
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

В.А. Кошелев¹

Новгородский государственный университет им.

Ярослава Мудрого

О «КОМИЧЕСКОЙ СТОРОНЕ» РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

В статье раскрываются типологические особенности «комической стороны» русского словесного творчества, дается исторический обзор первых русских комедий («истинно высоких трагедий»), которые определили представление о русском смехе как парадоксально грустном явлении.

Ключевые слова: комедия, комическое, словесность, смех

V.A. Koshelev

Novgorod Yaroslav-the-Wise State University

ON THE “COMIC SIDE” OF RUSSIAN LITERATURE AND FOLKLORE

The article describes the typological features of “comic side” of Russian literature and folklore, provides a historical overview of the first Russian comedies (“true high tragedies”), that defined the idea of the Russian laughter as paradoxically sad phenomenon.

Key words: comedy, comic, literature, laughter

Осенью 1847 г. «передовой боец славянофильства» К.С. Аксаков принялся за создание большой статьи «о литературе с Петра»². В сущности, задумывался большой историко-литературный труд о путях развития новой русской литературы с того времени, которое в тогдашних представлениях объявлялось вообще «началом» словесности на русском языке. В другом месте Аксаков называл свой

¹ Кошелев Вячеслав Анатольевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого.

² См. в письме К.С. Аксакова к Ю.Ф. Самарину от октября 1847: РГАЛИ. Ф.10. Оп.5. Ед. хр. 33. Л.87 об.

замысел «историческим очерком литературы с Петра Великого» – и многократно принимался за него³. Но – так и не завершил.

Историко-литературная концепция славянофильства, заявленная Аксаковым в начальном наброске этого замысла – статье «Взгляд на русскую литературу с Петра Первого» – выглядит достаточно простой, жесткой и, в русле тогдашних «литературных мнений», броской и парадоксальной.

Во-первых, Аксаков решительно отвергает положение о том, что русская литература «начинается с Петра» – «это мнение, поддерживаемое незнанием» [Аксаков, 1995, с. 152]. В послепетровскую эпоху явилось только «собрание драм, романов, элегий, эклог, идиллий, сонетов и т.д.», «весь этот бумажный хлам», который трудно назвать «литературой». Последняя выступает «как выражение жизни народной в письме и слове». И потому «отвергать литературу до Петра становится решительной несообразностью, даже нелепостью». Допетровская словесность просто имела другую форму выражения: «Ее выражение было по преимуществу духовное. Начало веры, основное начало русской жизни, до самого Петра Великого почти одно двигало слово устное и письменное» [Аксаков, 1995, с. 152]

Во-вторых, Аксаков весьма невысоко оценивает «литературу новую, которую по преимуществу называют литературою»: «Литература с Петра есть литература публики, а не народа, литература отвлеченной стороны народа, литература дворянская, чиновничья всех четырнадцати рангов, правительственная, правительством созданная и его воспевающая, литература безбородого класса. Народу до нее нет никакого дела» [Аксаков, 1995, с. 155].

В-третьих, из подобной оценки вытекает и точка зрения на деятельность конкретных представителей литературы: «Литература с Петра может иметь для нас интерес, иметь значение только как *борьба личного таланта писателей с отвлеченностью и ложью сферы, с отвлеченностью и ложью положения, и подлостью*. Ни один талант не ушел от этой лжи положения: всякий носит на себе следы ее, иногда только сквозь нее пробиваясь» [Аксаков, 1995, с. 158-159]; выделено автором). «Весь интерес литературы состоит в той борьбе, которую подымает личный талант писателя с отвлеченностью и мишурою сферы. Состоит интерес в том, как Русская душа, попавшаяся в эту холодную область отвлеченной лжи и обезьянства, смутно сознает и ищет Русской земли, Русского народа, Русской жизни, как, наконец, от

³ См.: ИРЛИ. Ф.3. Оп.7. Ед.хр.9, 12.

Росского и Российского переходит она к Русскому» [Аксаков, 1995, с. 175].

Исходя из этих посылок, Аксаков представляет и конкретные оценки деятелей русской словесности XVIII столетия, кардинально отличающиеся от принятых. Вот он указывает на то, что «литература новая, которую по преимуществу называют литературою» начинается фигурой Антиоха Кантемира. В свое время К.Н. Батюшков утвердил представление о Кантемире как о выдающемся патриоте. В самом деле: Кантемир стал писать по-русски, будучи посланником при дворе Людовика XV: «В Париже, где самолюбие знатного человека может собирать беспрестанно похвалы и приветствия за малейший успех в словесности, где несколько небрежных стихов, иностранцем написанных, дают право гражданства в республике словесности, Кантемир... писал русские стихи» [Батюшков, 1989, с. 50] – и писал в уверенности в великом будущем России и русской словесности.

К. Аксаков снисходительно относится к этому мифу. Кто таков Кантемир? «Иностранец по происхождению, холодный к России», ставший русским писателем «в силу подражательного направления литературы»: «Слово под рукою, мысли набраны, стихи пишутся в других землях – давай и мы писать тоже, причины достаточные – и вот является русской писатель. <...> Это первый служитель обезьяны, которой в жертву предалось преобразованное общество» [Аксаков, 1995, с. 156]. И даже сатирическая направленность его творений, заимствованная и отвлеченная, «не имеет даже и дела с современностью». «Он человек заезжий, случайный» – и в российской словесности «имеет не положительное, а отрицательное значение» [Аксаков, 1995, с. 157].

