

ХРАНИТЬ НАСЛЕДСТВО - ВО ВСЕ НЕ ЗНАЧИТ
ЕЩЕ ОГРАНИЧИВАТЬСЯ НАСЛЕДСТВОМ
ЛЕНИН

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

47-48

А.С.ГРИБОЕДОВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
1 · 9 · М О С К В А · 4 · 6

«ГОРЕ ОТ УМА» КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Статья В. Асмуса

I

Как при жизни Грибоедова, так и после его смерти, «Горе от ума» многократно привлекало к себе внимание нашей литературно-критической и эстетической мысли. В обсуждении комедии принимали участие, при этом, не только критики и эстетики в собственном смысле этого слова, как Белинский, Аполлон Григорьев, но также и писатели — Пушкин, Гоголь, впоследствии Гончаров.

Среди многочисленных суждений, высказанных по поводу «Горя от ума», выделяются суждения по вопросу, представляющему большой принципиальный интерес. Это — вопрос о том, в какой мере драматургическое построение комедии Грибоедова отвечает специфическим особенностям и требованиям комедийного жанра.

Формально никакого спора, — если под спором понимать полемику, одновременно развернувшуюся между несколькими лицами — не было. Выступления Белинского о Грибоедове, и в частности о «Горе от ума», не были ответом или мнением, сознательно противопоставленным мнению, например Пушкина, высказанному в известном письме Бестужеву (или мнению Попова, изложенному в статье «В чём же, наконец, существо русской поэзии»). Точно так же мысли, развитые Гончаровым в этюде «Милльон терзаний», не были полемически направлены ни против суждений Пушкина, ни против суждений Белинского.

По существу же, в суждениях этих писателей наметились различные точки зрения на драматургическое построение «Горя от ума». Сводя эти различные точки зрения к их принципиальной основе, мы видим, что они заключают в себе различные решения или, по крайней мере, различные оттенки в сходном решении одного и того же вопроса, сформулированного выше: о степени соответствия драматургического построения «Горя от ума» требованиям комедийного жанра.

Более того. Постановка этого вопроса по поводу «Горя от ума» привела нашу критику к положительному решению одного из важнейших общих вопросов эстетики. Вопрос этот далеко выходит из рамок формальной проблемы жанров, связывая её с вопросом об общественной

направленности и об общественном значении искусства. Решение этого вопроса, найденное нашей критикой, во-первых, характерно своим, можно прямо сказать, национальным своеобразием; во-вторых, оно разрушило созданную немецкой умозрительной эстетикой ложную и вредную теорию о якобы непреложных границах, отделяющих в искусстве различные жанры.

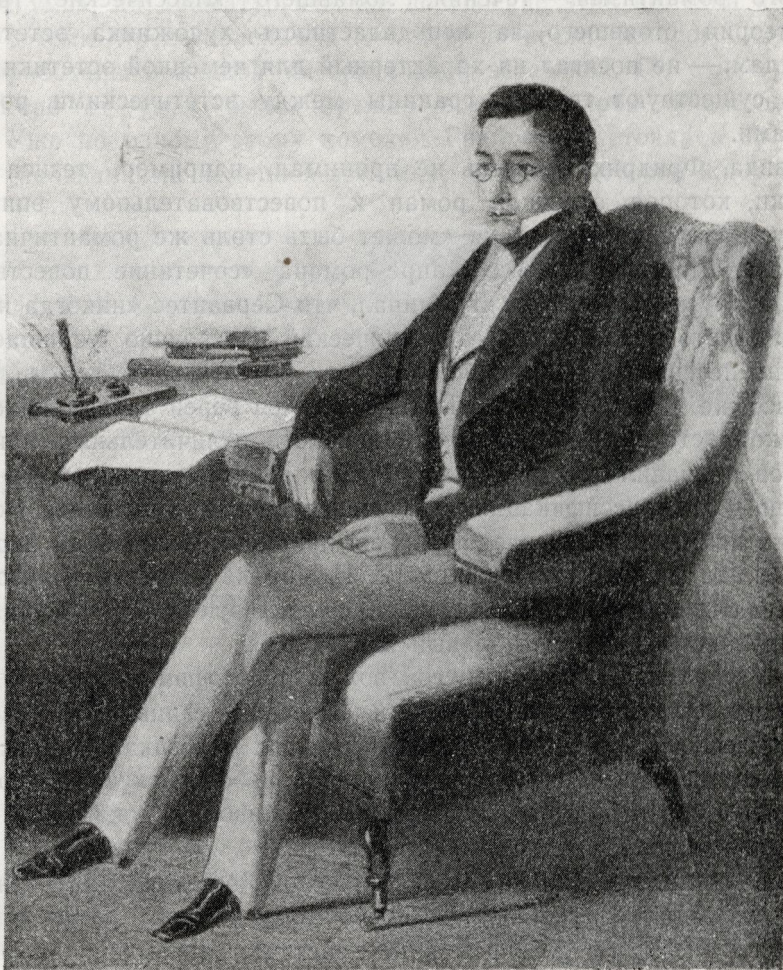
Начиная с Лессинга, в немецкой эстетике быстро укоренилось убеждение, будто существуют незыблемые и неизменные законы и правила, выражающие особенность каждого жанра и не допускающие между ними ни перехода, ни смешения, ни соединения. Уже в «Лаокооне» Лессинга плодотворная мысль о специфических отличиях между искусством поэзии и изобразительными искусствами оказалась связанной с другой, ошибочной мыслью, будто специфические особенности отдельных родов искусства образуют между ними непроницаемые границы.

Мысль эта основывалась в немецкой эстетике не только на представлении о твёрдости и непреложности границ между родами искусства и между жанрами внутри одного и того же искусства. Ещё более важным основанием для настойчивости, с какой немецкая эстетика подчёркивала несводимость эстетических родов и жанров, а также неизменность их отличительных свойств и правил, был отрешённый от исторической действительности идеал немецкого искусства и немецкой эстетики. Немецкие художники и эстетики видели в строго выдержанной раздельности и обособленности эстетических родов и жанров условие, обеспечивающее дистанцию, которой искусство должно, будто бы, отделяться от действительной жизни, с характерной для неё перепутанностью всех её явлений, с отсутствием каких бы то ни было твёрдых и навсегда установленных границ между ними.

Так, Гёте выражал недовольство по поводу того, что современные ему художники и писатели склонны смешивать или соединять в одном произведении различные жанры и что они «не в состоянии отделять их один от другого». По объяснению Гёте, это происходит оттого, что художники, которые, собственно, должны создавать произведения искусства, оставаясь в пределах их чистых условий, «идут предупредительно навстречу желанию зрителя и слушателя в том, чтобы всё воспринимать, как чистую правду»¹.

Но Гёте не только отмечал в современном ему искусстве тенденцию к стиранию эстетических границ между жанрами. Он не только констатировал, что «и поэзия по мере своего развития устремляется к драме, к изображению самой настоящей действительности». Гёте решительно осуждал эту тенденцию. Он отстаивал безусловную непреложность эстетических законов, из которых будто бы следует такая же безусловная непреложность границ между жанрами.

«Этим тенденциям, — писал Гёте, — в сущности детским, варварским, безвкусным, художник должен бы изо всех сил оказывать сопротивление. Одно произведение искусства следовало бы отделять от другого непроницаемым заколдованным кругом, и каждое произведение искусства следовало бы сохранять в его собственном виде, с его собст-



ГРИБОЕДОВ

Литография П. Бореля с оригинала П. Каратыгина, 1858 г.

