

Страшкова Ольга Константиновна

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ КОМЕДИИ А. С. ГРИБОЕДОВА "ГОРЕ ОТ УМА"

В статье доказывается, что жанровое определение, данное Грибоедовым своей комедии "Горе от ума", не совсем соответствует параметрам жанра. В комедии прослеживаются знаки и трагедии, и драмы, и водевиля, и фарса, и сатиры, и "слезной драмы", и "серьезного жанра". Причём не в синкретическом или синтетическом единстве с доминантой одной жанровой формы, а в "переливании", в причудливом смешении элементов, вызванном переходностью эстетической эпохи, смешении, инспирировавшем создание метажанра.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2017/1-2/12.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 1(67): в 2-х ч. Ч. 2. С. 46-51. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2017/1-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 82-2

В статье доказывається, що жанрове визначення, дане Грибоедовим своїй комедії «Горе от ума», не повністю відповідає параметрам жанра. В комедії прослідковуються ознаки трагедії, і драми, і водевіля, і фарса, і сатири, і «слізної драми», і «серйозного жанра». Причём не в синкретическому или синтетическому единстве с доміантой одної жанрової форми, а в «переливанні», в причудливому змішенні елементів, викликаному перехідністю естетическої епохи, змішенні, інспірувавшем створення метажанра.

Ключевые слова и фразы: жанр; метажанр; комедия; трагедия; классицизм; сентиментализм; романтизм; реализм; комическое.

Страшкова Ольга Константиновна, д. филол. н., профессор
Северо-Кавказский федеральный университет, г. Ставрополь
olga.strashkova8@gmail.com

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ КОМЕДИИ А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

*Работа выполнена при поддержке РГНФ, проект № 16-34-00034
«Истоки жанрового синтеза в поэтике отечественной драматургии XX-XXI вв.».*

Конец XVIII – начало XIX в. – эпоха активных художественных преобразований в русской драматургии. Просветительские идеи, на которых строилась комедиография Д. И. Фонвизина, И. С. Крылова, уступают место идеалам общественных преобразований, требующих новых форм воплощения. Взаимоотталкивание и диффузия доживающей классицистической системы, недолговечного сентиментализма, утверждающегося романтизма, зарождающегося реализма составили ту культурную, эстетическую атмосферу, в которой функционировал популярнейший в то время жанр комедии. Не случайно именно этот жанр вызвал горячие споры о новой театрально-драматургической поэтике, о формах и возможностях драматургического рода, о судьбах театра, о сущности комического, ставшего эстетической доминантой эпохи, о назначении комедии. Известны резкие споры авторов «Сына Отечества» и «Северного наблюдателя» о самобытности русского театра и «народности» комедии. Вот как ведущий плодовитый драматург, театральный деятель, активный участник объединения «Беседа любителей русского слова» А. А. Шаховской представлял свое видение жанра комедии в предисловии к своей комедии «Полубарские затеи»: «Искусство комедии не есть нечто условное, зависящее от обстоятельств и моды; но... почерпнуто в умственной Природе человека, основано на высоких истинах нравственности и общественного блага, и потому точное, неизменное, вечное... Дарованию разноязычных писателей предоставлено только приноравливать их к обстоятельствам и общественному мнению и, одевая, можно сказать, сценическое Искусство в народную одежду, усыновлять его своему отечеству» [Цит. по: 2, с. 11]. В этой формуле известнейший комедиограф начала XIX в., защищавший охранительную идеологию, конструировал параметры самобытной комедии в духе популярного в своё время представления о русификации театра за счёт переделок европейской комедии посредством переодевания героев в «русский сарафан» и их переименования.

