

- 23 *Couton G. La vieillesse de Corneille (1658–1684). P., 1949. P. 71.*
- 24 Мы пользовались иллюстративным материалом с сайта Andromeda Art Gallery (<http://amweb.free.fr/andart/fr/index.htm>).
- 25 *Bolduc B. Op. cit. P. 70.* Еще более оригинальный вариант представлен на миниатюре к средневековому манускрипту XV в.: здесь Персей изображен с крыльями за спиной (см.: <http://www.iconos.it/index.php?id=2479>), а весь антураж полностью медьевирирован.
- 26 Максимально смелое решение предложил постановщик уже упоминавшейся пьесы Лопе де Вега, где Андромеда была закутана в вуаль. Встречались и короткие туники, и покрывала — одним словом, нагота присутствовала в виде намека (*Bolduc B. Op. cit. P. 94–97*).
- 27 *Старобинский Ж. О Корнеле // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. М., 2002. Т. 1. С. 185 и далее.*
- 28 *Litman Th. A. Les comédies de Corneille. P., 1981. P. 181.*
- 29 *Корнель П. Театр. М., 1984. Т. 2. С. 200 (пер. Э. Линецкой).*
- 30 *Bolduc B. Op. cit. P. 93.*
- 31 *Delcroix M. La représentation de la mort dans le théâtre de Corneille // Pierre Corneille. Actes du colloque. P. 656.*
- 32 По Р. Белло, апельсин — символ Сладострастия, Грации и Любви (*Ронсар П. Избранная поэзия. М., 1985. С. 346*).
- 33 *Guarino R. Op. cit. P. 77.*
- 34 *Fumaroli M. Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes. Genève, 1990. P. 255.* Следует отметить, что пасторальные элементы М. Фюмароли усматривает и в “Сиде”, а от “Горация” к “Пертариту” “пастухи действуют и страдают на манер героев” (*Ibid. P. 43*).
- 35 *Большаков В.П. Указ. соч. С. 244.* Имеется в виду, конечно же, “Астрея”. Как отмечает К. Литман, тема непостоянства — одна из ключевых в комедиях Корнеля (*Litman Th. Op. cit. P. 19*).
- 36 *Delmas Ch. Introduction // Corneille P. Op. cit. P. XCIX.*
- 37 Здесь опять-таки имеет место переключки с другими пьесами Корнеля, и в частности со “Вдовой” (*Guichemerre R. Le renoncement à la personne aimée en faveur d’une autre // Pierre Corneille. Actes du colloque. P. 581–592*).
- 38 *Delmas Ch. Introduction // Corneille P. Op. cit. P. CII.*
- 39 Так полагает Мари-Кристин Вагнер, подготовившая современное академическое издание пьесы (*Corneille P. La Conquête de la Toison d’or. P., 1998. P. 11*).
- 40 *Europe. 1974. N 540–541 (avril-mai).*
- 41 *Corneille P. La Conquête de la Toison d’or. P. 46.*

Г.Н. Ермоленко

## ТЕКСТУАЛЬНЫЕ СОВПАДЕНИЯ И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ В КОМЕДИЯХ П. КОРНЕЛЯ “ИЛЛЮЗИЯ” И А. ГРИБОЕДОВА “ГОРЕ ОТ УМА”

### 1. Текстуальные совпадения в комедиях Корнеля и Грибоедова

КОМЕДИЮ “ИЛЛЮЗИЯ” сам автор называл “причудливой любовной историей”, “капризом”, подчеркивал ее “неправильность”, признавал, что в ней соединяются комическое и трагическое начала<sup>1</sup>. “Горе от ума”, несмотря на достоверность в изображении старомосковского быта, многие исследователи считают загадочной пьесой и в своих работах ищут пути для ее “разгадки”<sup>2</sup>. Героя комедии Чацкого сравнивают как с мольеровским Альцестом, так и с Гамлетом Шекспира, подчеркивая наличие в пьесе трагического и комического элементов<sup>3</sup>. Необычность, “загадочность”, “неправильность” обеих пьес, на наш взгляд, сами по себе дают повод для сравнения, но есть и более весомые основания.

Создание комедий П. Корнеля “Иллюзия” (1636) и А. Грибоедова “Горе от ума” (1824) разделяют около двух столетий. Первая принадлежит к французской драматургии барочно-классицистической эпохи. Вторая относится к периоду становления романтической и реалистической русской драматургии.