Исторический музей, Москва

венными особенностями, как это делали древние, благодаря чему они стали и были такими художниками»².

Так рассуждал классик Гёте. Но и Фридрих Шлегель, эстетик немецкого романтизма — течения, ломавшего классические традиции, а в теории стоявшего за неподвластность художника эстетическим правилам, — не посягал на характерный для немецкой эстетики взгляд, будто существуют твёрдые границы между эстетическими родами и жанрами.

Правда, Фридрих Шлегель не принимал, например, тезиса старой поэтики, которая относила роман к повествовательному эпическому жанру. Разъясняя, что песня «может быть столь же романтична, как и рассказ», Шлегель видел в жанре романа «сочетание повествования, песни и других форм». Он напоминал, что Сервантес «никогда не писал иначе» и что «даже столь прозаический Боккаччио украшает свой сборник песенным обрамлением».

И всё же даже Фридрих Шлегель остался верен традиционному для немецкой эстетики учению о неизменности отличительных признаков, законов и правил каждого жанра. «Вы знаете, — писал он, — какого я мнения о классификациях, имеющих у нас хождение. Всё же... в своих исторических исследованиях я пришёл к нескольким первичным формам, далее уже неразложимым. И мне не остаётся ничего более, как желать, чтобы художники обновляли все эти жанры, сообщая каждому из них его первоначальный характер»³.

Точно так же Шеллинг, другой вожак философии и эстетики немецкого романтизма, защитник, как и Шлегель, гениального своеволия романтического писателя, находил, что «если пластика, ударяясь в живописность, прегрешает против принципов своего искусства, то также совершенно произвольным ограничением живописи оказалось бы навязывание ей пластичности в формах»⁴.

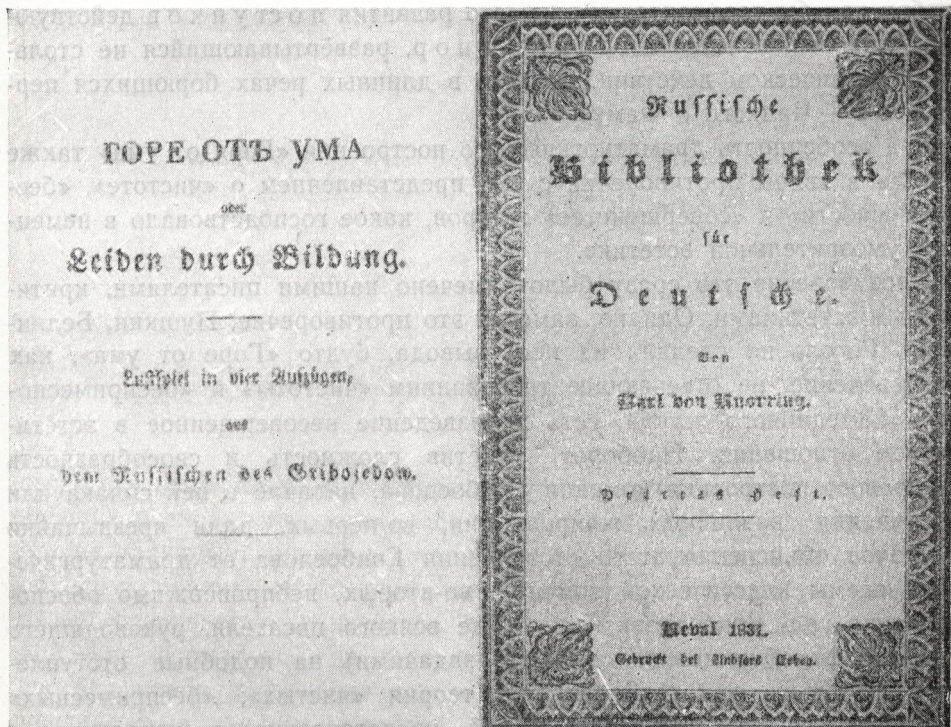
Таков взгляд немецкой идеалистической эстетики на отношение между жанрами в искусстве. Согласно этому взгляду драматургическое построение комедии, развёртывание действия, завязывание и развязывание комедийных конфликтов должны строго соответствовать незыблемым законам жанра комедии. В содержании и в драматургическом построении комедии не должно быть ничего, что противоречило бы единству, неизменности и специфической определённости комедийного жанра. В частности, не должен быть нарушаем закон непрерывности комедийного действия, неуклонного сценического движения. В комедии недопустимо, с этой точки зрения, ничто задерживающее или прерывающее нагнетание и развитие комедийного действия.

II

Теории жанра, созданной немецкой эстетикой, русское искусство, русская критика и русская эстетика противопоставили свою теорию, принципиально отличную. При этом замечательно, что произведением, на анализе которого впервые выступило своеобразие русского понима-

ния проблемы жанра вообще и жанра комедии, в частности, оказалось именно «Горе от ума».

И Пушкин, и Белинский, и Гоголь заметили, что ни содержание «Горя от ума», ни драматургическое построение этой комедии не совпадают с теми представлениями о специфичности жанров, которые были выработаны немецкой умозрительной эстетикой. По содержанию «Горе от ума» было, прежде всего, сатирой общественных нравов. Уже по одному этому комедия Грибоедова стояла в противоречии с требованиями немецкой эстетики, согласно которой жанр коме-



ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ НЕМЕЦКОГО ПЕРЕВОДА «ГОРЯ ОТ УМА», РЕВЕЛЬ, 1831 г.

дии, будто бы, должен быть жанром «чистым», беспримесным, то-есть замкнутым в собственных пределах, не соединимым ни с какими другими жанрами поэзии. «Горе от ума» с точки зрения умозрительной эстетики жанров было произведением сложным, смешанным. Это был сплав или сочетание жанровых признаков комедии, построенной по обычаям и эстетическим правилам классицизма, с жанровыми признаками сатиры, а также реалистической картины нравов. Обычная комедийная интрига и борьба, которую вёл Чацкий, как герой комедии, стремясь выяснить отношение Софьи к самому себе, к Скалозубу, к Молчалину, не только осложнялась, но даже оттеснялась на второй план другой — неизмеримо более важной борьбой, которую Чацкий, как один из передовых людей русского общества 20-х годов про-

шлого века, вёл с обществом Фамусовых, Скалозубов, Хлёстовых, Репетиловых, Загорецких и прочих.