Комедии отводилась в начале века ведущая роль, потому что она выполняла учительную функцию, обличая, в первую очередь, общечеловеческие пороки на фоне реальной действительности. Представители «Зелёной лампы» называли комедией произведение с жизненно-обличительной, бытовой «подкладкой», осмеивающее порочные стороны современного общества. Н. Гнедич вообще настаивал на том, что русскому театру пора осваивать гражданскую тематику и утверждать гражданский пафос. «Охранитель» А. Шаховской всё в том же предисловии, которое принято считать его теоретическим манифестом, также обосновывает общественную функцию комедии: «...кто более комического Автора может содействовать общественному благу: цели мудрого Правительства? – Обязанность Сочинителя Комедии начинается там, где умолкает власть законов. Вредные обычаи, закоренелые предрассудки, буйные страсти, безрассудные нововведения, невежество, чванство и подлость, не подлежащие гражданской казни, выводятся им пред народное судилище и казнятся осмеянием» [Цит. по: Там же, с. 12]. Но при всей серьёзности манифестируемых требований к сцене «новаторов» и «архаистов» театр в угоду публике стремился завоевать её сердце развлекательной, лёгкой комедией, в то время как «колкая» и «благородная» комедии были по большей части теоретическими конструкциями. Форма европейской «серьёзной драмы», или «буржуазной драмы», пока ещё не была освоена русской сценой, поэтому в театре ставились бытовые сценки, фарсы – переделки французской массовой культуры. Так, первый драматургический опыт А. С. Грибоедова «Молодые супруги» был переделкой пьесы с тривиальной комически-бытовой ситуацией Крэзе де Лессера «Семейная тайна» (1809), поставленной в 1815 г. в Петербурге, в 1816 г. – в Москве. Отрывок из комедии «Своя семья, или Замужняя невеста», написанный по заказу А. А. Шаховского для бенефиса актрисы Валберховой (1817), тоже строится на традиционной для европейской комедии нравов семейно-бытовой интриге. Пьеса «Притворная неверность» (1818) является переводом Грибоедовым комедии французского драматурга XVIII в. Барта (1768 г.). Эти опыты «переделок» и переводов начинающего драматурга включались в общую театрально-драматургическую картину первой четверти XIX столетия.

Тем неожиданнее и революционнее оказался эстетический взрыв, совершённый комедией «Горе от ума», жанровое определение которой, однако, не вписывается в традиционную для начала века формулу жанра и до сих пор порождает различные научные гипотезы. Одна из них представляется в данной статье, где мы рассматриваем грибоедовское произведение как метажанр. (Данная категория упоминается в современных исследованиях произведений драматургии [9; 10; 11].) Нами метажанр понимается как переходное формосодержательное единство, находящееся как бы в маргинальном, неустоявшемся состоянии переплетения, диффузии различных жанровых форм. Причём это не конгломерат, не синтез откровенно прочитываемых жанров – комедии, трагедии, драмы, – а, если выразиться метафорически, прозрачная амфора, в которую вливаются разноцветные струи из разных родников, находящихся на одном «плато», создавая эстетический напиток, в котором улавливаются разные вкусы, составляющие особый букет. Метажанр, по нашему мнению, эстетический продукт переходной эпохи. И эта переходность определила жанровую специфику комедии «Горе от ума», объединившей жанры и жанровые формы, отражающей взаимодействие и взаимоотталкивание стилей, художественных методов.

Исследователи не раз указывали на синтетическую сущность комедии Грибоедова. Так, Ю. Тынянов отмечает в ней соединение трагической и комедийной коллизии: «Центр комедии – в комичности положения самого Чацкого, и здесь комичность является средством трагического, а комедия – видом трагедии» [12, с. 319]. Исследуя стилистику комедии Грибоедова, язык Чацкого, Т. А. Алпатова подчёркивает, что его гибкое слово «не замкнуто в рамках одного жанра. Чацкому доступны разные тональности речи – и высокая сатира, и интонация гражданственной оды, и искренность элегии; в ответах-“эпиграммах” гостям он своеобразно пародирует их собственную речь» [1, с. 26]. И подобные наблюдения делают почти все исследователи жанровой специфики пьесы. В комедии А. С. Грибоедова, на наш взгляд, отражён интуитивный поиск эстетической эпохой принципиально новых художественных форм.

Жанровая спецификация «Горя от ума» определяется, в первую очередь, двумя факторами: 1) синтезом литературно-эстетических направлений первой четверти XIX в.; 2) новыми принципами организации действия, определяющими новое соотношение: трагическое – комическое – драматическое, – не являющееся простым сложением категорий. Жанр, как известно, формируют не только объективные, но и субъективные факторы, т.е. не только новая политическая и эстетическая ситуация координирует формосодержательные параметры художественного текста (в нашем случае – драматургические новации Грибоедова), но и специфика его художественного мышления. Жанровое определение «Горя от ума» как «комедии» объясняется не только тем, что в русской теоретической мысли 20-х годов XIX в. ещё не было утверждено понятие «собственно драма», обоснованное В. Г. Белинским в 40-х годах XIX века, но и авторской позицией, точкой зрения на изображаемую ситуацию и героев. Ведь даже самый «объективированный» род не исключает субъективного фактора. Комедия «Горе от ума» появилась, когда поэты-декабристы конструировали модель новой романтической системы, в противовес школам Державина – Батюшкова – Жуковского, при этом, как ни парадоксально, возвращая литературе классицистический гражданский пафос и одновременно просветительски-сентиментальное сочувствие к народу, которое, в свою очередь, инспирировало появление реалистических тенденций.