Галерея литературных деятелей XVIII столетия воспринимается в столь же жестких оценках. Третьяковский – «неутомимая бездарность» [Аксаков, 1995, с. 158], «бездарный льстец» [Аксаков, 1995, с. 159]. Ломоносов, талант, который «был заражен отвлеченностью своей эпохи и платил ей дань» [Аксаков, 1995, с. 163]. Сумароков, «человек *довольный*», который «ни мыслию, ни талантом не нарушал отвлеченной сферы» [Аксаков, 1995, с. 165]. Херасков, «новое лицо на величавых ходулях», выразитель «первой эпохи обезьянства» [Аксаков, 1995, с. 167]. Богданович, деятель «натянутой простоты» [Аксаков, 1995, с. 169]. И так далее. Критик приводит множество примеров, свидетельствующих о «безнародности» и откровенной ненужности «великих» созданий вроде «Телемахиды» или «Россияды».

Но вот в обзоре своем он доходит до расцвета «низких» литературных жанров – и былая «железная» концепция вдруг разрушается. Аксаков всеми силами старается следовать ей – и, например, при характеристике басни (в разговоре о Хемницере, – разумея к тому же и позднейшие басни И.А. Крылова) находит возможность «уличить» творцов, исходя из специфики жанра. О басне критик отзывается неожиданно резко:

«Басня вообще есть самое жалкое явление литературное: ее происхождение в ней слышится. Этот двойственный характер анекдота и сентенции, часто вовсе не нравственной, совершенно противоречащий художественной целостности, это переодевание в звериные и всякие образы своей мысли, этот хмельной маскарад, столько унижающий свободную душу человека, – все это придает басне не художественный и не совсем живой характер, характер рабский. Но она в нашей литературе нашла важное значение, как некогда мысль раба, не смеющая высказаться явно, бежала в басню и там нашла себе убежище» [Аксаков, 1995, с. 170].

По закону парадокса, однако, этот «противоестественный» жанр оказал огромное влияние на «язык наш, не смевший в устах наших писателей показаться в своем простом виде» именно в басне он «нашел себе убежище и высказывался там, по крайней мере, более, нежели где-нибудь»: «Как ни грустно видеть басню, но нельзя не сказать, что язык русской, хотя и через нее, получил в литературе себе настоящ^{ее} место...» [Аксаков, 1995, с. 170]. Так и неясным остается мнение Аксакова о басне: нужна ли она была в русской словесности или нет – и какую роль сыграла?

Когда же встает необходимость перейти (в связи с Фонвизиним и в проекции на комедии Грибоедова и Гоголя) к рассуждению о русской комедии – тут Аксаков совершенно теряется, и его первоначальные построения существенно изменяются. Прежде всего, комедия (и вообще «комическое») оказывается гораздо ближе к современной жизни и человеку: «Понятно с первого взгляда, что при отвлеченности литературы и всего общества этот отдел должен был получить самое замечательное и обширное значение и самый большой жизненный ход. Что могло предложить жизни положительного отвлеченного общества? В нем самом при отвлеченности и обезьянстве положительного быть ничего не могло. И потому все, что являлось оттуда положительного, носило на себе значительный характер лжи, натянутости, скуки. Но все общество представляло в себе много отрицательного, выросшее само на отвлеченном отрицании; много такого, что не могло не возбудить комического чувства. В

отрицательном своем движении общество обратилось само на себя, и отрицательная сторона нашей литературы, комедия, – в обшир<ном> смы<сле> – самая замечательная и законная, особенно в сравнении с положительной. Поэтому восторг был смешон, а смех серьезен. Этот характер серьезности смеха есть особенный оттенок комической русской литературы; веселости в ней немного: комедия наша всегда почти горька. Из всего этого важное значение нашей комедии в нашей литературе» [Аксаков, 1995, с. 171].

Рассуждения о «комедии в обширном смысле» (в другом месте Аксаков называет это явление «комическая сторона литературы») явно не соответствуют исходному тезису о бесполезности всей новой литературы: «Вся наша литература есть явление отвлеченное, ложное по своей сфере и нисколько не народное и не живое» [Аксаков, 1995, с. 175]. Комедия явно «выбивается» из этого жёсткого представления.

«Комическая сторона литературы» – в отличие от остальной литературы – имеет «важное значение» для общества. Русская комедия сразу же обнаружила свою оригинальность, важное отличие от прочих литератур. В русской словесности сразу же явился странный парадокс: «восторг был смешон, а смех серьезен». И потому «комедия наша всегда почти горька» – чего нет ни в комедиях французских, ни в испанских, ни в английских.

И даже русский «комический автор» по характеру своему разительно отличается от соответствующего западного творца. Вот Аксаков начинает писать о Фонвизине – и сразу же видит в нем нечто необычное: «Кто читал его письма, тот, конечно, заметил настоящую неудовлетворенность, горькую, без улыбки, насмешку, суровость, даже угрюмость ума и какую-то необходимость, нелюдимость, необщительность. Вот какой характер произвел у нас комедию» [Аксаков, 1995, с. 171-172]. Но почему отцом русской комедии, воистину смешной и рождающей улыбку зрителей, оказался столь мрачный и угрюмый человек?

Приведя это наблюдение, Аксаков резко обрывает свою статью – и уже более никогда не возвращается к ней. Эта статья (довольно большая по объему и интересная по конкретным наблюдениям) так и не была опубликована автором и осталась в черновых набросках. Позднее «передовой боец славянофильства» неоднократно возвращался к замыслу написать «исторические очерки русской словесности»⁴ – но так и не решился продолжить свои литературные

⁴ См.: Аксаков К.С. Литературная книга «Молвы», теперь «Думы» // ИРЛИ. Ф.3. Оп.7. Ед. хр. 38. Л.6.