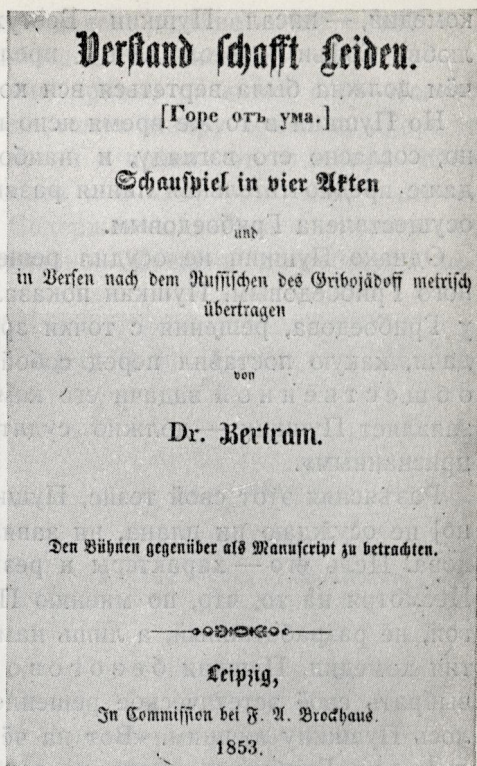
Далее, соединение жанровых черт комедии любви с жанровыми чертами общественной сатиры привело Грибоедова к отступлению от тех правил развития сценического действия, которые немецкой умозрительной эстетикой считались непреложными и которые сводились к непрерывному движению комедийной интриги. Столкновение Чацкого с миром фамусовской Москвы ввело в драматургическое построение комедии Грибоедова не только ряд сцен, но даже целые акты, как, например, второй акт, в течение которых развитие комедийной интриги любви как бы тормозится и на место развития поступков в действующих лиц выдвигается и дейный спор, развёртывающийся не столько в сценическом действии, сколько в длинных речах борющихся персонажей — Чацкого и Фамусова.

Эта особенность драматургического построения «Горя от ума» также стояла в явном противоречии с тем представлением о «чистоте», «беспримесности» и «совершенстве» жанров, какое господствовало в немецкой умозрительной эстетике.

Противоречие это сразу было замечено нашими писателями, критиками и эстетиками. Однако, заметив это противоречие, Пушкин, Белинский, Гоголь не сделали из него вывода, будто «Горе от ума», как произведение, не отвечающее требованиям «чистоты» и «беспримесности» комедийного жанра, есть произведение несовершенное в эстетическом отношении. Наоборот, заметив сложность и своеобразность жанрового построения комедии Грибоедова, наличие в ней сплава или соединения различных жанров, они, во-первых, дали чрезвычайно глубокое объяснение этого отступления Грибоедова от драматургической схемы классической комедии, во-вторых, неопровержимо обосновали права Грибоедова (и вообще всякого писателя, руководящего серьёзными общественно-идейными задачами) на подобные отступления; в-третьих, они доказали, что теория «чистых», «беспримесных» жанров, а также связанное с ней представление о непрерывном, «имманентном» развитии комедийного действия есть эстетический миф, который должен быть разрушен и который препятствует творческому развитию большого искусства.

Разрушение мифа немецкой эстетики о непреложности границ между жанрами начато было Пушкиным. С обычной для него, но редкой в истории эстетической мысли пронизательностью Пушкин понял, что вопрос о границах между жанрами и об отличительных правилах и признаках каждого жанра не должен ставиться и решаться абстрактно — для всех случаев одинаковым образом. Границы раздельности или соединимости различных жанров определяются отнюдь не отвлечённым умозрительным понятием о сущности этих жанров. Границы эти должны, по Пушкину, определяться задачей или целью, которую в своём произведении ставил перед собой автор. Различные задачи требуют и различных изобразительных и выразительных средств для своего разрешения. Эстетика комедии не может быть

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ НЕМЕЦКОГО
ПЕРЕВОДА «ГОРЯ ОТ УМА»,
ЛЕЙПЦИГ, 1853 г.



сводом неподвижных, раз навсегда фиксированных правил, обеспечивающих беспримесную определённую и однородность каждого жанра. Чтобы правильно судить о достоинствах или недостатках комедии, необходимо правила, по которым она построена и согласно с которыми в ней развивается сценическое действие, поставить в связь с основной — не формальной, но содержательной задачей автора. Правила и способ решения задачи жанрового своеобразия не предписываются, как непреложные законы искусства. Правила эти и способы выбираются и изменяются самим драматургом, в зависимости от задачи, которую в каждом особом случае решает автор комедии.

Уже при первом чтении «Горя от ума» в Михайловском (в январе 1825 г.) от взгляда Пушкина не укрылось, что драматургическое построение комедии существенно отличается от обычной схемы развития комедийного действия. Вместе с тем, Пушкин заметил, что в комедии Грибоедова были и те элементы содержания, которые делали для автора возможным, в том случае, если бы он только этого захотел, повести драматическое развитие по обычной, традиционной схеме.

Сам Пушкин предпочёл бы именно последнее — подчинение драматургического построения комедийной интриге и комедийным коллизиям любви. Пушкин думал, что Грибоедову скорее следовало бы сделать драматургической осью комедии естественные колебания и сомнения Чацкого — его нежелание поверить в факт любви Софьи к такому человеку, как Молчалин. «Между мастерскими чертами этой прелестной

комедии, — писал Пушкин Бестужеву, — недоверчивость Чацкого в любви Софьи к Молч[алину] прелестна, и как натурально! Вот на чём должна была вертеться вся комедия...».

Но Пушкин в то же время ясно видел, что эта не только возможная, но, согласно его взгляду, и наиболее естественная («натуральная»), даже предпочтительная линия развития и построения комедии не была осуществлена Грибоедовым.

Однако Пушкин не осудил решения драматургической задачи, данного Грибоедовым. Пушкин показал необходимость именно такого, как у Грибоедова, решения с точки зрения той содержательной задачи, какую поставил перед собой Грибоедов, то-есть с точки зрения общественной задачи его комедии. «Драматического писателя, — заявляет Пушкин, — должно судить по законам, им самим над собою признанным».

Разъясняя этот свой тезис, Пушкин тут же прибавляет: «Следств[венно] не осуждаю ни плана, ни завязки, ни приличий комедии Грибоедова. Цель его — характеры и резкая критика нравов». Более того. Несмотря на то, что, по мнению Пушкина, предпочтительным был другой, не разработанный, а лишь намеченный Грибоедовым способ развития комедии, Пушкин безоговорочно признаёт право Грибоедова выбрать своё эстетическое решение — иное, чем то, какое представлялось Пушкину лучшим. «Вот на чём должна была вертеться вся комедия — но Грибоедов видно не захотел — его воля».

Самые недостатки построения «Горя от ума», о которых Пушкин в те же дни — в конце января 1825 г. — писал П. А. Вяземскому, были, в его глазах, не безусловными эстетическими ошибками, но недочётами только с точки зрения той задачи, которую Пушкин хотел бы видеть осуществлённой в «Горе от ума», вовсе не считая её обязательной для Грибоедова.