На русский театр и драматургические искания Грибоедова не могли не оказать влияния теории французских просветителей второй половины XVIII века. Так, Гельвеций в поисках новых драматургических форм, задаваясь вопросом, почему трагедия производит теперь только поверхностное впечатление, в трактате (со знаменательным для нас названием) «Об уме» (1758) [6] полагал, что в людях не бывает нынче единства мужества и добродетели, а на сцене они хотят видеть себя. Отсюда идея многогранности характера, не требующая классицистических прямолинейных форм. Ещё в 1738 г. в предисловии к своей пьесе «Блудный сын» Вольтер утверждал, что создает новый жанр, в котором встречаются две крайности, так же как в жизни: «Здесь увидят смесь серьёзного и забавного, комического и трагического, ведь такого же рода контрасты постоянно встречаем и в жизни» [Цит. по: 3, с. 152]. Не отвергая и другие жанры, великий мыслитель подчёркивал, что все жанры хороши, кроме скучного, ведь даже «слезная комедия» может быть скучной, если из неё выключается всё, что может вызвать смех и улыбку.

Комедия Грибоедова вписывается в вольтеровскую схему «смеси» трагического и комического – как в жизни. Но если говорить о синтезе этих эстетических категорий, то необходимо подчеркнуть, что «Горе от ума» – это, безусловно, не трагикомедия. Здесь нет комедийной интриги, как и трагической неразрешимости конфликта, хотя и есть соответствие аристотелевскому представлению о герое – среднем по моральным своим качествам, но совершающем поступок, который ведёт его от счастья к несчастью по ошибке, по незнанию. В сценической судьбе Чацкого, действительно, немаловажную роль играет «ошибка». Он едет в Москву за счастьем, за любовью. Не поняв, да и не поверив, что у Софии есть другой избранник, он еще более отдаляет её от себя после сцены падения с лошади Молчалина. Уже при первой встрече (Д. I, сц. 7-8) незнание Чацким ситуации разжигает раздражение Софии. Кроме того, она ещё чувствует неловкость после только что свершившейся встречи с отцом; это раздражение подогревается и тем, что не о любви (а признание было бы закономерным), а о том, что нового покажет ему Москва, заговорил неожиданный нежданный гость. Вот почему она бросает не подозревавшему охлаждения (через три года отсутствия) бывшему возлюбленному:

«Не человек, змея!

(Громко и принужденно.)

Хочу у вас спросить:

Случалось ли, что вы, смеясь? или в печали?

Ошибкою? добро о ком-нибудь сказали?» [7, с. 84].

Не зная о влюбленности Софии, грибоедовский герой бросает унижающую фразу о предмете ее воздыхания: «А впрочем он дойдет до степеней известных, Ведь нынче любят бессловесных» [Там же]. Окончательно оттолкнув от себя Софию, даже не подозревая об этом, оставшись один на один со своим не принимаемым ею чувством, он продолжает искать её прежнего отношения, но более всего противостоять фамусовскому обществу. Результатом ошибки «по незнанию», нежеланием понять истинные чувства Александра Андреевича стало объявление его Софией сумасшедшим. Но это, собственно, не трагическая, а драматическая ситуация, развивающаяся на многофигурном комическом фоне поведения гостей Фамусова. И здесь нет особого открытия Грибоедова (сосуществование в одном текстовом пространстве, как и в жизни, трагического и комического). В шекспировской трагедии широко использовался комический элемент, но она, к слову сказать, оставалась трагедией, поскольку строилась на столкновении страстей, на роковой предопределённости, на невозможности противостоять Судьбе. Именно трагедийных страстей мы не находим в пьесе Грибоедова.