Тем удивительнее наличие в тексте двух комедий примечательных совпадений. Прежде всего отметим совпадение сюжетных ситуаций и реплик в 12 явлении IV действия “Горе от ума” и шестом явлении III действия “Иллюзии”. В обеих пьесах служанка Лиза (имена героинь совпадают) передает приглашение на свидание от имени госпожи амбициозному слуге, рассчитывающему жениться на хозяйской дочери. У Грибоедова это секретарь Фамусова Молчалин, у Корнеля — Клиндор, сын благородных родителей, бывший клерк, волею судьбы ставший слугой

офицера Матамора. Неожиданно персонаж, к которому обращается Лиза, делает ей комплименты и признается, что его любовь к хозяйке притворна. Молчалин уверяет, что любит Софью “по должности”. Клиндор руководствуется похожими соображениями: “Что делать, если два предмета у любви: ее приданое и прелести твои!”<sup>4</sup>

В разговоре Клиндор рисует словесный комплиментарный портрет Лизы: “Умна, насмешлива, покладистого нрава, / Прелестно сложена, и я не знаю, право, / Чьи губы так свежи, чей взгляд волнует так, / Кто тут не влюбится? Слепец или дурак!”<sup>5</sup> Характеристика Лизы из уст Молчалина в 12 явлении II и IV действий включает те же мотивы смешливого нрава, свежести, соблазнительности, женской прелести: “Веселое создание ты! Живое!”; “Какое личико твое! Как я тебя люблю!”; “Кто отгадал, / Что в этих щечках, в этих жилках / Любви еще румянец не играл!”<sup>6</sup>

Отмеченными совпадениями близость двух текстов не исчерпывается. Схождения наблюдаются в составе и функциях действующих лиц и в завязке любовного конфликта. В обеих пьесах присутствует комическая фигура офицера. У Корнеля образ Матамора, хозяина Клиндора, является вариацией известного со времен античности типа “хвастливого воина”. Своеобразный вариант того же типа представляет грибоедовский Скалозуб.

Аналогичны по структуре группы персонажей, вовлеченных в любовный конфликт. В той и другой пьесе основу любовного сюжета составляет соперничество трех претендентов на руку героини. Это офицер, дворянин и слуга. Из трех потенциальных женихов героиня предпочитает слугу, с которым встречается втайне от отца и двух других поклонников. Аналогичным образом в двух пьесах завязывается любовный конфликт. У Корнеля дворянин Адраст, видя неласковый прием со стороны Изабеллы, подозревает, что у него есть счастливый соперник, и узнает от Лизы, что это слуга Клиндор. У Грибоедова Чацкий на протяжении всего действия догадывается, что Софья любит другого, и в финале, подслушав ее ссору с Молчалиным, узнает, что ему предпочли слугу. Отец героини в той и другой пьесе не считается с выбором дочери и готов навязать ей нелюбимого жениха.

Расстановку персонажей можно изобразить графически следующим образом:

	Адраст (Жеронт)		Чацкий
Изабелла	Матамор	Софья	Скалозуб (Фамусов)
	Клиндор		Молчалин

Отец Изабеллы Жеронт у Корнеля принадлежит к распространенному в классической комедии типу деспотичного родителя, который способен принудить дочь к нежеланному браку. В переводе М. Кудинова его монолог, раскрывающий данное амплуа, выглядит следующим образом:

Вот молодежь пошла! С упрямым постоянством  
Веленья разума зовет она тиранством;  
И даже самые священные права  
Бессильны перед ней: все это, мол, слова.  
А дочки каковы? Отцам противореча,  
Им не хотят ни в чем идти они навстречу  
И, следуя в любви лишь прихотям своим,  
Отвергнут всякого, кого укажут им.  
Но ты, о дочь моя, не думай, что покорно  
Я уступаю тебе, упрямой, глупой, вздорной,  
Я усмирю твой бунт...<sup>7</sup>

Образ Фамусова у Грибоедова восходит к тому же классическому типу. В его репликах встречаются сходные мотивы. Например, реплика из четвертого явления I действия (“Ужасный век! Не знаешь, что начать!”) содержит сетования на молодое поколение (“Все умудрились не по летам, / А пуще дочери...”). В последнем монологе из 14 явления IV действия отец угрожает наказать дочь за непослушание:

Да и тебя, мой друг, я, дочка, не оставлю,  
Еще дни два терпение возьми:  
Не быть тебе в Москве, не жить тебе с людьми;  
Подалее от этих хватов,  
В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов,

Там будешь горе горевать,  
За пальцами сидеть, за святцами зевать<sup>8</sup>.