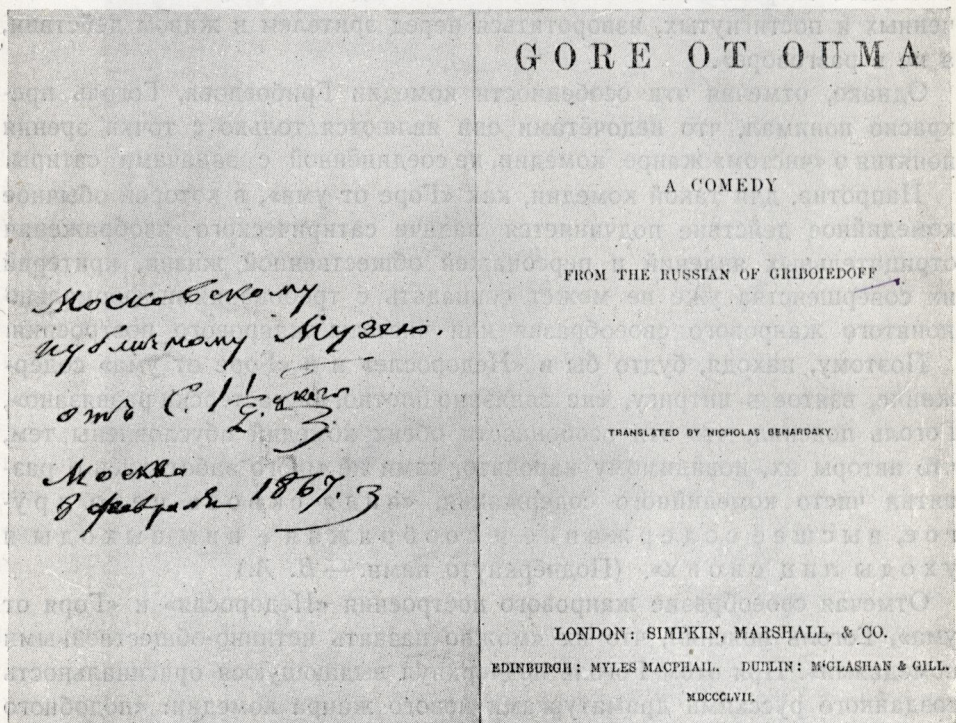
В мыслях Пушкина об эстетических правилах жанров самым замечательным было то, что изменчивость этих правил и признание возможности соединения в одном произведении признаков различных жанров (в данном случае — комедии и сатиры) Пушкин выводил из разнообразия способов, посредством которых искусство осуществляет своё общественное служение. Так, Пушкин решительно возражал против эстетического предрассудка Вяземского, который находил, будто, например, уголовное обвинение «выходит из пределов поэзии». «Я не согласен, — отвечал ему Пушкин, — куда не достигает меч законов, туда достаёт бич сатиры. Горацианская сатира, тонкая, лёгкая и весёлая, не устоит против угрюмой злости тяжёлого пасквиля. Сам Вольтер это чувствовал».

III

К суждениям Пушкина о «Горе от ума» во многом близок Гоголь. Свою оценку комедии Грибоедова он объединил с оценкой «Недоросля» Фонвизина, но сделал это таким образом, что всё относящееся к «Горю

от ума» может быть выделено и установлено вполне точно, — так же, как это сделал в своей статье о Грибоедове Белинский.

Гоголь находит, что, с точки зрения правил развития сценического движения и действия, отвечающих «чистому» жанру комедии, «Горе от ума» далеко от выполнения всех условий и правил этого жанра. «Обе комедии, — писал Гоголь о «Недоросле» и о «Горе от ума», — исполняют плохо сценические условия... Содержание, взятое в интригу, ни завязано плотно, ни мастерски развязано... Степень потребности по-



ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ АНГЛИЙСКОГО ПЕРЕВОДА «ГОРЯ ОТ УМА», ЛОНДОН, 1857 г.

На фронтисписе дарственная надпись С. П. Полторацкого Румянцевскому музею, 1867 г.

Публичная библиотека СССР им. Ленина, Москва

бочных характеров и ролей измерена также не в отношении к герою пьесы, но в отношении к тому, сколько они могли пополнить и пояснить мысль самого автора присутствием своим на сцене, сколько могли собою дорисовать общность всей сатиры»⁵.

Так же, как Пушкин и Белинский, Гоголь своеобразие «Горя от ума» видит в сочетании жанровых черт, вытекающих из задач комедии, с чертами, вытекающими из задач сатиры. При этом, сам Гоголь в указанной статье дал понять, что он не сочувствует сатирической направленности комедии Грибоедова. Статья, излагающая оценку «Горя от ума», была включена Гоголем в «Выбранные места из переписки с друзьями» и несёт на себе характерную для этой книги печать резиньяции, смирения, отказа от переделки действительности не только путём

практического переустройства общества, но и путём сатирического изображения и обличения общественных зол. Поэтому в сатирической тенденции «Горя от ума» Гоголь видел источник эстетических недочётов и несовершенства комедии. Введение в ткань комедии сатирического обличения ослабило, по Гоголю, элемент комедийного действия и, напротив, усилило элемент диалогический, размагничивающий энергию сценического движения. Фонвизин и Грибоедов должны были — так думал Гоголь — выполнить «необходимые условия всякого драматического творения», то-есть заставить «каждое из лиц, так метко схваченных и постигнутых, изворотиться перед зрителем в живом действии, а не в разговоре».

Однако, отмечая эти особенности комедии Грибоедова, Гоголь прекрасно понимал, что недочётами они являются только с точки зрения понятия о «чистом» жанре комедии, не соединённой с задачами сатиры.

Напротив, для такой комедии, как «Горе от ума», в которой обычное комедийное действие подчиняется задаче сатирического изображения отрицательных явлений и персонажей общественной жизни, критерий их совершенства уже не может совпадать с требованиями формально понятого жанрового своеобразия или чистоты жанрового построения.

Поэтому, находя, будто бы в «Недоросле» и в «Горе от ума» содержание, взятое в интригу, «ни завязано плотно, ни мастерски развязано», Гоголь пояснял, что эти особенности обеих комедий обусловлены тем, что авторы их, повидимому нарочито, сами не много заботились о развитии чисто комедийного содержания, «видя сквозь него другое, высшее содержание и соотножая с ним выходы и уходы лиц своих». (Подчёркнуто нами. — В. А.)

Отмечая своеобразие жанрового построения «Недоросля» и «Горя от ума», Гоголь пояснял, что их «можно назвать истинно-общественными комедиями». При этом Гоголь подчеркнул выдающуюся оригинальность созданного русскими драматургами нового жанра комедии: «подобного выражения, — писал он, — сколько мне кажется, не принимала ещё комедия ни у одного из народов». По Гоголю, «есть следы общественной комедии у древних греков; но Аристофан руководился более личным расположением, напал на злоупотребления одного какого-нибудь человека и не всегда имел в виду истину».

Напротив, Фонвизин и Грибоедов, по мысли Гоголя, «двинулись общественною причиною, а не собственною, восстали не против одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклонения всего общества от прямой дороги». Писатели сделали это общество «как бы собственным своим телом... Это — продолжение той же брани света со тьмой, внесённой в Россию Петром, которая всякого благородного русского делает уже невольным ратником света».

Развивая эти мысли, Гоголь находил даже, что «Горе от ума» (так же, как и «Недоросль») не принадлежит «фантазии сочинителя»; «нужно было много накопиться сору и дрязгу внутри земли нашей, чтобы явились они (то-есть обе комедии. — В. А.) почти сами собою, в виде какого-то грозного очищения».

IV

Исключительный интерес представляет эволюция суждений Белинского о «Горе от ума». Изучая критические статьи и анализы Белинского, посвящённые комедии Грибоедова, — начиная «Литературными



ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ ИЗДАНИЯ «ГОРЕ ОТ УМА» С ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ
М. БАШИЛОВА, 1862 г.

мечтаниями» вплоть до восьмой статьи о Пушкине, где имеется обстоятельное суждение о «Горе от ума», — мы ясно видим, что изменение взглядов Белинского на общественные задачи искусства и литературы оказало влияние также и на его трактовку вопроса о жанрах, в частности, — о жанре комедии.