«разоблачения»: этому мешала именно «*комическая сторона литературы*», упрямо «выбивавшаяся» из принятых однозначных формул.

В самом деле: русская «комедия в обширном смысле» – то есть не просто драматическое представление на театре, а всякое произведение, ориентированное на воссоздание *смешного* в человеческой жизни – в русской словесности с самого начала развивалась своим оригинальным, независимым от Европы способом.

Известный остроумец князь П.А. Вяземский пустил когда-то в свет яркий каламбур: «Многое может в прошлой истории нашей объясниться тем, что русский, т.е. Петр Великий, силится сделать из нас немцев, а немка, т.е. Екатерина Великая, хотела сделать нас русскими» [Вяземский, 2003, с. 70]. В желании «сделать нас русскими» царица употребляла разные средства – в том числе и литературные. Не лишенная комического дарования и воспитанная на немецких комедиях, она насаждала как раз юмористическую стихию «западного» типа, утверждая «бездельный», «улыбательный» стиль русского комизма. Но тут же натолкнулась на серьезное противодействие: издатель журнала «Трутень» Н.И. Новиков явно выступил против подобной пропаганды. Царица сначала ограничивалась снисходительными упреками (в журнале «Всякая всячина»), – но в конце концов пришлось закрыть «Трутень»: грубый юморист Новиков никак не хотел выслушивать царственных поучений. Не пользовался любовью императрицы и творец первой гениальной русской комедии: с ее точки зрения «Недоросль» был сочинен в нарушение литературных «правил»

Фигура Дениса Фонвизина не случайно оказалась непреодолимой для «передового бойца славянофильства». Очень уж противоречивая и непонятная фигура. При первом упоминании этого имени – в соответствии с традицией Аксаков употребляет написание «Фон-Визин» – он недовольно пробурчал (в скобках): «...опять-таки иностранное имя...» [Аксаков, 1995, с. 171]. Отметим: Пушкин с самого начала предпочел «слитное» (русифицированное) написание «немецкой» фамилии комедиографа – и даже заметил (в письме к брату Льву от ноября 1824): «Не забудь Фон-Визина писать Фонвизин. Что он за нехрист? он русской, из перерусских русской» [Пушкин, 1949, XI, с. 121]. Но то, что «из перерусских русской» творец «Недоросля» носил немецкую фамилию – не единственное противоречие этой личности.

Современный историк русской культуры замечает: «Фонвизин – воплощенная мудрость своей эпохи. И ее же «безумье». Безусловная

мудрость и весьма относительное «безумье», отчего во втором случае не обойтись без кавычек. Он – плоть от плоти причудливого и великолепного времени» [Рассадин, 2005, 34].

В его время и позднее ходили слухи, что в лице героини своего «Недоросля», госпожи Простаковой, он представил не более не менее, как императрицу Екатерину Вторую, такую же властительницу сомнительного поведения, как любая провинциальная русская помещица. В ее имении (формально принадлежащем не ей, а мужу), как и во всей России, всё управляется сварливой бабой. Муж к делам не допущен, загнан, забит – только что не уморен, как Петр Третий. Да и нравы там, как при дворе. Неуча Тришку пожаловали в портные, даром что ремесла не знает, – а разве при дворе жалуют не столь же неразборчиво? Кучера Вральмана определили в главные воспитатели любимого отпрыска... И никто не в состоянии, кажется, обуздать самовластие Простаковой, основанное на оригинальных представлениях о «вольности дворянской».

Но при всем бросающемся в глаза дремучем невежестве та же Простакова как будто обладает немалою житейской опытностью и даже мудростью, которая позволяет разрешать многочисленные бытовые ситуации совсем, кажется, неглупо. Вот, рассуждении о ненужности учения математике она заявляет: «Наука не такая. Лишь тебе мученье, а все, вижу, пустота. Денег нет – что считать? Деньги есть – сочтем и без Пафнутьича хорошоохонько» (д. 3, явл.7). То же – о географии: «Ах, мой батюшка! Да извозчики-то на что ж? Это их дело. Это-таки и наука-то не дворянская. Дворянин только скажи: повези меня туда, – свезут, куда изволишь». И – вывод о всех «науках»: «Мне поверь, батюшка, что, конечно, то вздор, чего не знает Митрофанушка» (д. 4, явл.8).

Подобная житейская логика особенно работает в границах именно комической, смеховой культуры. И в этой культуре высказывания отнюдь не невежественной Екатерины II неожиданно оказывались похожи на «откровения» героини фонвизинской комедии. Вот она выслушивает доклад адмирала В.Я. Чичагова о его победах; адмирал, увлекаясь, вставляет в свой рассказ соленые нецензурные словечки... Опамятовавшись, адмирал извиняется: «Ничего, – кротко сказала императрица, не дав заметить, что поняла непристойные выражения, – ничего, Василий Яковлевич, продолжайте; я ваших морских терминов не разумею» [Русская старина, с. 776].

Еще анекдот, зафиксированный П.А. Вяземским: «"Никогда я не могла хорошенько понять, какая разница между пушкой и единорого",

– говорила Екатерина II какому-то генералу. ”Разница большая, – отвечал он, – сейчас доложу Вашему Величеству. Вот изволите видеть: пушка сама по себе, а единорог сам по себе”. – ”А, теперь понимаю”, – сказала императрица» [Вяземский, 2003, с. 119].