В развитии любовной коллизии также есть общие черты. Во II действии комедии Корнеля выясняется отношение Изабеллы к ее поклонникам. В третьем и четвертом явлениях происходит объяснение героини с отвергнутыми ею претендентами (Адрастом и Матамором). В шестом явлении она объясняется со своим избранником Клиндором. Выяснение отношений завершает столкновение соперников — Адраста и Клиндора (явление седьмое).

У Грибоедова отношение Софьи к трем потенциальным претендентам на ее руку и сердце выясняется на протяжении I и II действий. В явлении пятом I действия они получают характеристику из уст Лизы и самой Софьи. Служанка высказывает предположение, что Фамусов отвергнет безродного слугу и разрушит союз Софьи и Молчалина, и называет в качестве перспективного жениха Скалозуба (“И золотой мешок, и метит в генералы”). Но Софья в ответ отрицает возможность подобного брака: “Он слова умного не выговорил сроду, — / Мне все равно, что за него, что в воду”. Лиза предлагает третьего претендента, противопоставляя ничтожеству Скалозуба достоинства Чацкого (“Кто так чувствителен, и весел, и остер, / Как Александр Андреич Чацкий!”), но Софья отказывается рассматривать Чацкого как жениха и называет свои с ним отношения “детской дружбой”. Далее в том же явлении Софья рассказывает о своих отношениях с Молчалиным, а в II явлении II действия объясняется с ним. Она холодно обращается с Чацким (седьмое явление I действия, девятое II-го и первое III действия), подчеркивая свое равнодушие к нему. Отец героини выступает на стороне третьего претендента и намекает на свое благосклонное отношение к возможному сватовству Скалозуба (третье и пятое явления II действия).

Столкновение соперников происходит в явлении третьем III действия, где Молчалин преподает Чацкому урок жизненной мудрости. Содержание сцен между соперниками у Корнеля и Грибоедова различно, даже противоположно. У Корнеля Клиндор

кажется Адрасту слишком умным и ловким для своего низкого состояния и вызывает его ревнивые подозрения. Чацкий, напротив, после беседы с Молчалиным делает вывод, что тот слишком ничтожен и не может быть избран Софьей (“С такими чувствами, с такой душой / Любим!.. Обманщица смеялась надо мною!”). Однако в начале сцены тональность беседы соперников в обеих пьесах одна и та же. Клиндор и Молчалин начинают разговор в почтительном тоне и подчеркивают по ходу беседы свое низкое состояние (“В чинах мы небольших”, — замечает Молчалин; “Не знатен я”<sup>9</sup>, — сетует Клиндор). Адраст и Чацкий, сознавая собственное превосходство, напротив, запальчивы и резки в разговоре.

После выяснения отношений участников любовного конфликта и объяснения соперников оба драматурга в качестве главной пружины действия вводят мотив женской мести. У Корнеля служанка Лиза в отместку за коварство Клиндора открывает незадачливому жениху тайну сердца его возлюбленной (явление восьмое) и торжествует победу своей мести (явление девятое). У Грибоедова в качестве мстительницы выступает Софья. В 14 явлении III действия она решает отомстить Чацкому за его насмешки над Молчалиным (“А, Чацкий! Любите вы всех в шуты рядить, / Угодно ль на себе примерить?”).

Мечь Софьи имеет иную природу, нежели доносительство Лизы. Грибоедов вводит в комедию мотив нового “сюжета о клевете”. Об этом сюжете внутри “Горе от ума” писал Ю.Н. Тынянов<sup>10</sup>. По мнению ученого, истоки “сюжета о клевете” следует искать в комедии Бомарше “Женитьба Фигаро”, где этот мотив является одним из ведущих. Сходные мотивы присутствуют также в комедии Шеридана “Школа злословия”.