Так же, как Пушкин и Гоголь, Белинский со свойственной ему эстетической чуткостью хорошо понимал, что жанр комедии Грибоедова

отнодь не «чистый» и «однопланый» жанр комедии классицистов. Существенным в содержании комедии Грибоедова Белинский признал её общественно-идейную задачу. В соответствии с этим пониманием преобладающими жанровыми признаками комедии Грибоедова Белинский признал жанровые признаки сатиры; в комедии же в целом он усматривал оригинальную творческую попытку сочетания методов комедийного изображения с методами сатирического обличения действительности.

В «Литературных мечтаниях» Белинский отвергает точку зрения тех эстетиков и критиков, которые пытались установить незыблемые границы, будто бы отделяющие жанр комедии от других родственных ей жанров.

Отсутствие безусловных эстетических перегородок между жанрами Белинский выводит здесь из реалистического содержания комедии, отражающей противоречия действительной жизни с характерной для неё сложностью и взаимосвязью отрицательных и положительных, возвышенных и низменных явлений. «Лица, созданные Грибоедовым, — писал Белинский, — не выдуманы, а сняты с природы во весь рост, почерпнуты со дна действительной жизни». Эти лица, по словам критика, «давно были вам известны в природе, вы видели, знали их ещё до прочтения «Горя от ума», и однакож вы удивляетесь им, как явлениям, совершенно новым для вас: вот высочайшая истина поэтического вымысла!»⁶.

Источники комедии Грибоедова в действительной жизни и действительных нравах московского общества так же характерны для «Горя от ума», как и сатирическая направленность основной идеи произведения.

Но именно потому, что пьеса Грибоедова, реалистическая по источникам и по изображению, исполнена серьёзного сатирического содержания, Белинский находил, что она должна быть характеризована эстетически, как произведение неоднородное в отношении жанра. Это не просто комедия, но комедия - драма.

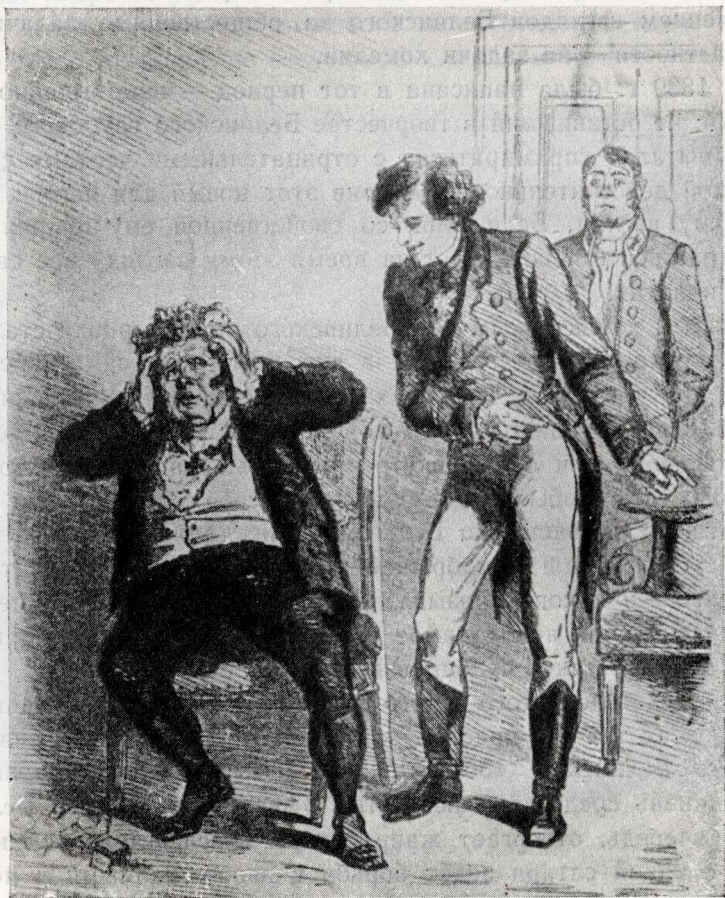
Характеристику эту Белинский выводит, во-первых, из своего принципиального взгляда на сущность комедии, во-вторых, из содержания «Горя от ума». «Комедия, — поясняет он, — по моему мнению, есть такая же драма, как и то, что обыкновенно называется трагедией; её предмет есть представление жизни в противоречии с идеей жизни; её элементы есть не то невинное остроумие, которое добродушно издевается над всем из одного желания позубоскалить; нет, её элемент есть этот жёлчный гумор, это грозное негодование, которое не улыбается шуточно, а хохочет яростно, которое преследует ничтожество и эгоизм не эпиграммами, а сарказмами».

Но именно такова, по Белинскому, комедия Грибоедова: «Каждый стих Грибоедова есть сарказм, вырвавшийся из души художника в пылу негодования».

Поэтому, говоря о жанре «Горя от ума», Белинский эпохи «Литературных мечтаний» не только называет эту пьесу «комедией или дра-

мой», но при этом ещё добавляет: «Я не совсем хорошо понимаю различие между этими двумя словами; значения же слова трагедия совсем не понимаю».

Отмечая своеобразие и сложность жанрового характера «Горя от ума», Белинский видел, что сложность эта исключала возможность



из иллюстраций к «ГОРЕ ОТ УМА»
Фамусов и Чацкий

Рисунок М. Башилова в издании 1862 г.

прямолинейного и единообразного развития сценического действия, то-есть той «цельности» комедийного построения, которая достижима в пьесах менее сложного идейного содержания. В этом — но и только в этом — смысле Белинский, говоря о пьесе Грибоедова, находил, что «Горе от ума» «не без недостатков в отношении к своей целости».

Однако тут же он добавлял, что недостатки эти, каковы бы они ни были, не мешают комедии Грибоедова «быть образцовым, гениальным произведением и не в русской литературе, которая в Грибоедове лишилась Шекспира комедии...».

Эта характеристика жанровых особенностей «Горя от ума», развитая Белинским в статье 1834 г., была им пересмотрена и подверглась значительному изменению в большой статье 1839 г., написанной в связи с появлением второго издания комедии⁷. В этой новой работе все изменившиеся оценки как «Горя от ума» в целом, так и найденного Грибоедовым в данном случае решения жанровой проблемы были обусловлены изменением взглядов Белинского на общественные задачи искусства, в частности — на задачи комедии.

Статья 1839 г. была написана в тот период — чрезвычайно кратковременный, не оставивший в творчестве Белинского глубокого следа, — когда он пытался «примириться» с отрицательными чертами современной русской действительности. Усвоив этот новый для него и, по сути, чуждый ему взгляд, Белинский, со свойственной ему принципиальностью и страстностью, подчиняет на время этому взгляду все свои эстетические понятия.

Основным и характерным для Белинского этого периода стало убеждение, будто «поэзия не имеет цели вне себя — она сама себе цель»⁸. Согласно этому взгляду, всякое художественное произведение «рождается из единой общей идеи, которой оно обязано и художественностью своей формы, и своим внутренним и внешним единством, через которое оно есть особый замкнутый сам в себе мир».

Идея эта, по разъяснению Белинского, не должна заключать в себе никакого суждения изображаемой художником действительности и тем более — никакого призыва к её исправлению или переделке: «Объективность, как необходимое условие творчества, отрицает всякую моральную цель, всякое судопроизводство со стороны поэта».

