный слуг…
На них он **выменил** борзые три собаки!!!»

«Амуры и Зефиры все
Распроданы по одиночке!!»

Герой декларирует новый тип личности, не соответствующий ни одному из устойчивых, сложившихся стереотипов и законов общества, сам характеризует элитарную личность, воплощающую прогрессивные идеалы нового времени:

«Из молодых людей, найдется — **враг исканий**…
В **науки** он вперит **ум, алчущий познаний**;
К **искусствам творческим**, **высоким** и **прекрасным**…»

«Они тотчас: разбой! пожар!»

Речь Чацкого характеризуется критическим настроем, риторикой с усложненной культурной метафорической семантикой, рассчитанной на образованного собеседника, противопоставленной профанному мышлению: «Нестор негодяев знатных», «Амуры», «Зефиры», «ум, алчущий познаний», «искусствам творческим, высоким и прекрасным». Чацкий в своей речи идет от субъективного индивидуального восприятия происходящего, «остраняя» интерпретации обычного и привычного в восприятии Фамусова. Он домысливает и критически переосмысливает реальность.

Логос речи Чацкого тоже по-своему определенен и убедителен, подчеркнуто высок, инновативен, направлен на освоение новых социальных и мысленных реалий как культурных феноменов, адресован узкому кругу ценителей, поэтому затрудняет коммуникацию, воздвигает непреодолимые и максимально сложные для преодоления «смысловые преграды профанному мышлению, оказывающемуся в принципе неспособным адекватно осмыслить новшества элитарной культуры, «расшифровать» ее смыслы» [3]. Недаром общество объявляет его сумасшедшим. **Пафос** речи Чацкого — глас вопиющего в пустыне в рамках комедии, но в широком смысле это пафос человека и поэта, в котором сказал Пушкин:

Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы;
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...
Поэт. 1827

Д.Н. Овсянико-Куликовский, анализируя «Горе от ума», отмечал: «Работа Грибоедова над «Горе от ума» совпала по времени с работой Пушкина над «Евгением Онегиным». Это знаменательно — и представляется в высокой степени характерным для той эпохи. Как известно, она была отмечена быстро надвигавшеюся реакцией и — параллельно — быстро растущим возрождением общественной мысли и совести. В сознании многих представителей новых стремлений вырисовывались — параллельно — с одной стороны, типы и картины, изображавшие общественный оплот реакции, а с другой — протест озлобленных, желчных Чацких и разочарованных, скучающих Онегиных. Эти картины и образы и связанные с ними настроения, чувства, думы были принадлежностью коллективной художественной и общественной мысли целого поколения. Два великих поэта яви-

лись их выразителями. Они делали этот общее достояние предметам высшего творчества» [4, с. 38]. Верен вывод выдающегося филолога о том, что «Горе от ума» с центральной фигурой Чацкого было первым по времени великим созданием реалистического искусства XIX века, первым выражением общественного самосознания в литературе, это произведение было предупреждением не только для героев Пушкина и Лермонтова, но и для самих авторов, трагически погибших в столкновении с теми, кого Пушкин называл «чернью».

Литература

1. *Блок А.А. О назначении поэта // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.—Л.: ГИХЛ, 1962. — Т. 6. — С. 160—168.*
2. *Ионин Л.Г. Повседневность // Культурология. XX век: Энциклопедия / Гл. ред., сост. С.Я. Левит. — СПб.: Университетская книга, 1998.*
3. *Кондаков И.В. Элитарная культура // Культурология. XX век: Энциклопедия / Гл. ред., сост. С.Я. Левит. — СПб.: Университетская книга, 1998.*
4. *Овсянико-Куликовский Д.Н. Из «Истории русской интеллигенции» // Овсянико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2 т. — М.: Художественная литература, 1989. — Т. 2. — С. 4—305.*
5. *Овсянико-Куликовский Д.Н. Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве (К теории и к психологии художественного творчества) // Овсянико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2 т. — М.: Художественная литература, 1989. — Т. 1. — С. 83—144.*
6. *Пушкин А.С. Египетские ночи // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. — М.—Л.: АН СССР, 1937—1959. — Т. 8. Кн. 1. Романы и повести. Путешествия. — 1948. — С. 261—276.*
7. *Шпет Г.Г. Очерк развития русской философии. — Пг.: Колос, 1922.*

ПРИЛОЖЕНИЕ

Республиканский конкурс сочинений и эссе, посвященный 220-летию со дня рождения А.С. Грибоедова

В 2015 году в Республике Армения прошел Республиканский конкурс сочинений и эссе, посвященный 220-летию со дня рождения великого русского поэта, драматурга и государственного деятеля Александра Сергеевича Грибоедова. Это мероприятие было организовано Российским центром науки и культуры в Ереване совместно с Министерством образования и науки Республики Армения, Армянской ассоциацией русистов и Армянской ассоциацией учителей русского языка и литературы.