В основной интриге “Школы злословия” в роли клеветника выступает один из главных героев, Джозеф Серфес, пытающийся скомпрометировать своего брата Чарльза в глазах опекуна сэра Питера Тизла. Но к сюжету “Горе от ума” ближе другой аспект темы “клеветы”. Носителями и распространителями ложных слухов являются у Шеридана посетители салона леди Снируэл, который автор называет “школой злословия”. Эта злоедающая среда напоминает московское дамское общество, о котором

говорит в комедии Фамусов (“Судьи всему, везде, над ними нет судей; / <...> Скомандовать велите перед фрунтом! / Присутствовать пошлите их в Сенат! / Ирина Власьевна! Лукерья Алексевна! / Татьяна Юрьевна! Пульхерия Андревна!”). Шеридан в своей комедии показывает, как распространяются и ширятся нелепые слухи. Грибоедов также обнажает механизм распространения клеветы в 14–21 явлениях III действия, где обсуждается тема безумия Чацкого. В духе “школы злословия” действует Софья, иницилируя распространение слуха о сумасшествии Чацкого (14 явление III действия).

Разрешается любовный конфликт у Корнеля и Грибоедова по-разному. У Корнеля происходит дуэль между Клиндором и Адрастом, и слуга убивает соперника, за что попадает в тюрьму, а затем бежит оттуда, спасенный Изабеллой и Лизой, и вместе с возлюбленной отправляется в чужие края. У Грибоедова оклеветанный и ославленный безумцем Чацкий узнает, в конце концов, о своем поражении и отправляется в добровольное изгнание.

Характерной особенностью обеих пьес является то обстоятельство, что рассмотренный выше любовный конфликт не исчерпывает сюжета пьесы. В “Иллюзии”, наряду с любовным конфликтом II действия, существует любовный конфликт V действия и неожиданное его разрешение в эпилоге (подобная многоконфликтность характерна для барочного театра)<sup>11</sup>. Клиндор, живущий на чужбине в счастливом браке с Изабеллой, изменяет жене, соблазняет супругу своего благодетеля герцога Флорилла и гибнет от руки его оруженосца в тот момент, когда раскаивается в содеянном. В эпилоге оказывается, что все трагические события были разыграны на сцене актерами, и пьеса построена, таким образом, как театр в театре.

У Грибоедова нет подобных подчеркнuto театральных и условных приемов соединения различных сюжетов в одной пьесе, но наряду с любовным сюжетом, как уже было сказано, существует “сюжет о клевете”, а вместе с любовным конфликтом развивается конфликт общественный (столкновение Чацкого с Фамусовым и его кругом), который современниками и демократической критикой воспринимался как центральный конфликт пьесы.

## 2. Типологические схождения в комедиях Корнеля и Грибоедова

Как видим, содержание комедий совершенно различно, но между ними существуют примечательные текстуальные совпадения. Наличие вышперечисленных схождений требует объяснения. Оставим в стороне рассуждения по поводу того, является ли “Иллюзия” Корнеля одним из литературных источников комедии Грибоедова. Постараемся найти более глубокие основания для сходства. Предположим, что внешние совпадения указывают на некую внутреннюю близость, провоцирующую частные сближения на уровне отдельных реплик. В свете этого допущения постараемся ответить на вопрос, что общего в глубинной структуре сюжета обеих пьес, столь различных на первый взгляд?

А.Н. Веселовский в работе “Поэтика сюжетов” определил сюжет как “комплекс мотивов”<sup>12</sup>. В.Я. Пропп в своем знаменитом труде “Морфология сказки” (1928) рассмотрел отношения субъекта и объекта в структуре повествовательного мотива и выделил в качестве устойчивого элемента фабулы волшебной сказки функции действующих лиц (числом 31). Функции были распределены между семью типами персонажей (структурных инвариантов действующих лиц)<sup>13</sup>. Фабула сказки предстала как результат взаимодействия определенного набора актантов<sup>14</sup>, развертывание системы мотивов через реализацию функций действующих лиц.

Позднее А.-Ж. Греймас в книге “Структурная семантика” (1965) предложил упростить систему повествовательных функций Проппа и на основе структурного синтаксиса Л. Теньера получил систему из шести актантов: объект/субъект, связанные модальностью “желать”; вредитель/помощник, связанные модальностью “мочь”; адресат/адресант, связанные модальностью “знать”. Актанты в системе Греймаса выполняют двадцать функций. Так французский структуралист описал “на уровне антропоморфных действий” логический минимум, необходимый для того, чтобы мог возникнуть повествовательный сюжет<sup>15</sup>.