В «Горе от ума» размыты и классические черты модели жанра комедии: в сценах встречи Фамусова с Чацким, в изображении отношения Фамусова к Скалозубу, к Петрушке, в последней сцене пьесы доминирует сатирическое начало, в эпизоде бала – водевильные, фарсовые черты. На сатирические коннотации в комедии Грибоедова указывал ещё П. А. Вяземский в 30-е годы XIX столетия в историко-литературном труде о русской комедиографии: «Замечательно, что сатирическое искусство автора отзывается не столько в колких и резких эпиграммах Чацкого, сколько в добродушных речах Фамусова. <...> автор так глубоко вошёл в характер Фамусова, что никак не различишь насмешливости комика от замоскворецкого патриотизма самого Фамусова» [5, с. 86]. Грибоедов создавал как будто бы семейно-бытовую комедию, построенную на любовной интриге, но традиционная конструкция комического действия разрушается под воздействием общественного конфликта, расширяющего границы жанра. И «выписалось» драматургическое произведение, «располагающееся» между трагедией и драмой, драмой и комедией, трагедией и комедией, с ярко выраженным сатирическим началом. Причём семь жанров переплетаются, формируются друг в друге, как в родственном, популярном в то время театральном жанре, следы которого обнаруживаются и в комедии Грибоедова, – водевиле. Родственность эта прослеживается в едином пространстве природы комического и в метажанровой сущности пьесы. Т. В. Федосеева, изучая генезис и поэтику водевилей А. С. Грибоедова, Н. И. Хмельницкого, А. А. Шаховского, подчёркивает значимую для нас особенность водевиля рубежа веков, обладающего «собственной, неповторимой оригинальностью, которая определялась усвоением национальной литературной традиции. Авторы водевилей вводили в текст наиболее распространённые в “лёгкой поэзии” того времени лирические мотивы, использовали приёмы пародирования; стиль произведений был ассоциативным, содержащиеся в водевилях намёки касались оригинальных явлений русской жизни, истории, русских нравов. Этот развлекательный жанр в России был включён в общий процесс литературного обновления» [14, с. 24]. Таким образом, взаимодополнение, взаимообогащение различных жанровых форм – показатель переходной эпохи, инспирирующей появление такого многослойного жанрового единства, как грибоедовская комедия.

Осложнённую жанровую палитру пьесы, её метажанровую принадлежность определило и сосуществование в границах сценического пространства произведения явных и подтекстных признаков разных художественных методов, функционирующих в первой четверти XIX века. Если задаться вопросом: к какому доминантному жанру какого литературного направления тяготеет пьеса, – памятуя, что в ней переплетаются знаки классицизма (формальные признаки), романтизма (тип героя) и реализма (сатирическое воплощение типических черт фамусовского общества), то, пожалуй, менее всего здесь можно предполагать сентименталистский дискурс. При том что поэтика сентиментализма ещё активно использовалась в русской театральной культуре начала XIX в. все в той же традиционной для русской литературы парадигме не столько эстетического, сколько общественного строительства. Сентиментализм, утверждая абстрактный идеал добра, любви, семейного счастья, разрабатывая идиллические мотивы, противопоставлял пасторальной гармонии человека с природой нравственную деградацию цивилизованного города (и дворянства), идеализировал простосердечие природного «естественного человека», инспирируя формирование признаков жанра «слезной драмы». Публика требовала от сцены слез и страданий, завершающихся «радостным плачем». В комедии А. С. Грибоедова мы не находим признаков «слезной драмы», которая была ведущей жанровой формой в европейском театре рубежа веков, при том что следы сентиментализма высвечиваются в отношении Софии к Молчалину – отношении, рождённом не без влияния чтения сентиментальных романов.

Что касается классицистических признаков, то в «Горе от ума» нарушается, прежде всего, классицистическое триединство. Пространственно-временные границы здесь расширены за счёт упоминания о прошлом, о загранице, о лечении на Кавказе, о Петербурге, о Саратове, за счёт гипотетического будущего, понимаемого читателем/зрителем в зависимости от его личного представления. Пространство/время в соответствии с внутренним состоянием персонажей – Чацкого, Софии, Фамусова – распадается на отрезки (эпизоды), построенные на их отношениях между собой и их восприятии действительности. В изображении Грибоедовым фамусовского общества, в картинах домашнего быта, в перечне книг, которые читает София, в поведении Лизы и Молчалина и т.д. зритель/читатель узнает известные бытовые детали, знакомые по «слезной драме». Однако Грибоедов придает им гиперболизированные, пародийные черты, создавая сатирические образы и ситуации. Сатирическое – дань и классицизму, и романтизму, и реализму, но никак не сентиментальной «слезной драме». При этом случайность приезда Чацкого, случайное совпадение его приезда с балом в доме Фамусова, случайное падение Молчалина, вообще, построение сюжета на случайности – дань как сентиментализму, так и романтизму. При этом случайность, ошибка, нераспознанность истинной причины охлаждения