Основная цель конкурса заключалась в развитии интереса школьников и студентов к русскому языку и русской литературе, к творчеству А.С. Грибоедова и его роли в истории армянского народа.

В конкурсе приняли участие учащиеся старших школ и студенты вузов Республики Армения. Участники конкурса продемонстрировали хорошее знание истории развития российско-армянских дружественных отношений, биографии и творчества А.С. Грибоедова. Многие работы были посвящены истории создания и анализу текста бессмертной комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».

По итогам конкурса жюри отметило восемь лучших сочинений и эссе за оригинальность, грамотность и нормативность изложения, образность и эмоциональность, объем используемого фактического материала, уровень страноведческих знаний.

Участники и призеры конкурса были награждены дипломами и подарками от Российского центра науки и культуры в Ереване.

Директор Российского центра
науки и культуры в Ереване
М.А. Калинин

ОГЛАВЛЕНИЕ

Амирханян М.Д Вступительное слово 5

Программа конференции 9

Алпатова Т.А.
А.С.Грибоедов и проблемы философии языка
XVIII – начала XIX века (опыт реконструкции) 17

Амирханян М.Д.
А.С. Грибоедов и Армения 29

Амирханян А.М.
Притчеобразующий аспект произведений
А.С. Грибоедова и Л.Н.Толстого 42

Арефьева Н. Г.
Античные мотивы и образы в творчестве А.С. Грибоедова..... 48

Атанесян А.С., Ходжоян Ю.М.
Речевая характеристика образа Молчалина в армянских
переводах комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума»..... 62

Басилая Н.А
Пьеса А.С. Грибоедова «Горе от ума» как источник
социолингвистических знаний о дворянском обществе..... 68

Белоусова Е.В.
Кавказ А.С. Грибоедова и Н.Н. Толстого:
Этапы большой кавказской войны 79

Борисов Ю.Н.
Рефлексы «Горя от ума» в драматургии
М. Булгакова («Багровый остров»).....104

Васильев С.А.
Библейские образы в произведениях А.С. Грибоедова 116

Вишневская Е. Э.
Русские интеллектуалы в эпоху А.С. Грибоедова……123

Волошинова Т.Ю.
Ну а сам ты что за зверь? Животный мир в комедии
А.С.Грибоедова «Горе от ума» 139

Гераськин Т.В.
Развитие традиций А.С. Грибоедова
в творчестве народного писателя
Мордовии М.Т. Петрова 150

Гесс Лара
К вопросу перевода “Горя от ума”
А.С. Грибоедова на немецкий язык 155

Гардзонио С.
А.С. Грибоедов и тема итальянского скитальца.....169

Грязнова В. М.
Язык А. Грибоедова как отражение картины мира
носителя языка первой половины XIX века.....175

Денисенко С.В.
«Мильон терзаний» И. А.Гончарова и
театрально-сценическое искусство его времени 186

Джанумов С.А.
«Горе от ума» А.С. Грибоедова в произведениях
и письмах А.С. Пушкина 195

Джумайло О.А.
Грибоедов в современной англоязычной критике 211

Доманский В.А.
Образы и мотивы комедии «Горе от ума»
в творческом сознании И.С. Тургенева.....220

Дубровская С.А.
Своеобразие комического дискурса в «Горе от ума» 234

Егоров О.Г.
Экранизация произведений
А.С. Грибоедова (1950 – 1970 гг.).....244

Егорова Л.П.
Критический этюд И.А. Гончарова «Мильон терзаний» в контексте современного историко-функционального изучения литературы 255

Жаравина Л.В.
Концепт «Дым Отечества» и его трагическая судьба в русской культуре 271

Завьялова Е.Е.
Поэтика стихотворения А.С. Грибоедова «Давид» 283

Закариадзе А.Т.
Горе от ума в эпохе разума.Основные тенденции эпохи просвещения в России 293

Захарян С.Г.
Образ Софьи Фамусовой в трактовке Ю. Тынянова 305

Иваницкий А.И.
«Горе от ума» в движении комедийного психологизма (*Еще раз о мольеровском пласте фигур Чацкого и Софьи)* 310

Иванова И.Н.
Женский ум и женское образование в комедиях А.С.Грибоедова 322

Ившина Т. П.
Писатель одной темы, однолюб 331

Калинина Н.В.
Сюжет о неразделенной любви: тема и вариации («Горе от ума» А. С. Грибоедова и «Обрыв» И. А. Гончарова) 338

Камышева С.Ю.
Оценочные средства в идиостиле А.С. Грибоедова 349

Карабущенко П.Л.
Элитологические взгляды А.С. Грибоедова 355

Катермина В.В.
Номинационный ряд персонажей
в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» 363

Киричук Е.В.
Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума»
во французской рецепции.....368

Кихней Л. Г.
Чаадаев (как прототип Чацкого) в оценке
Осипа Мандельштама 374

Козлова М.М.
Издательская и сценическая судьба
комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума» 380