Первым следствием этого нового понимания сущности искусства было отрицание всех тех его видов и жанров, которые, противореча требуемой теперь Белинским «объективности», стремятся исправлять или изменять жизнь средствами искусства. В числе этих жанров Белинский, в первую очередь, отвергает жанр сатиры — вследствие той непримиримости, с какой сатира ведёт борьбу с изображаемыми в ней отрицательными явлениями жизни. «Сатира, — так теперь утверждает Белинский, — не принадлежит к области искусства и никогда не может быть художественным произведением».

Став на эту точку зрения, Белинский решительно применяет её в оценке наиболее прославленных произведений мировой драматургии. Так, в той же статье он исключает из области искусства всё творчество Мольера. «Его произведения, — утверждает Белинский, — сатиры, а не комедии, так же как сам он поэт местами, а не художник...».

Поэзия для Мольера «никогда не была сама себе цель, но средством исправлять общество осмеянием пороков. Какой это художник!..».

С той же точки зрения развивается в статье Белинского и эстетическая характеристика комедии «Горе от ума». Согласно новому о ней мнению Белинского, комедия Грибоедова «была самой злой сатирой на... общество. Она заклеила остатки XVIII века, дух которого бро-

дил ещё, как заколдованная тень, ожидая себе осинового кола, которым и было «Горе от ума». Автор «Горя от ума» «ясно имел внешнюю цель — осмеять современное общество в злой сатире, и комедию избрал для этого средством». Но именно поэтому, — таково утверждение Белинского, — «Горе от ума» не есть ни художественное произведение, ни комедия. «Горе от ума», — писал он, — не есть комедия, по отсутствию, или, лучше сказать, по ложности своей основной идеи, не есть художественное создание, по отсутствию самоцельности, а следователь-



ИЗ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К «ГОРЮ ОТ УМА»

Разъезд гостей после бала у Фамусова

Рисунок М. Башилова в издании 1862 г.

но, и объективности, составляющей необходимое условие творчества. «Горе от ума» — сатира, а не комедия, сатира же не может быть художественным произведением».

«Горе от ума», — читаем в другом месте той же статьи Белинского, — не комедия, в смысле и значении художественного создания, целого, единого, особого и замкнутого в себе мира, в котором всё выходит из одного источника — основной идеи и всё туда же возвращается, в котором поэтому каждое слово необходимо, неизменно и незаменимо...».

Единству идеи, как его понимает в это время Белинский, должно соответствовать единство жанрового характера художественного произведения. В комедии единство это должно выражаться в непрерывном развитии сценического действия, раскрывающего основную идею пьесы и характеры её персонажей. Белинскому представлялось недопустимым,

чтобы в комедии действие прерывалось или задерживалось ситуацией или диалогом, посторонними по отношению к основной комедийной завязке.

Приложение этих новых эстетических принципов к «Горю от ума» должно было привести не только к переоценке «Горя от ума», как художественного произведения, но также и к иной жанровой характеристике комедии Грибоедова. В этом отношении статья о Грибоедове 1839 г. глубоко отлична от «Литературных мечтаний». В «Литературных мечтаниях», как мы могли убедиться, Белинский отказывался от установления твёрдых жанровых признаков комедии, допускал сочетание элементов комедии с элементами драмы и видел в «Горе от ума» пример именно такой комедии-драмы. При этом сложность жанрового характера комедии Грибоедова не давала, в глазах Белинского, никакого основания для снижения её эстетической оценки.

Напротив, в статье 1839 г. включение в комедию сатирического задания кажется Белинскому уже не только принципиальным эстетическим недостатком, не только «ложностью идеи», но и обстоятельством, разрушающим жанровое единство комедии. Поэтому в анализе драматургического построения «Горя от ума», развитом в статье 1839 г., Белинский тщательно отмечает все те части комедии, в которых вторжение или расширение сатирического элемента приводит, как ему кажется, к ослаблению сценического действия.

С этой точки зрения Белинский особенно резко осуждал построение второго акта «Горя от ума». «Что в нём существенного, — спрашивал он, — относящегося к делу? Обморок Софьи и, вследствие его, ревность Чацкого; всё остальное существует само по себе, без всякого отношения к целому комедии. Все говорят и никто ничего не делает. Конечно, в монологах действующих лиц высказываются их характеры, но это высказывание в художественном произведении должно происходить из его идеи и совершаться в действии».

Поэтому же в статье 1839 г. Белинский не только не повторяет характерной для «Литературных мечтаний» мысли об отсутствии твёрдых границ между жанрами комедии и драмы, но, наоборот, пытается резко отграничить оба эти жанра. В то время как комедия «изображает отрицательную сторону жизни, призрачную деятельность», драма «от комедии... существенно разнится тем, что представляет не отрицательную, а положительную сторону жизни».

И всё же, как ни последовательно развивал Белинский эту точку зрения, вплоть до самых крайних и парадоксальных выводов, — даже в период «примирения с действительностью» и обусловленного им отрицания сатиры, как нехудожественного рода, а также отрицания смешанных жанров, как несовместимых, будто бы, с единством художественной идеи, он не решился всё же поставить «Горе от ума» целиком вне искусства. Даже в статье 1839 г., в которой отрицательные эстетические оценки «Горя от ума» достигают наивысшей силы, отсутствие непрерывного развития сценического действия рассматривается как эстетический недостаток только по отношению к комедии в целом.

Напротив, в частностях «Горе от ума» есть, согласно оценке Белинского, «в высшей степени поэтическое создание, ряд отдельных картин и самобытных характеров, без отношения к целому, художественно нарисованных кистью широкой, мастерской, рукой твёрдой, которая если и дрожала, то не от слабости, а от кипучего, благородного негодования, которым молодая душа ещё не в силах была совладеть».

Chefs-d'œuvre du théâtre russe.

LE
MALHEUR D'AVOIR DE L'ESPRIT

(GORÉ OTE CUMA),

COMÉDIE EN QUATRE ACTES ET EN VERS,

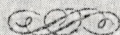
PAR

A. S. GRIBOÏÉDOVE,

traduite pour la première fois en français et précédée d'une notice

PAR

A. LEGRELLE.



GAND,

IMPRIMERIE F.-L. DULLE-PLUS, RUE HAUT-PORT, 27.

1884.

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ ФРАНЦУЗСКОГО ПЕРЕВОДА
«ГОРЯ ОТ УМА», ГАНД, 1884 г.

Во всех отрицательных оценках комедии, развитых в статье 1839 г., сквозит какая-то раздвоенность, недоговорённость, граничащая с неуверенностью.

Впечатление этой раздвоенности усиливается тем, что «Горю от ума», как несовершенному произведению, в статье 1839 г. противопоставляется «Ревизор» Гоголя. Получается схема: «Ревизор» — не сатира, а комедия, не субъективное, а объективное изображение «отрицательных сторон» жизни, не сплав жанров комедии и драмы, но чистая комедия,

в которой действие неуклонно развивается из единой идеи, вплоть до окончательной развязки, а характеры персонажей раскрываются только в действии. Напротив, «Горе от ума» — сатира, а не комедия, не объективное, а субъективное изображение «отрицательной стороны» жизни, сплав разнородных жанров «комедии» собственно и «драмы», произведение, в котором нет единой идеи, а действие прерывается диалогами, не относящимися к развитию основного комедийного конфликта.