Связь сюжета и персонажа рассматривается в книге О. Фрейденберг “Поэтика сюжета и жанра” (1936) в свете исторической

поэтики. В книге показано, что сюжет и персонаж “тождественны”: “Сюжет — система развернутых в словесное действие метафор; вся суть в том, что эти метафоры являются системой иносказаний основного образа”; “сюжет — это не связанная логической последовательностью система многостадийно оформленных тождеств материального, социального (действующие лица) и действенного характера”; “и персонаж, и сюжет одинаково представляют собой метафоры, и потому они не только связаны друг с другом, но семантически совершенно тождественны”; “под всеми мотивами данного сюжета всегда лежит единый образ, — следовательно, они все тавтологичны”<sup>16</sup>.

Учитывая отмеченную теоретиками тесную связь сюжета и персонажа, обратимся к анализу фигур протагонистов, чтобы понять особенности сюжетов комедий Корнеля и Грибоедова. Общим качеством главных героев комедий является двойственность их природы, которая провоцирует неожиданные метаморфозы. Метаморфоза является структурным стержнем амплуа протагонистов. У Корнеля изменения происходят в границах понятий *высокий/низкий*, что характерно для барочной поэтики. У Грибоедова метаморфозы героя связаны с развитием темы *ум/безумье*.

### 2.1. Антиномия “высокое/низкое” как структурный стержень образа Клиндора

Специалисты отмечают, что в литературе барокко открытые ренессансной литературой “противоречивое единство и целостность человеческой природы” утрачиваются, сменяются метафизической разорванностью, антиномичностью сознания”<sup>17</sup>.

Отсутствие цельности проявляется прежде всего “во внешней и внутренней изменчивости героя”. В ранних барочных комедиях, как отмечает Н.А. Сигал, мотив метаморфозы «выражается в наивной форме всякого рода передеваний и превращений (иногда с участием магической силы), приема “узнавания” потерянных и найденных детей, подмены детей с последующей транспозицией из одного социального уровня в другой и прочих сюжетных приемах, заимствованных из барочного романа и характерных главным образом для жанра трагикомедии»<sup>18</sup>.

Отмеченная транспозиция из одного социального уровня в другой преодолевает антиномию *высокое/низкое*, может рассматриваться как первая ступень освоения приема метаморфозы героя в барочном театре. На уровне системы персонажей противопоставление высокого и низкого начал выражается в наличии в ней антиномичной пары высокого и низкого персонажей — протагониста и его комического дублера. Для барочного театра характерна борьба, соперничество высокого и низкого персонажей, победа последнего и, как результат, инверсия высокого и низкого.

Выступление высокого и низкого персонажей в паре *господин/слуга* — яркая примета комического театра с древнейших времен. Ее мы находим во многих комедиях античного театра и европейского театра барочно-классицистической эпохи. Протагонист появляется на сцене в сопровождении слуги, который комментирует его поступки, участвует в сюжете в роли помощника. Слуга может быть антиподом своего господина, как Станарель в комедии Мольера “Дон Жуан”. Может быть его пародийным двойником, как в комедии “Мещанин во дворянстве”, где пара слуг дублирует отношения влюбленных господ. Противоположность и одновременно двойничество высокого и низкого персонажей может проявляться в их соперничестве. Такую ситуацию находим в комедии Шекспира “Двенадцатая ночь”, где вздорные фантазии дворецкого Мальволио превращают его в соперника герцога Орсино, сэра Эндрю Эгьючика и Себастьяна. Центральное место мотив соперничества господина и слуги занимает в сюжете комедии Лесажа “Криспен — соперник хозяина” (1707).

Следующей ступенью в освоении приема метаморфозы в барочной драматургии является противопоставление видимости и сущности, “философски и психологически усложненная форма” “нарушения тождества личности, ее раздвоение”. На этой ступени проявляется двойственность, внутренняя антиномичность персонажа, разрыв между иллюзией и реальностью, сущностью и видимостью, которые, в результате “реализации метафоры”, приводят к “раздвоению личности”, появлению в пьесе двойника героя или самого героя в различных ипостасях<sup>19</sup>.

Тема раздвоения личности встречается в пьесах Жана Ротру (1609–1650). В его ранней комедии “Перстень забвения” (1629) герой на время лишается памяти. Единство его личности нарушается благодаря действию волшебного кольца. В комедиях “Менехмы” (1632) и “Два Сосия” (1636) разрабатывается мотив двойничества, воплощенный в двух братьях-близнецах. В трагедии “Сен-Жене” (1645) фигурирует другой вид двойничества, воплощенный в личности актера и исполняемой им роли. Театральная ипостась двойничества обыгрывается и в комедии Корнеля “Иллюзия”.