Неграмотные реплики Простаковой и изысканные остроты Екатерины объединяет общее отношение той и другой к «ненужному знанию». Обе, кажется, предпочитают не знать тех сторон российской действительности, без которых можно обойтись во вседневном быту. Есть деньги – «сочтем» и без математических штудий. И зачем женщине знать «разницу между пушкою и единорогом»? Абстрактной просветительской «тяги к знанию» вообще ни та ни другая героиня XVIII столетия не испытывают. Так что «сходство» Простаковой и Екатерины не исчерпывается чисто внешними показателями.

Но подобное странное «сходство» почему-то делает «отрицательную» и «злонравную» героиню «Недоросля» почти симпатичным лицом. Зритель ей не то чтобы сочувствует, – но, во всяком случае, не ненавидит: нельзя ненавидеть «живого» человека. Более того: возникает своеобразный парадокс восприятия «комической стороны». Простакова, при всей ее косности и «дремучести», предстает, как и Екатерина, живым, сочувственным и даже в чем-то симпатичным персонажем, невзирая на ее глупые слова и дурные поступки.

Еще более того: все «отрицательные», осмеиваемые персонажи русской классицистической комедии предстают более симпатичными, чем «положительные» герои, несущие в себе высокие нравственные истины «века Просвещения». И Стародум, и Правдин, и Милон – лишены даже речевой индивидуальности. Им недоступны те знаковые высказывания, которыми, например, активно оперирует Тарас Скотинин, рассказывая о покойном дяде:

«Да с ним на руду вот что случилось. Верхом на борзом иноходце разбежался он хмельной в каменные ворота. Мужик был рослый, ворота низки, забыл наклониться. Как хватит себя лбом о притолоку, индо пригнуло дядю к похвям потылицею, и бодрый конь вынес его из ворот к крыльцу навзничь. Я хотел бы знать, есть ли на свете ученый лоб, который бы от такого тумака не развалился; а дядя, вечная ему память, протрезвясь, спросил только, целы ли ворота?» (д. 4, явл. 8). Здесь особенно привлекает именно логика рассказчика, противопоставившего крепкий лоб покойника-дяди современным «ученым лбам» – отнюдь не в пользу последних... «Комическая сторона» ситуации заставляет оценить эту логику – и анекдот

Скотинина запоминается охотнее, чем все «правильные» и пламенные речи Стародума.

Некоторые эпизоды комедии имеют и «второй», парадоксальный смысл. Вот знаменитый обмен репликами – Митрофан демонстрирует уровень своих грамматических познаний:

«Правдин. Дверь, например, какое имя: существительное или прилагательное?»

Митрофан. Дверь, котора дверь?

Правдин. Котора дверь! Вот эта.

Митрофан. Эта? Прилагательна.

Правдин. Почему же?»

Митрофан. Потому что она приложена к своему месту. Вон у чулана шеста неделя дверь стоит еще не навешена: так та покамест существительна» (д. 4, явл.8).

С «просветительской» точки зрения перед нами – насмешка над невежеством провинциального дворянина. «Комическая сторона» неизмеримо усложняет ситуацию. Зачем в поместном бытии представление о какой-то «абстрактной» двери? А стоит лишь конкретизировать пример, так все грамматические штудии обретают вид того же «ненужного знания». «Двести лет смеются над недорослевой глупостью, – замечают современные исследователи, – как бы не замечая, что он мало того, что остроумен и точен, но и в своем глубинном проникновении в суть вещей, в стихийной индивидуализации всего существующего, в одухотворении неживого окружающего мира – в известном смысле предтеча Андрея Платонова. А что касается способа словоизъявления, Митрофан – один из родоначальников целого стилевого течения современной прозы: мог ведь Карамзин написать – «умом головы» или Довлатов – «отморозил пальцы ног и уши головы» [Вайль, Генис, 2008, с. 30].

В XVIII столетии центральным персонажем «Недоросля» воспринимался авторский «резонер» – Стародум. Роль его играл «первый актер» И.А. Дмитриевский. Но уже в пушкинские времена это восприятие странным образом «сдвинулось». Рацеи Стародума, такие «правильные» и «нравственные», вполне забылись – а реплики и поступки живых и полнокровных отрицательных персонажей – вошли в пословицы и стали источником того живительного смеха, который наметил Пушкин: «...мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина!» [Пушкин, 1949, XII, с. 27].

Более того. Именно наличие этого «живого комизма» изменило самую семантику «Недоросля» и отношение к порицаемым

персонажам. «Вся историко-литературная вина Простаковых, – пишут те же исследователи, – в том, что они не укладываются в идеологию Стародума. Не то чтобы у них была какая-то своя идеология – упаси Бог. В их крепостническую жестокость не верится: сюжетный ход представляется надуманным для вящей убедительности финала, и кажется даже, что Фонвизин убеждает в первую очередь себя. Простаковы – не злодеи, для этого они слишком стихийные анархисты, беспардонные охламоны, шуты гороховые. Они просто живут и по возможности желают жить, как им хочется. В конечном счете конфликт Простаковых, с одной стороны, и Стародума с Правдиным – с другой, это противоречие между идейностью и индивидуальностью. Между авторитарным и свободным сознанием» [Вайль, Генис, 2008, с. 31]. «Нравственное» сознание Стародума изначально обнаруживает свою авторитарность (основа – нравы при Петре Великом) – и потому отторгается естественным восприятием позднейших зрителей.