Софии восходит к традициям «слезной драмы», в которой жизнь представляется как цепь непредсказуемых, иногда алогичных поступков. Обморок Софии – отражение её романтической экзальтированности и сентиментальной чувствительности, но внимание к среде, её воспитавшей, к причинам её поступков, к психологии личности – принадлежность реализма.

На наш взгляд, в комедии Грибоедова проявляются следы не «слёзной драмы», а скорее «серьёзного жанра» Дидро. «Серьёзный жанр» формировался во Франции под воздействием сентиментализма, как реакция на жесткий декартовский рационализм классицизма. Дени Дидро считал, что «мягкая чувствительность» не противоречит «правдивому» изображению действительности, и это попытался воплотить в формирующейся жанровой форме пьесы «Отец семейства». Причём «слезливость была необходимым условием нового жанра» [15, с. 85], от которой Дидро вскоре отказался, настаивая на резком повороте жанровой системы. Он утверждал: «Поскольку драматическое действие касается морального объекта, оно должно иметь средний жанр и два крайних. Мы имеем два последних – комедию и трагедию». Но должно появиться произведение, полагал он, которое, «не будучи слишком комическим, заставит смеяться; не потрясая опасностями, вызовет в нас дрожь. <...> Изображаемые действия будут братья из самой жизни, поэтому жанр этот должен быть наиболее полезным и распространённым» [17, с. 99]. «Серьёзный жанр» должен трогать и волновать, показывать нам самих себя, утверждал теоретик драмы. Но то, как показал самих себя (т.е. фамусовское общество) Грибоедов, не вызывает сочувствия, а если и трогает, то отнюдь не сентиментальные струны души. По Дидро, действие в комедии должно развиваться с нарастающей быстротой; чем меньше диалогов, тем больше действия; в первых актах следует больше говорить, чем действовать, в последних – напротив. И необходимо отметить, что автор «Горя от ума» не следовал этому принципу: герои (и Чацкий, и Фамусов, и Молчалин) произносят монологи, признания до самой финальной реплики, но это не препятствует ускорению ритма, нарастанию эмоциональной напряжённости, обрывающейся открытым финалом. Дидро совершенно справедливо отмечал, что в классицистической комедии искажается взятый из жизни материал, его контрастность (добро – зло) расположения приводит к уродству; комедия, утверждал Дидро, должна расширять свои границы за счет изображения конфликта сословий, их интересов (в комедии Грибоедова конфликт развивается в границах одного сословия; параллельно с традиционной для комедии любовной интригой выстраивается общественно-политическая). По существу, определяя основной принцип жанрового образования, созданного Грибоедовым, Д. Дидро признавал: «...преимущества “серьёзного жанра” в том, что, находясь между двумя другими, он не теряет силы, ни когда поднимается (к трагедии), ни когда спускается (к комедии)» [Там же].

Действие комедии «Горе от ума» развивается по новым, переходным, ещё только формирующимся законам будущей реалистической драмы, законам динамического развития сюжета, не «тормозящегося» даже объёмными монологами, которые дополняют, развивают намеченные в завязке проблемы. В пьесе Грибоедова картины быстро, без лишних слов сменяются: София после ночных посиделок с Молчалиным ещё не оправилась от встречи с батюшкой, а уже у её ног Чацкий. Он попадает «с корабля на бал», восторженно любит, осуждает, узнает, обвиняет, надеется, разочаровывается. В течение одних сценических суток приезжает и уезжает, претерпев «миллон терзаний», как бы проходя путь испытания. Почти кинематографическая смена сцен и состояний в пьесе Грибоедова выводит русскую комедию из традиционной многоречивости по поводу события к развитию события, к динамике действия; от спектакля-зрелища классицистов, от заторможенных «слезливыми» монологами «слёзных драм» сентименталистов к воссозданию внутреннего состояния героя, характерного для романтизма и реализма. Изменяется мироощущение героя, вызванное ситуацией и отношениями между различными характерами, страстями, что указывает уже на признаки мелодрамы. Театр сентиментализма, из которого вырос романтический театр, создавал не мистический ареал, а бытовую, с жизненной, узнаваемой средой, с узнаваемым героем. То есть тот эффект реальности, к которому стремилась русская сентиментальная драматургия, положил начало реалистическому изображению фамусовского общества в комедии Грибоедова «Горе от ума».