В “Иллюзии” встречаются различные варианты инверсии высокого и низкого. Первый вариант разыгрывается в паре *Матамор — Клиндор*. Клиндор выступает в начале пьесы в роли слуги Матамора. Но по ходу действия вступает с ним в любовное соперничество и побеждает. Господин уступает даму сердца слуге:

Бери ее скорей, со мной хитрить не надо;  
За службу верную вот лучшая награда.  
Нет щедрости моей предела!<sup>20</sup>

Слуга и господин изменяют свой статус: первый оказывается высоким героем-любовником, второй — переходит на ампула комического персонажа. Метаморфоза отмечена в реплике Матамора:

О дьявол! Хочет плут принять мое обличье.  
Да! Глядя на меня, героем можно стать!<sup>21</sup>

Второй вариант ситуации находим в паре *Клиндор — Адраст*. Здесь слуга соперничает с дворянином, побеждает его, вызывает на дуэль и убивает. В ампула высокого героя выступают оба персонажа.

Наконец, третий вариант — реализация внутренней противоречивости протагониста в его судьбе и поведении в качестве героя-любовника. Герой противоречив в своей социальной сущности. Зритель узнает, что он, будучи дворянином и сыном поч-

тенных родителей, вынужден был бежать из дома из-за суровости отца и пережить приключения, достойные героя плутовского романа:

Взяв деньги перед тем, как из дому уйти,  
Он в первые же дни истратил их в пути,  
Пришлось ему тогда, довольствуясь немногим,  
Молитвы продавать калекам и убогим,  
Быть предсказателем, и так с большим трудом  
Парижа он достиг. Там жил, как все, — умом.  
Публичным был писцом, потом поднялся выше,  
Став у нотариуса клерком, но не вышел  
Служака из него: он от бумаг устал;  
Тут с обезьяною ученою он стал  
Бродить по ярмаркам. Потом слагал куплеты  
Для уличных певцов, которые за это  
Ему платили мзду. И он, трудясь, как мул,  
И выработав стиль, на большее рискнул —  
Писать романы стал, не выходя из дома,  
И песни для Готье, и байки для Гийома,  
А после снадобьем от яда торговал.  
И столько раз потом профессию менял,  
Что никогда Бускон, Гусман и Ласарильо  
С ним не сравнятся, что б там ни говорили...<sup>22</sup>

Внутренняя сущность героя так же противоречива, как и его социальный статус. В роли героя-любовника он реализует модель поведения то высокого, то низкого персонажа. В начале пьесы, ухаживая за госпожой и служанкой одновременно, Клиндор проявляет антиномичность своей социальной природы. Но великодушие и преданность Изабеллы преображают его. В тюрьме герой переживает внутреннее перерождение и превращается в высокого героя:

Но пусть моя душа покинет вскоре тело,  
Я счастлив: из-за вас умру я, Изабелла,  
Кто б ни нанес удар, прекрасна смерть моя:  
Во имя ваших глаз погибнуть должен я!<sup>23</sup>

В пятом действии происходит новая метаморфоза. Клиндор изменяет Изабелле и соблазняет герцогиню Розину. Служанка Лиза оправдывает его поведение “изменчивостью мужского нрава”. Но Изабелла видит в таком поведении предательство и нарушение кодекса чести, обвиняя супруга в низости:

Ты вздумал осквернить супружеское ложе  
Того, с чьей помощью сбылись твои мечты!  
Свое предательство как оправдаешь ты?  
Он одарил тебя — ты кражу совершаешь,  
Тебя возвысил он — его ты унижаешь,  
К высоким почестям тебе открыл он путь —  
Его доверие ты смеешь обмануть<sup>24</sup>.

В глазах зрителя Клиндор в монологе Изабеллы предстает в новом обличье. Героиня называет его не слугой, но воином (“солдат, бродяга-воин”) и утверждает, что почет на чужбине ему заслужила воинская слава:

Был только меч моим единственным владеньем,  
Одна твоя любовь служила утешеньем,  
Она возвысила меня в чужих краях,  
Он риску подвергал в бесчисленных боях<sup>25</sup>.

Во время монолога Изабеллы Клиндор переживает раскаяние и претерпевает новое превращение. Развитие диалога в явлении третьем V действия приводит к любовным признаниям героя:

Из сердца вытеснить тебя никто не сможет.  
Любовь, с которой соседствует порок.  
Сама разрушится, ее недолог срок,  
А та любовь, что нас навек соединила,  
Возвышенна, чиста, и никакая сила  
Ее не победит: покуда мы живем,  
Становится она лишь крепче с каждым днем<sup>26</sup>.