А вся комедия превращается в семантический «перевертыш»: тот изначальный нравоучительный смысл, который, казалось бы, должен был привести к «правильной» идее («Вот злонравия достойные плоды!») уничтожается живительным смехом, который сопровождает появление на сцене именно «отрицательных» персонажей. Смех и комизм их восприятия поневоле делает их симпатичными: хочется их не то, чтобы «оправдать» – просто принять такими, какие они есть: обыкновенные «вседневные» люди, наделенные естественными страстями и пороками...

Показательно, что герои «Недоросля» не разделяются на «умных» и «глупцов» – ведь *грамотность* вовсе не выражает *ума*. Да и само наличие ума – не главное в жизни. «Где ж ум, – спрашивает Софья, – которым так величаются?». Стародум отвечает: «Чем умом величаться, Друг мой! Ум, коль он только что ум, самая безделица. С преребглыми умами видим мы худых мужей, худых отцов, худых граждан. Прямую цену уму дает благодравие. Без него умный человек – чудовище. Оно неизмеримо выше всей беглости ума» (д. 4, явл. 2). Абстрактное противопоставление *благодравия* – *злонравия* для автора «Недоросля» важнее, чем антиномия *ум* – *глупость*. А поскольку конкретное наполнение этих нравственных категорий различно для разных эпох, то и семантика всей комедии оказывается подвижной и может оказаться на грани «перевертыша».

Содержанием второй классической комедии русского репертуара – «Горе от ума» А.С. Грибоедова (1824) – стало как раз сопоставление современного *ума* и современной *глупости*.

Показательны осмысленные автором основные драматические принципы своего создания (высказанные им в известном письме к П.А. Катенину от января-февраля 1825 г.). Автор отвечал на упреки приятеля, предъявленные «Горю от ума». В ответ на замечание о *«погрешностях в плане»*, он определял характер основного драматического конфликта: «...в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека; и этот человек, разумеется, в противуречии с обществом, его окружающим...». Упрек в недостатках архитектоники (*«сцены связаны произвольно»*) опровергается простой логикой: «Так же, как в натуре всяких событий, мелких и важных: чем внезапнее, тем более увлекают в любопытство». А указание на то что *«характеры портретны»*, драматург и вовсе расценивает как достоинство: «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 найдешь».

Наконец, замечание, о том что в его создании *«дарования более, нежели искусства»*, Грибоедов расценивает как *«самую лестную похвалу»*: «Искусство в том только и состоит, чтоб подделываться под дарование, а в ком более вытвержденного, приобретенного потом и сидением искусства угождать теоретикам... – тот, если художник, разбей свою палитру и кисть, резец или перо свое брось за окошко; знаю, что всякое ремесло имеет свои хитрости, но чем их менее, тем скорее дело, и не лучше ли вовсе без хитростей?» [Батюшков, 1989, с. 87].

Катенин, успешный переводчик Корнелия и знаток внутреннего «механизма» театра, упрекает Грибоедова в нарушении соответствующих драматических «правил». Грибоедов соглашается: да, он их нарушил. И – готов гордиться этим обстоятельством.

О подобном же нарушении Грибоедовым драматургических «правил» писал Пушкин в письме к П.А. Вяземскому (от 28 января 1825). Здесь отзыв о новой комедии откровенно жесткий: «Читал я Чацкого – много ума и смешного в стихах, *но во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины»* [Пушкин, 1937, XIII, с.137]. Пушкин только что познакомился с «Горем от ума» (в день приезда в Михайловское И.И. Пущина, 11 января 1825 г. Познакомился поначалу невнимательно, о чем специально предупредил А.А. Бестужева в письме, написанном через несколько дней: «Слушал Чацкого, но

только один раз и не с тем вниманием, коего он достоин. Вот что мельком успел я заметить...» [Пушкин, 1937, XIII, с.139].

Самое существенное, что Пушкин «с ходу» выделил в грибоедовском создании, – это два момента: сближение мыслей и настроений Чацкого с настроениями автора – и критика поведения Чацкого в фамусовском обществе («Первый признак умного человека – с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловым и тому подоб<ными>»). Пушкин отнесся к грибоедовской комедии без особенного восхищения ее драматургическим совершенством. В письме к Бестужеву это выражено мягко – поскольку «мнение» было предназначено для передачи автору («Покажи это Грибоедову. Может быть, я в ином ошибся. Слушая его комедию, я не критиковал, а наслаждался»).

Но и в этом, предназначенном для автора отзыве Пушкин весьма суров именно в отношении к собственно *драматическим* достоинствам грибоедовской «сатиры». «*Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным*», – констатирует он общее правило собственного критического отзыва. Но тут же – многократно нарушает это правило, «советуя» Грибоедову возможные изменения как в «плане» его создания, так и в «характерах»: «Молчалин *не довольно резко подл*; не нужно ли было *сделать из него и труса?* старая пружина, но штатской трус в большом свете между Чацким и Скалозубом мог быть очень забавен». «Зачем делать его (Репетилова – В.К.) гадким? довольно, что он ветрен и глуп с таким простодушием; довольно, чтоб он признавался поминутно в своей глупости, а не в мерзостях. Это смирение чрезвычайно ново на театре, хоть кому из нас не случалось *конфузиться*, слушая ему подобных кающихся?» А заметив, что «недоверчивость Чацкого в любви Софии к Молч<алину> – прелестна!», тут же назидательно добавляет: «*Вот на чем должна бы вертеться вся комедия*, но Грибоедов видно не захотел...» [[Пушкин, 1937, XIII, с.137]. В отношении же *плана* «Горя от ума» Пушкин не принимает исходной грибоедовской антиномии: «25 глупцов» – один носитель «ума». Чацкий в его представлении – вовсе не «умный» («Чацкий *совсем не умный человек...*»), да и противостоят ему отнюдь не «глупцы».