Здесь нет романтического самоуглубления, лирических монологов, заменяющих действие, характерных для романтической драмы, нет полноценного становления и развития характера, свойственного реалистической поэтике. Ремарки в тексте – по большей части указующие, подчеркивающие направленность действия, изменение событий и – редко – состояния. На смену классицистическому рационализму, схематизму персонажа приходит пока ещё не психологическая личность, но психологически и социально организованный персонаж с индивидуальными чертами. Правда, располагаются герои всё ещё по классицистическим канонам на двух полюсах: положительные – отрицательные, за (прогресс) – против. Грибоедов отказался от утрированного натурализма, гипертрофированной естественности сентиментализма, от его интенсивной чувствительности, воспроизводя при этом довольно эмоциональное состояние персонажей, определяющее пафос пьесы. Можно предположить, что, переводя французские комедийные сюжеты, «слёзную драму», Грибоедов осознал, что сентименталистская «натуральность», при видимой реальности, оборачивается условностью, штампами «абстрактного психологизма».

Русская комедия начала XIX в., по большей части обращаясь к традиционному комическим семейно-бытовым общечеловеческим порокам, часто строилась на фарсовой сценографии. Но после победы в войне 1812 г. комедиография проявила особый интерес к новому герою времени – представителю мыслящей дворянской интеллигенции, открыто высказывающейся против нравственных устоев общества, жаждающей преобразования. В кругу «охранителей» его презрительно называли «умником», а реакционные официозные комедиографы, «беседчики» А. Шаховской, М. Загоскин и др., видели объект для насмешек. Так, «умник» граф Ольгин в комедии А. А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» – тривиальный комедийный модник,

фат и пустозвон, «служитель верный неге». Князь даёт ему нелюбимую характеристику: «Он остр и иногда неглупо рассуждает, Быть мог бы чем-нибудь, а сделался ничем, И служит образцом пустого воспитания» [16, с. 134]. Ему, «ветренику», противопоставлены идеологи патриархального патриотизма – Холмский и Пронский. Не разделяющие его «вольных» мыслей, т.е. «свободу все ругать», они, как и Ольгин, остаются представителями и защитниками норм существования своего дворянского сословия, в отличие от Чацкого, откровенно противостоящего Фамусовым. Князь Фольгин – герой «Комедии против комедии, или Урок волокитам» (1815) М. Загоскина, как и князь Радугин, персонаж комедии Шаховского «Пустодомы» (1818), являются комедийной интерпретацией типа «умника», выросшего в будущего декабриста. Грибоедов, создавая образ вольнодумца Чацкого, вступая в идейный творческий спор с популярными драматургами 10-20-х годов XIX века, создаёт пародийный образ Репетилова, созвучный комедийным персонажам Шаховского и Загоскина, как антигероя. Чацкий – романтический герой: одинокий, но не рефлексирующий, жаждущий преобразований, борец по натуре, несколько экзальтированная натура. Он врывается в устоявшийся быт вельможного дома, как искра, никого не успевшая зажечь, но слегка ожёгшая Софию, ненадолго вызвавшая раздражение Фамусова, осветившая низость Молчалина.