Искусственность этого противопоставления бросается в глаза. Его трудно было провести последовательно. Сатирическое содержание «Ревизора» было настолько очевидно, что обосновать противопоставление «Ревизора» «Горю от ума» можно было никак не на материале содержания обеих комедий, но лишь путём подчёркивания тех различий между ними, которые относились к их жанровым особенностям и которые состояли в однопланности жанрового построения комедии Гоголя и в разнопланности жанрового построения комедии Грибоедова.

Долго удержаться на такой позиции Белинский, разумеется, не мог. Уже в декабре 1840 г. он признавался в том, что изложенное им в статье 1839 г. мнение о «Горе от ума» не только неверно, но что сама память о том, что он мог придерживаться подобной точки зрения, ему неприятна. «Борьба с действительностью, — писал Белинский в письме В. П. Боткину от 10—11 декабря 1840 г., — снова охватывает меня и поглощает всё существо моё»⁹. А в письме от 11 декабря 1840 г. Белинский писал, что после выходки против Мицкевича в статье о Менцеле ему тяжелее всего вспоминать о «Горе от ума», которое он «осудил с художественной точки зрения и о котором говорил свысока, с пренебрежением, не догадываясь, что это — благороднейшее гуманическое произведение, энергический (и притом ещё первый) протест против гнусной расейской действительности, против чиновников, взяточников, бар-развратников, против нашего светского общества, против невежества, добровольного холопства и пр. и пр. и пр.»¹⁰.

Новое изменение взгляда на общественные задачи литературы с железной логикой привело Белинского к изменению эстетической оценки «Горя от ума», а также к новому решению вопроса о жанре комедии. Отказ от эстетической заповеди, возбранявшей художнику борьбу с «отрицательной стороной» действительности, привёл к более широкому и уже не столь формальному пониманию единства комедийного жанра. Последнее Белинский теперь рассматривает уже не как формальную только последовательность сценического движения и действия, но как единство, обусловленное содержательной задачей комедии, а также единством её прототипа в самой действительности.

В восьмой статье о Пушкине Белинский ясно выразил суть своих новых взглядов на «Горе от ума». Попрежнему он находит в комедии недостатки, даже «довольно важные»¹¹. Однако те черты комедии, которые в статье 1839 г. расценивались лишь как эстетические ошибки, как нарушение законов единства, замкнутости и беспримесности комедийного жанра, рассматриваются в статье о Пушкине уже не только как ошибки, но и как выражение оригинального, притом национального

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ ИТАЛЬЯНСКОГО
ПЕРЕВОДА «ГОРЯ ОТ УМА»,
РИМ, 1932 г.



русского решения эстетической задачи комедии. Вместо отсутствия единства — в узком, формальном понимании жанрового построения — ставится на вид высшее единство комедии, обусловленное тем, что в характерном для неё сочетании различных жанров отразилось всё же единство русской жизни. В итоге комедия характеризуется как «произведение сильного таланта, глубокого и самостоятельного ума», как первая русская комедия, «в которой нет ничего подражательного, нет ложных мотивов и неестественных красок, но в которой и целое, и подробности, и сюжет, и характеры, и страсти, и действия, и мнения, и язык — всё насквозь проникнуто глубокою истиною русской действительности». И если в статье 1839 г. «Горе от ума», как сатирическая пьеса, исключалось из числа произведений искусства или, в лучшем случае, признавалось за таковое не в целом, но лишь в частях, без их отношения к целому, то в статье о Пушкине «Горе от ума» уже не только не противопоставлялось произведениям Гоголя, но о «Горе от ума» и о «Мёртвых душах» говорилось, как о произведениях одного уровня, которые «суть столько же национальные, сколько и превосходные поэтические создания».

V

При всём различии суждений о «Горе от ума», высказанных Пушкиным, Гоголем и Белинским, в суждениях этих есть нечто общее. Все три писателя видят в комедии Грибоедова произведение не «чистого»,

не «однородного» жанрового характера. Все трое усматривают в ней соединение задач и жанровых примет комедии и любви с задачами и жанровыми чертами общественной сатиры. Все трое связывают с этой сложностью и разнородностью жанрового характера комедии отсутствие в ней непрерывно развивающегося действия, чересполосицу драматургических планов и обусловленную ею переключаемость комедийного интереса в различных частях пьесы.

При этом, сходясь в определении и в признании наличия всех этих черт, Пушкин, Гоголь и Белинский (за исключением статьи периода «примирения») не видят в этих чертах никакого основания для снижения эстетической оценки комедии. Напротив, Пушкин безоговорочно признал право Грибоедова, более того — право драматического писателя вообще, раздвигать обычные рамки комедийного жанра введением в него сатирического содержания с неизбежно следующим отсюда перемещением центра комедийного действия и интереса. Гоголь находит развитие сценического движения в «Горе от ума» недостаточно крепко увязанным только с точки зрения «низшего» обычного комедийного содержания. Но это же редкое своеобразие «двупланного», как бы «раздваивающегося» драматургического построения комедии Грибоедова Гоголь считает признаком наличия в ней другого, и притом «высшего», общественно-идейного содержания, определяемого сатирической задачей произведения. Наконец, Белинский — и в ранней оценке комедии (в «Литературных мечтаниях») и в поздних статьях, принадлежащих, подобно восьмой статье о Пушкине, к тому периоду, когда понимание общественных задач поэзии и тесно связанное с ним эстетическое мировоззрение критика вполне сложилось, — доказывает эстетическую целостность, единство и эстетическое совершенство «Горя от ума», несмотря на то, что с точки зрения узко понятой сущности комедийного жанра содержание и построение комедии Грибоедова могут показаться (как они и казались самому Белинскому в 1839 г.) не отвечающими всем условиям и правилам жанра комедии.

Таким образом, уже Пушкин, Гоголь и Белинский в своих размышлениях о «Горе от ума» преодолели метафизическую теорию якобы неизблемых «имманентных законов жанра», созданную немецкой умозрительной эстетикой. Теорию эту они отвергли вместе с характерным для неё правилом, возбранявшим переходы одного жанра в другой, соединение различных жанров в одном произведении, сложность, или «двупланность», содержания и драматургического построения.

В истории развития этих взглядов мимолётный период, когда Белинский осуждал эстетические принципы «Горя от ума», в высшей степени поучителен. Оценки Белинским этого периода доказывают существование прямой и несомненной связи между пассивно созерцательным (в общественном смысле) пониманием задач искусства и теорией неподвижных и закостенелых в своём «имманентном» совершенстве и беспримесной чистоте жанров. Горечь, с какой Белинский уже в конце 1840 г. вспоминал о своём недавнем кратковременном и бесследно ми-

новавшем увлечении этой теорией, ясно показывает, насколько она была чуждой эстетическому мировоззрению Белинского и вместе с ним мировоззрению всей нашей критики и эстетики.

В освобождении эстетической оценки «Горя от ума» от давления теории имманентных законов жанра оставалось сделать только один шаг. Уже вполне преодолев эту теорию, Белинский оставался верен точке зрения, сложившейся в нём совершенно независимо от этой теории, до этой теории. Состояла эта точка зрения в том, будто единство и целостность «Горя от ума», о которых говорится в статье о Пушкине, были единством и целостностью лишь высшего (по слову Гоголя) содержания комедии. Что же касается осуществления этого единства в драматургическом плане, то в этом отношении комедия Грибоедова представлялась Белинскому на всех этапах (и в «Литературных мечтаниях», и в статье 1839 г., и в статье о Пушкине) произведением двойственного плана, то-есть таким, в котором поочерёдно на первый план выступает то личная драма Чацкого (линия Чацкий — Софья — Скалозуб — Молчалин), то общественная драма — линия борьбы Чацкого с миром Фамусова.