Откуда возникает, например, пушкинское желание «ухудшить» и без того «отрицательного» героя – Молчалина? Да именно потому, что в иных отношениях «удачливый любовник» Молчалин выглядит явно симпатичнее «отвергнутого любовника» Чацкого. Он, во-первых, по указанию Фамусова, человек «деловой» – в отличие от Чацкого, который «оплошно» управляет имением и не может ни с кем ужиться

«по службе». Ему не просто «не дались чины», несмотря даже на знакомство «с министрами», – он готов пренебречь каким бы то ни было *делом* ради красивого *слова*. Поэтому в случае, когда требуется поручить выполнение конкретного дела, любой здравомыслящий человек поручит его не Чацкому, а Молчалину.

Грибоедов, в традициях классической драматургии, искал положительного героя, способного «разрешить» все недуги общества; Пушкин искал «сочувственника», человека, жившего теми же настроениями, какими живут нынешние люди. И если Грибоедову-драматургу требовалось отправляться от изначального «черно-белого» противопоставления, то Пушкин готов принять сторону именно «глупцов» – именно об их отсутствии в современной Москве сожалеет его «путешественник» из публицистического очерка 1834 года: «*Горе от ума* есть уже картина обветшала, 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... <...> Хлестова в могиле; Репетилов в деревне. Бедная Москва!» [Пушкин, 1949, XI, с. 247].

И действительно – «бедная»! Потому что, лишившись всех этих «глупцов», устремленных в своем неприятии современного общества ко «временам Очаковским и покоренья Крыма» (и именно благодаря им составившая живую оппозицию чиновному Петербургу), Москва утратила значительную часть былой своей прелести. И если бы Москва состояла из одних только Чацких (то есть тех «пылких, благородных и добрых малых», которые провели «несколько времени с очень умным человеком» и напитались «его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями»), – то она еще больше утратила бы от своей былой прелести.

Пушкин усвоил давнюю мудрость, которую высказал еще К.Н. Батюшков: «В молодости мы полагаем, что люди или добры, или злы: они белы или черны. Вступая в средние лета, открываем людей ни совершенно черных, ни совершенно белых; Монтань бы сказал: серых. Но зато истинная опытность должна научить снисхождению, без которого нет ни одной общественной добродетели: надобно жить с серыми или жить в Диогеновой бочке» [Батюшков, 1989, с. 140]. Как и в жизни, в литературном произведении люди не могут разделяться на «черных» и «белых», «положительных» и «отрицательных», «умных» и «глупых», «добрых» и «злых», – в каждом человеке много чего намешано. С одними только Чацкими не проживешь – хотя бы потому,

что общество, состоящее только из Чацких, нежизнеспособно и неестественно. Поэтому о Чацком радеть «Грибоедовской Москвы» и не поминает.

Словом, Грибоедов в «Горе от ума» тоже – вольно или невольно – пришел к созданию «перевертыша» правильной классической комедии. Его «умные» и «глупые» персонажи вольно или невольно меняются местами – и само понятие «умного человека» существенно корректируется соответствием реальным житейским ситуациям. Условное выделение среди множества персонажей одного «умника» явно не соответствует естественному течению жизни. А те, которых классицистическая традиция предписывает считать «глупцами», выглядят более полнокровными и симпатичными, чем этот самый добродетельный «умник»: «Да этакий ли ум семейство осчастливит?»

Таким образом, уже в первых «вершинных» своих созданиях «комическая сторона» русской словесности представила ряд «перевертышей», странных «парадоксов» и отклонений от естественного развития – и, соответственно, не укладывалась в сколь-либо «правильную» историко-литературную концепцию.

Гоголь своей знаменитой комедией «Ревизор» еще более обострил это ощущение. В его «абсурдистской» комедии вообще нет положительного героя. Тот же К. Аксаков в 1852 г. в одной из статей рассуждает: «Искусство есть истина, но не в силлогизме, не в логическом выводе, а в образе. В жизни вы бы и часа не пробыли с лицами «Ревизора», *если б ваше положение не открыло вам между ними полезной деятельности.* <...> Но отчего в мире искусства Хлестаков и Городничий дают вам наслаждение?» [Аксаков, 1995, с. 215].

Но какую «полезную деятельность» могут вести Хлестаков и Городничий? Вероятно, могут, поскольку они включены в устоявшийся бюрократический процесс и являются, хотя и невеликими, членами общего бюрократического мира. Гоголя как будто интересуют не конкретные личностные качества того или другого персонажа, а общее смещение, общий «перевертыш», общая абсурдность бытия всего русского чиновного мира. В этом мире пустышку Хлестакова совершенно естественно принимают за «важного человека» – принимают, несмотря на то, что тот не дает для этого никаких поводов. А основными деятелями в поиске ревизора почему-то оказываются те, которым ревизор вовсе не страшен и которым не должно быть до ревизора никакого дела – не служащие Бобчинский и Добчинский. А Городничий мечтает о Петербурге – и не из-за карьеры, а прежде всего потому, что «там, говорят, есть две

рыбицы: ряпушка и корюшка, такие, что только слюнка потечет, как начнешь есть» (при том, что в захудалом трактире его города не редкость «свежая семга»).