Жанровую принадлежность «Горе от ума» определяет среди прочего и ирония автора, того самого автора, в котором Пушкин увидел единственного умного человека в комедии. И когда Чацкий патетически взывает: «А судьи кто?..», и когда убеждает себя: «Пускай из нас один, из молодых людей...», и когда опять же убеждает себя, что Софья не может предпочесть ему, такому прогрессивному, того «черномазенького, на ножках журавлиных», автор прислушивается к нему, как бы взвешивая уместность повышенной эмоциональности героя. И это «прислушивание» наполняет драматургический текст лирическим началом. П. А. Вяземский через 40 лет после своей первой, вышеназванной статьи, доказывая, что «Горе от ума» – «это сатира, а не драма», отмечал откровенное присутствие автора в пьесе, где «может быть, выдаётся более сам живописец, нежели изображаемые им лица» [4, с. 421]. Объявление героя сумасшедшим – это ирония судьбы, творителем, создателем которой является автор – Грибоедов. Разрушая пародийную маску образов Ольгина, Радугина, Фольгина, воплощая в Чацком черты активной, гражданской личности, т.е. себя самого и будущих декабристов, автор иронизирует над собой (поэтом и гражданином), как над Чацким – носителем деятельных черт личности, «деятельность» которой воплощалась только в эмоциональных высказываниях, «бисере» перед Репетиловыми, не принимаемом Пушкиным. Романтическая патетика Чацкого нелепа, комична и, как ни горько осознавать, бесперспективна в том мире, куда его определила авторская фантазия. Грибоедов, действительно, умнее и выше его, так как осознаёт бессмысленность битвы с «ветряными мельницами» «нравственного Дон Кихота» [13, с. 66] и хотя и с грустью, но иронизирует над героем-единомышленником. И эта ироническая составляющая текста в незначительной степени влияла на метажанровую сущность комедии «Горе от ума», с её различными смеховыми и драматическими тональностями.

С. А. Дубровская, в поисках «смеховых сигналов», даже находит в комедии «карнавальное мироощущение» Грибоедова, следы народной смеховой культуры, подчёркивая: «Художественный мир комедии “Горе от ума” насыщен смехом (герои смеются, хохочут, усмеваются, осмеивают). В пьесе звучат все оттенки смеха – от смеха дурацкого (Лиза) до смеха высокого (Чацкий). Смеховой заряд имеют серьёзные реплики и монологи (София о Молчалине, Фамусов о дяде), герои и сюжетные ситуации интонированы смехом автора» [8, с. 236]. На наш взгляд, драматург, воспитанный на книжной культуре, избегавший, судя по ранним опытам и переводам, простонародной интонации, вряд ли воплощал «карнавальное мироощущение». Его смех – смех сатирический вызван взглядом на жизнь дворянского сословия, смех иронический – осознанием бессмысленности словесной борьбы с «веком минувшим». Можно предположить, что жанровое определение, данное Грибоедовым своей пьесе, объясняется не только особым типом конфликта, но и ироническим отстоянием Автора над конструируемой им судьбой персонажа – современника.

Итак, «Горе от ума» и не комедия, и не трагедия, и не собственно драма, а метажанр. В пьесе, созданной в период жанрового «безвременья», в период эстетического и идейного, общественного «многоголосья» рубежа XVIII-XIX веков, периода сосуществования художественных методов (классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм), с их жанрово-родовыми доминантами и героями, выявляются в различном сочетании признаки фарса, водевиля, комедии, трагедии, «слёзной драмы», социально-бытовой драмы, семейно-бытовой драмы, «серьёзного жанра». И всё это жанровое многоцветие «подсвечивается», проявляясь в подтексте, авторской грустной иронией, как в лирической драме переходного периода следующего рубежа веков.

Список литературы

1. Алпатов Т. А. А. С. Грибоедов и проблемы философии языка XVIII – начала XIX века (опыт реконструкции) // А. С. Грибоедов: русская и национальная литературы: материалы Международной научно-практической конференции. Ереван: Издательский дом «Лусабац», 2015. С. 17-28.
2. Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века: учебное пособие к спецкурсу. Вологда: ВГПИ, 1982. 126 с.
3. Бояджиев Г. Н. Вольтер // История западноевропейского театра / ред. Г. Н. Бояджиев: в 8-ми т. М.: Искусство, 1957. Т. 2. С. 138-158.
4. Вяземский П. А. Дела или пустяки давно минувших лет // «Век нынешний и век минувший...». Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 421-422.
5. Вяземский П. А. Фон-Визин (отрывок) // «Век нынешний и век минувший...». Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 85-87.