Коковина Н.З., Коковина И.В.
Грибоедовские мотивы в записках
Е.Е. Лачинова «Путешествие по Ереванской области».....392

Компанеец В.В.
Функционально-ролевой “след” образа
Чацкого в русской литературе XX века 398

Кормилов С. И.
Чины, должности, награды и благосостояние
персонажей комедии «Горе от ума» 410

Кулаков В.Е., Филиппова. А. А
Научно-исследовательская и научно-просветительная
деятельность музея-заповедника «Хмелита»:современное
состояние, проблемы и перспективы.....435

Ладохина О.Ф.
Два странника, два Александра Сергеевича:
«Кальянчи» А.С. Грибоедова и
«Путешествие в Арзрум» А.С. Пушкина 456

Ларионова М.Ч., Постникова Ю.Ю.
Мотивы и образы фольклорного «Сна невесты»
в комедии «Горе от ума».....462

Лебедева И.В., Фролова Ю.С., Томас Махо,
Проблема «Чужого» в творчестве А.С. Грибоедова 468

Лебедева Л.К., Мадалина Морару,
Мария Хосе Карраско Пелес
Социокультурный портрет «лишнего человека»:
от А.С. Грибоедова до наших дней.....474

Лоскутникова М.Б.
Эпистолярий А.С. Грибоедова как интертекстуальный
источник романа Ю.Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара».....480

Мелкумян М.И.
Горе от ума (преемственность и традиции) 491

Минчик С.С.
«Джемс кормит, поит, пляшет…»: кавказцы-неофиты
в крымском окружении А. С. Грибоедова…….503

Михайлова И.П.
Литературный портрет А.С. Грибоедова в воспоминаниях
Ксенофонта Полевого 510

Мурзак И.И.
«Что нового покажет нам Москва?»
(Сценические версии комедии А.С. Грибоедова
«Горе от ума» на московских подмостках)..... 516

Николаишвили М.С.
Грузинские мотивы в творчестве А.С. Грибоедова 523

Овруцкий А.В.
А.С. Грибоедов и «Большая игра»: гарде или вечный шах....531

Перзеке М.Ю., Перзеке А.Б.
Семантика «Иного царства» в комедии
А. С. Грибоедова «Горе от ума» 538

Поплавская И. А.
Мотивы и образы комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»
в повести А. С. Пушкина «Пиковая дама».....554

Подкорытова Т.И.
Чацкий в доме Фамусова
(К проблеме отцов и детей в среде декабристов).....562

Приорова И. В.
Лексические доминанты в творчестве
А.С. Грибоедова.....581

Райхлина Е.Л.
О патриотической составляющей в творчестве
А.С. Грибоедова.....585

Репонь А.
«Горе от ума» А. С. Грибоедова в Словакии 589

Романова Г.И.
Н.К. Пиксанов – исследователь творчества
А.С. Грибоедова.....600

Саламатова Е. А.
Первое издание комедии А. С. Грибоедова
«Горе от ума» (1833) в библиотеке пушкинского дома 611

Серебряков А.А.
Комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума»
в интертекстуальном контексте XIX в. 625

Смирнова А.И.
Творческая история «Горя от ума»
А.С. Грибоедова в интерпретации Н.К. Пиксанова 635

Страшкова О.К.
Образ «умника» в охранительной комедиографии,
в комедии Грибоедова и в первых
критических отзывах на неё 644

Строганов М. В.
«Вздор» и «Разбор», или завершение карьеры
Грибоедова-журналиста.....658

Суворкина Е. Н.
Специфика феномена «детство» в стихотворениях
А.С. Грибоедова.....666

Тадевосян Т.В.
Армянская историческая легенда о Радамисте и Зенобии
в драматургии П. Кребийона-старшего и А.С. Грибоедова ...671

Трофимова В.Б.
А. С. Грибоедов в творчестве М. О. Меньшикова 679

Ханян К.С.
А.С. Грибоедов в армянской печати XIX века 694

Черненко И.А.
«Vorspiel auf dem theater» и «Отрывок из Гете»
А.С. Грибоедова.....700

Шарафадина К. И.
Семантические рефлексы этикетно-бытовых практик
в драматургии Грибоедова: текст и подтекст 711

Шафранская Э.Ф.
Ориентализм Грибоедова 729

Штайн К.Э., Петренко Д.И.
Повседневное и элитарное мышление:
о комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».....739

Приложение 751

А. С. ГРИБОЕДОВ:
РУССКАЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Материалы международной
научно-практической конференции
26-27 сентября 2015 г.

Директор издательства:	В.Асланян
Компьютерное оформление:	К.Карапетян
Технический редактор:	В.Хачатрян

Отпечатано в типографии
«Издательского дома Лусабац»
Формат 60/84, 1/16, 47,5 печатных листов
Тираж 250 экземпляров
«Издательский дом Лусабац»
Ереван, ул. Пушкина 46
Тел. +374 (10) 539647, +374(055)784787

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
ЛУСАБАЦ