Но это странное «хотение» вполне родственно страстному желанию помещика Муромского (из пушкинской «Барышни-крестьянки») вести хозяйство на английский лад и «по-английски разоряться» вместо того, чтобы быть «по-русски сыту». Всё это – явления одного ряда, созданные в границах парадоксальной, «абсурдистской» логики. В ее же пределах возникает непонятная симпатия зрителя (читателя) к далеким от нравственного совершенства «отрицательным» гоголевским персонажам – возникает не столько из-за общих законов «искусства», сколько оттого, что в пределах «смеховой культуры» по-особому реализуется еще Фонвизиним отысканный «перевертыш».

Именно в связи с «Ревизором» Гоголь воспринял *смех* как особенную культурную данность, формирующую нравственную идеологию художественного создания. Смех, как воспринимают его персонажи «Театрального разъезда после представления новой комедии» (1836, 1842), – «это сурьезная вещь». Персонаж, обозначенный как «автор пьесы» (то есть некто, «замещающий» самого Гоголя), уточняет: «Странно: мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. <...> Это честное, благородное лицо был – *смех*. Он был благороден потому, что решился выступить, несмотря на низкое значение, которое дается ему в свете. <...> Нет, смех значительней и глубже, чем думают. Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей, – но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека <...> Возмущает только то, что мрачно, а смех светел. Многие бы возмутило человека, быв представлено в наготе своей; но, озаренное силою смеха, несет оно уже примиренье в душу. <...> Нет, засмеяться добрым, светлым смехом может только одна глубоко добрая душа» [Гоголь, 1994, с. 439, 441-442].

Образ смеха несколько иным выступает в «Развязке «Ревизора» (1847) – тоже в устах выразителя мыслей автора: «А смех разве не бич? Или, думаете, даром нам дан смех, когда его боится и последний негодяй, которого ничем не проймешь, его боится даже и тот, кто ничего не боится? Значит, он дан на доброе дело. Скажите: зачем нам дан смех? затем ли, чтобы так, попусту смеяться? Если он дан нам на

то, чтобы поражать им все, позорящее высокую красоту человека, зачем же прежде всего не поразим мы то, что порочит красоту собственной души каждого из нас? Зачем не обратим его вовнутрь самих себя, не изгоняем им наших собственных взяточников? Зачем один намек о том, что вы над собой смеетесь, может привести во гнев?..» [Гоголь, 1994, III-IV, с. 468].

В первом случае Гоголь говорит о «светлом», примиряющем с мрачной жизнью смехе. Во втором – о смехе «бичующем», который поражает «все, позорящее высокую красоту человека». Но в обоих случаях отвергается смех, который растрачивается «попусту», «легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей». Из этих гоголевских лозунгов и родилось представление о «*серьезном, трагическом смехе*» (К. Аксаков) как первом признаке именно *русской* комедии.

Оксюморонное выражение «трагический смех» казалось в этом случае естественным. Не случайно, например, В.Ф. Одоевский, выделяя из общего потока русского театра «Недоросля», «Горе от ума» и «Ревизора», охарактеризовал их как «три истинно высокие *трагедии*» (а «номер четвертый» присвоил «Банкруту» А.Н. Островского) [Русский архив, с. 525]. *Восприятие смешного как отражения некоего внутреннего «трагизма» бытия* стало показательной приметой общего восприятия русской комедии ее современниками.

Вдумчивый русский читатель привык с подозрением относиться к возникшему в «массовой» культуре «смеху ради смеха» – и предпочитал не принимать его. Вот замечания того же К. Аксакова из неоконченной статьи «Письмо из деревни» (1845), посвященной обзору русских журналов: «“Библиотека для Чтения” – первый увесистый журнал в России – имела огромный числительный успех и до сих пор держится твердо. Она поняла, где стоит множество народа: на гуляньях, чему раздается одобрительный хохот; она поняла и осуществила на деле; и точно, около нее собирается народ, которого тешит записной остряк, готовый на какие угодно шутики, чтоб только вынудить смех, и точно, неволью смеетесь. Но что проповедует, что думает “Библиотека для Чтения”? – ничего не думает: она скажет вам, что думать – вздор. Что чувствует? Ничего опять не чувствует: она скажет вам, что и чувство – вздор. Какое же ее убеждение, цель?»

И далее: «У нее есть цель посмешить, и, разумеется, она недаром проделывает свои шутики и насмешки. Остроты ее часто нелепы до смешного, часто замысловаты и остроумны; в ней есть и серьезные статьи, и хорошие переводы, но дух журнала открывается в

критике, и он таков, как мы сказали <...> На успехи человечества она больше смотрит со стороны комфорта, удобства, мебели, вкусного блюда, тонкого сукна и т.д. Но все же она утратила несколько от прежней своей известности; со временем дел<ается> ясно, что *сов<сем> не на ней дер<жится> время*» [Аксаков, 1995, с. 115].

И даже когда выясняется, что «несерьезность смешного» становилась осознанной позицией умного писателя, русский читатель воспринимал ее как изначально «неправильную», даже парадоксальную. Вот А.П. Милуков в своих воспоминаниях передает разговор на эту тему с редактором «Библиотеки для Чтения» О.И. Сенковским, много смешившим читателей под маской Барона Брамбеуса. Сенковский, видный журналист, обвиняет молодого сочинителя в увлечении либеральными идеями:

«— ...Вы, нынешние молодые писатели, стараетесь проводить разные, как вам кажется, либеральные мысли, а общество наше пока еще не нуждается в них: ему нужно только чтение, которое развлекало бы его, занимало, смешило, а не заставляло думать, волноваться, сердиться. На идеи у нас нет спроса, и предлагать их теперь — все равно, если бы разносчик стал кричать перед домом, где все спят глубоким сном.