6. Гельвещий К. Об уме. М.: Мир книги, 2006. 560 с.
7. Грибоедов А. С. Горе от ума: комедия в четырёх действиях и в стихах // Грибоедов А. С. Избранные произведения / вступ. ст., подгот. текста и прим. Я. С. Билинкиса. Л.: Советский писатель, 1961. С. 57-200.
8. Дубровская С. А. Своеобразие комического дискурса в «Горе от ума» А. С. Грибоедова // А. С. Грибоедов: русская и национальная литературы: материалы Международной научно-практической конференции. Ереван: Издательский дом «Лусабац», 2015. С. 234-243.
9. Забалуев В., Зензинов А. Новая драма: практика свободы [Электронный ресурс] // Новый мир. 2008. № 4. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/4/za14.html (дата обращения: 10.03.2016).
10. Липовецкий М. Н. Перформансы насилия: «новая драма» и границы литературоведения [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/li12.html> (дата обращения: 29.06.2016).
11. Макаров А. В. «Новая драма»: поиск литературоведческой оптики для описания метатеатральных экспериментов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 6 (17). С. 85-89.
12. Тынянов Ю. Сюжет «Горя от ума» // «Век нынешний и век минувший...». Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 298-331.
13. Ушаков В. А. Московский бал, третье действие из комедии «Горе от ума» (Бенефис г-жи Н. Репиной) // «Век нынешний и век минувший...». Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 62-71.
14. Федосеева Т. В. Литература русского предромантизма (1790-1820). Развитие драматических и прозаических жанров: автореф. дис. ... д. филол. н. М., 2006. 47 с.
15. Чалая З. Проблемы театра в эстетике Дидро. М.: Гослитиздат, 1936. 172 с.
16. Шаховской А. А. Урок кокеткам, или Липецкие воды: комедия в пяти действиях, в стихах // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения / вступ. ст., подгот. текста и прим. А. А. Гозенпуда. Л.: Советский писатель, 1961. С. 119-264.
17. Diderot. *Dorval et moi. 3-me Enternien* / перевод З. Чалой // Чалая З. Проблемы театра в эстетике Дидро. М.: Гослитиздат, 1936. С. 98-102.

ON GENRE IDENTIFICATION OF THE COMEDY BY A. S. GRIBOEDOV “WOE FROM WIT”

Strashkova Ol'ga Konstantinovna, Doctor in Philology, Professor
North-Caucasian Federal University, Stavropol
olga.strashkova8@gmail.com

The article argues that genre definition given by Griboyedov in his comedy “Woe from Wit” doesn't exactly fit the parameters of the genre. The signs of tragedy, drama, vaudeville, farce, satire, “tearful drama” and “serious genre” can be traced in the comedy. It is traced not in a syncretic or synthetic unity with the dominant of one genre form, but in “transfusion”, in a bizarre mixing of elements due to the transitivity of the aesthetic era, mixing, which inspired the creation of a metagenre.

Key words and phrases: genre; metagenre; comedy; tragedy; classicism; sentimentalism; romanticism; realism; comic.

УДК 82

В статье рассматривается вопрос о городском и природном пространстве в стихотворениях из романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» («Гамлет», «Белая ночь»). Эти пространства могут вступать в различные отношения: пересекаться, противопоставляться, однако, в целом, природное и городское в романе дополняют друг друга и создают единый гармоничный мир. Стихотворение «Гамлет» связано с городом через театральные мотивы, а «Белая ночь» содержит в себе элементы «языка урбанизма», которые особенно ярко проявляются в противопоставлении Петербурга и лесных пределов. Однако образ Петербурга в стихотворении неоднозначен, он соединяет в себе черты природного и городского пространства. Таким образом, природа и городские реалии оказываются значимыми и в прозаической части романа, и в поэтической.

Ключевые слова и фразы: городское и природное пространство; Б. Пастернак; «Доктор Живаго»; «Гамлет»; «Белая ночь»; метафоризация.

Цзоу Вэньяо

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
zouwenyao@mail.ru

ГОРОДСКОЕ И ПРИРОДНОЕ ПРОСТРАНСТВО В СТИХОТВОРЕНИЯХ ИЗ РОМАНА Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Роман «Доктор Живаго» состоит из двух частей: прозаической и поэтической. Шестнадцать частей романа повествуют о людях, исторических событиях, трагических судьбах героев. В прозаической части показан многоплановый образ России в предреволюционные и послереволюционные годы. В последней, семнадцатой части весь этот обширный материал как будто заново повторяется, но на этот раз уже в поэзии. Поэзия и проза в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» образуют живое, неразложимое диалектическое единство. Как отмечает А. С. Власов, в этом произведении архитектурное структурно-композиционное единство прозаических