Оставалось доказать, что не только в отношении высшего общественно-идейного содержания, но также и в отношении своего драматургического построения «Горе от ума» являет не двойственность и не чересполосицу драматургических и эстетических принципов, но их существенное единство.

Эта задача была осуществлена Гончаровым. В этюде «Милльон терзаний» Гончаров показал, что богатство и сложность содержания комедии не только подчинены единству её общественно-идейной задачи, но в своём воплощении являют также единство эстетическое,



ИЗ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К «ГОРЮ ОТ УМА»
Чацкий и Софья

Рисунок Пиетро Париджи в итальянском
издании 1932 г.

единство драматургического развития, словом — единство комедийного построения.

«Горе от ума», — писал Гончаров, — есть и картина нравов, и галерея живых типов, и вечно-острая, жгучая сатира, и вместе с тем и комедия и, скажем сами за себя — больше всего комедия — какая едва ли найдётся в других литературах, если принять совокупность всех прочих высказанных условий»¹².

Гончаров хорошо знал о существовании мнения, будто в «Горе от ума» «нет движения, то есть нет действия в пьесе». «Как нет движения? — отвечает Гончаров. — Есть — живое, непрерывное, от первого появления Чацкого на сцене до последнего его слова: «Карету мне, карету»... Это — тонкая, умная, изящная и страстная комедия, в тесном, техническом смысле, — верная в мелких психологических деталях».

Если комедия в точном драматургическом смысле термина представляется зрителю почти неуловимой, то происходит это, как поясняет Гончаров, только потому, что она «замаскирована типичными лицами героев, гениальной рисовкой, колоритом места, эпохи, прелестью языка, всеми поэтическими силами, так обильно разлитыми в пьесе. Действие, то-есть собственно интрига в ней, перед этими капитальными сторонами кажется бледным, лишним, почти ненужным».

Однако, как бы растворяемое в богатстве содержания пьесы, комедийное действие не подавляется. Оно существует и непрерывно идёт к своей развязке. «При разъезде в сених зритель точно пробуждается при неожиданной катастрофе, разразившейся между главными лицами, и вдруг припоминает комедию-интригу».

Проницательность эстетического анализа Гончарова обнаружилась в том, что ему удалось найти и указать драматургический узел, которым Грибоедов связал оба основных плана своей комедии, представлявшихся многим критикам недостаточно спаянными, как бы разделёнными: план комедии-интриги и план общественной комедии-сатиры. Узлом этим является, как показал Гончаров, борьба, которую в комедии Грибоедова ведёт Чацкий.

По разъяснению Гончарова, всякий шаг Чацкого, почти всякое слово в пьесе тесно связаны с игрой чувства его к Софье, раздражённого какою-то ложью в её поступках, которую он и бьётся разгадать до самого конца. Весь ум его и все силы уходят на эту борьбу: она и послужила мотивом, поводом к раздражениям, к тому «миллиону 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».

С редким аналитическим мастерством показал Гончаров, каким образом из раздражения Чацкого, порождённого поступками Софьи, загадками, которые она перед ним ставит, борьбой, какую ему приходится вести, распутывая непонятную для него суть её отношений к нему, к Молчалину, к Скалозубу, завязывается и вырастает «другая» борьба, важная и серьёзная, целая битва». «Образовались два лагеря,

ИЗ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К «ГОРОЮ ОТ УМА»
Чацкий и Репетилов

Рисунок Пиетро Париджи в итальянском
издании 1932 г.



или, с одной стороны, целый лагерь Фамусовых и всей братии «отцов и старших», с другой — один пылкий отважный боец, «враг исканий». Это борьба на жизнь и на смерть».

Но в «Горе от ума» дело не ограничивается тем, что, завязавшись в плане обычной комедийной борьбы, борьба Чацкого перерастает в столкновение и борьбу «двух лагерей». Драматургическое единство и эстетическое совершенство комедии Грибоедова состоит, как показал Гончаров, в том, что переход борьбы раздражённого, мучимого недоумениями и ревностью, любящего Софью Чацкого в борьбу Чацкого, как представителя передовой части общества, против тёмного и косного общественного уклада несколько не ослабляет напряжения непрерывно развивающегося сценического комедийного действия. «Между тем интрига любви идёт своим чередом, правильно, с тонкою психологической верностью, которая во всякой другой пьесе, лишённой прочих колоссальных грибоедовских красот — могла бы сделать автору имя».

Анализ Гончарова не прибавил ничего нового к принципиальным аргументам, которыми Гоголь, Белинский и, в особенности, Пушкин прочно и навсегда утвердили права драматического писателя на творческое совмещение различных жанров, оправдываемое особенностями содержания и идейной задачей пьесы. После суждений Пушкина, Гоголя и Белинского право это было в глазах Гончарова чем-то само собою разумеющимся, а эстетическая теория чистых и несмешиваемых жанров — схоластической выдумкой умозрительной эстетики. Новым в работе Гончарова были точность и убедительность, с какими Гончарову удалось выяснить, что «Горе от ума» не только представляет пример или случай совершенно бесспорного для Гончарова права художника на создание произведения, расплавляющего обычные границы

жанров, но что самое осуществление этого права оказалось в комедии Грибоедова совершенным в эстетическом отношении. В этой оценке суждение Гончарова о «Горе от ума» отличается от суждений Пушкина, Гоголя и Белинского.

Вместе с тем, этюд Гончарова ещё раз — и притом с обстоятельностью, какой не было в отзывах Пушкина, Гоголя и даже Белинского, — подчеркнул творческую оригинальность, достигнутую Грибоедовым в «Горе от ума». Неповторимость осуществлённого в комедии решения жанровой проблемы предстала в новом свете — как явление подлинного новаторства, то-есть как тот вид нового, который возникает в развитии большого художника с непреложной внутренней неизбежностью не из стремления к новому ради его новизны, но из необходимости творчески решить новую и высшую содержательную задачу искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гёте и Шиллер, Переписка, М. 1937, с. 369.

² Там же, с. 370.

³ Ф. Шлегель, Письмо о романе. — Цитируется по сб. «Литературные теории немецкого романтизма», Л. 1934, с. 208—209.

⁴ Ф. Шеллинг, Об отношении изобразительного искусства к природе. — Там же, с. 317.

⁵ Н. Гоголь, Полн. собр. соч., под ред. Каллаша, СПб. 1914, т. VIII, с. 209—210.

⁶ В. Белинский, Собр. соч., под ред. С. Венгерова, т. I, с. 372—373.

⁷ Там же, с. 45—89.

⁸ Там же, т. V, с. 33.

⁹ В. Белинский, Письма, т. II, СПб. 1914, с. 183.

¹⁰ Там же, с. 186.

¹¹ В. Белинский, Статьи о Пушкине, под ред. Н. Мордовченко, Л. 1937, с. 398.

¹² И. Гончаров, Собр. соч., изд. Маркса, т. XI, СПб. 1899, с. 124 сл.