— Стало быть, нужно только забавлять общество?

— Только! Пишите весело, давайте то, что общественный желудок хорошо переваривает. От идей у него завалы, особенно от либеральных.

— Но разве вы сами никаких идей не высказывали?

— Никогда, никаких!

— Вы шутите?

— Какие шутки! у меня мигрень.

— Но у вас даже в легких повестях много серьезного...

Например, «Путешествие на Медвежий остров»: разве и там нет мысли?

— Никакой, кроме того, что русская публика любит только сказки, и в самой математике можно найти для неё что-нибудь забавное. Испугались тогда кометы; боялись, как бы она не задела хвостом за наши магазины, театры, балы, парады — ну и надобно было ее успокоить, позабавить астрономической повестью... А то идеи? Напрасно вы вводите их в моду: долго не продержатся» [Исторический вестник, с. 153-154].

В этом мемуарном диалоге Сенковский выведен в позу «философствующего Хлестакова» и действительно оказывается

родственен «веселому забавнику» Барону Брамбеусу. Редактор популярного журнала ищет только хорошую шутку, чтоб только вынудить смех. Но гоголевский «трагический смех» вышел на уровень классики – а «брамбеусиана» осталась без продолжателей.

Мемуарист Милюков констатировал: «Русское общество с постоянным участием прислушивалось к смеху Гоголя, хорошо понимая, каким он вызван благородным чувством, какая сквозит в нем светлая идея и какие таятся под ним горячие слезы любви и надежды. Холодный, бессердечный смех Сенковского, безразлично направленный как на темные, так и на светлые явления общественной жизни, нередко забавлял, но никогда глубоко не затрогивал читателя. Чуждая всякой руководящей мысли, сатира его обращалась в простое глумление. Вот почему Сенковский останется в нашей литературе поучительным доказательством той истины, что при отсутствии ясно сознанной идеи и любви к обществу, никакие богатства дарования и знаний не спасут писателя от неизбежного забвения. Как метеор, ярко блеснул он в русской литературе и как метеор быстро исчез, не оставя по себе никакого заметного следа. И это понятно и законно» [Исторический вестник, с. 157-158].

Показательно, что и в конце XIX столетия Милюков (известный критик и публицист) признает исключительно *гоголевское* представление о смешном и комическом: «...комедия – верный список общества, движущегося пред нами, комедия строго обдуманная, производящая глубиной своей иронии смех, – не тот смех, который порождается легкими впечатлениями, беглою острою, каламбуром, не тот также смех, который движет грубою толпою общества, для которого нужны конвульсии и карикатурные гримасы природы, но тот электрический, живительный смех, который исторгается невольно, свободно и неожиданно, прямо от души, пораженной ослепительным блеском ума, рождается из спокойного наслаждения и производится только высоким умом» [Гоголь, 1994, VII, с. 484]. И ниже: «Смех – великое дело: он не отнимает ни жизни, ни имени, но перед ним виновный – как связанный заяц...» [Гоголь, 1994, VII, с. 489].

Этот русский образ *смешного* (противопоставленный Гоголем «легковесному», водеvilльному смеху французскому) был тоже внутренне парадоксален. Классический ряд его создателей – люди по характеру своему серьезные, грустные, подчас мрачные. И, в общем-то, с невеселой судьбой: Фонвизин, Грибоедов, Гоголь, Островский, Щедрин, Чехов, Аверченко, Саша Черный, Булгаков, Зощенко...

Русская комедия поневоле обретала черты грустного «перевертыша».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аксаков, К.С. Эстетика и литературная критика. Сост. и подгот. текста В.А. Кошелева / К.С. Аксаков. – М.: Искусство, 1995. – 525с.

Батюшков, К.Н. Соч.: в 2 т. Т.1. / К.Н. Батюшков. – М.: Художественная литература, 1989. – 510 с.

Вайль, П., Генис, А. Родная речь: Уроки изящной словесности / П. Вайль, А. Генис. – М.: КоЛибри, 2008. – 254 с.

Вяземский, П.А. Старая записная книжка / П.А. Вяземский. – М.: Захаров, 2003. – 959 с.

Грибоедов, А.С. Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. 3 / А.С. Грибоедов. – СПб.: Д. Буланин, 2006. – 687 с.

Гоголь, Н.В. Собр. соч.: в 9 т. Т. 3 / Н.В. Гоголь. – М., 1994. – 556 с.

Гоголь, Н.В. Собр. соч. в 9 т. Т. 7 / Н.В. Гоголь. – М., 1994. – 617 с.

Исторический вестник. – 1880. Т.1. – № 1.

Пушкин, А.С. Полн. собр. соч. АН СССР. Т. 11 / А.С. Пушкин. – М: АН СССР, 1949. – 600 с.

Пушкин, А.С. Полн. собр. соч. АН СССР. Т. 12 / А.С. Пушкин. – М: АН СССР, 1949. – 576 с.

Пушкин, А.С. Полн. собр. соч. АН СССР. Т.13 / А.С. Пушкин. – М: АН СССР, 1937. – 531 с.

Рассадин С. Русские, или Из дворян в интеллигенты / С. Рассадина. – М.: Книжный сад, 1995. – 415 с.

Русская старина. – 1874. Т.10.

Русский архив. – 1879. – № 4.