Последняя метаморфоза героя происходит в эпилоге, где становится ясно, что Клиндор — актер, и V действие “Иллюзии”

представляет собой фрагмент спектакля, в котором он исполняет главную роль. Концов пьесы сводит воедино многочисленные метаморфозы главного героя. Сюжет комедии Корнеля оказывается реализацией барочной метафоры *жизнь — театр*.

В комедии Грибоедова, как мы уже видели, присутствует данный тип соотношения высокого и низкого персонажей. В функции двойников-антиподов в пьесе выдвигаются Чацкий и Молчалин (двойники, поскольку оба являются претендентами на руку и сердце Софьи, и антиподы, поскольку являются соперниками в любви, противоположны по социальному положению и общественной позиции). При этом Молчалин принадлежит к категории низких персонажей, Чацкий — протагонист, так называемый “существенный” персонаж (М.М. Бахтин).

В сцене словесного поединка антагонистов (главный элемент комедии — агон в классической традиции) Чацкий оказывается остроумнее, но с точки зрения житейской практики победа остается за Молчалиным. Чацкий вынужден признать превосходство его жизненной философии в глазах общества (“Дойдет до степеней известных, ведь нынче любят бессловесных”). В данной сцене происходит перелом в развитии действия. Происходит инверсия функций персонажей: Чацкий с этого момента становится терпящим поражение неудачником, Молчалин претендует на роль победителя. Противопоставление высокого и низкого персонажей осуществляется на фоне развития антиномичных тем *ум/безумье*.

## 2.2. Антиномия “ум/безумье” как структурный стержень образа Чацкого

Внутренняя антиномичность и метаморфозы сценического персонажа — явление, восходящее к древним временам зарождения драмы. О.М. Фрейденберг утверждала, что в момент зарождения драмы первый персонаж был “множественно-единичным”<sup>27</sup>. Дальнейшее развитие драмы сопровождалось формированием системы персонажей по принципу выделения противопоставленных друг другу “парных соответствий”, поставленных “в отношения борьбы”<sup>28</sup>. Два члена антиномичной пары представляли единст-

во, “одна сторона которого — небо, другая — преисподняя”<sup>29</sup>. То же явление генезиса драмы анализировал В. Иванов, полагавший, что персонажи трагедии возникли как восстающие друг на друга двойники, символизирующие “разделившегося в себе Диониса”<sup>30</sup>.

Рассматривая в своей книге “Поэтика сюжета и жанра” космогонические представления древних, О.М. Фрейденберг выводит архетипы литературных сюжетов из обрядов и мифов, выделяя два основных комплекса солярных и вегетативных мифов. Те и другие воспроизводят круговорот жизни и смерти, но делают это по-разному. В солярных мифах солнечное божество нисходит в преисподнюю, проходит свой смертный путь, претерпевая метаморфозу (царь становится рабом и шутом), борется со своим антагонистом, побеждает его и снова воцаряется. Эти сюжеты легли в основу героического эпоса. В вегетативных мифах плодородия речь идет о страстях умирающего и возрождающегося бога. Здесь герой — жертва, он проходит испытания и смерть, но затем возрождается. Это сюжет разлуки, поисков, соединения, сюжет любовных романов.

Как пишет О.М. Фрейденберг, “метафорические отливки солярных мотивов и вегетативных, а вместе с тем и их сюжет и жанрообразование имеют общую схему при различных инструментовках. То, что в солярных композициях — удаление и возвращение, то в вегетативных — смерть и воскресение, там подвиги, тут страсти, там борьба, тут гибель. Олицетворение стихий в солярном жанре зооморфное, и женская роль тождественна мужской; в вегетативном жанре прибавляется и растительное олицетворение, а мужская роль — лишь часть женской. Казалось бы, они различны, а между тем их схема одинакова: уход—приход, блуждания, плен с освобождением. Таким образом, во всяком архаическом сюжете мы найдем непременно фигуру раздвоения-антитезы или, как ее можно было бы назвать, фигуру симметрично-обратного повторения”<sup>31</sup>.

Данный сюжет, как показала О.М. Фрейденберг, воспроизводился в римских сатурналиях, где избранный на новый год “царь жизни” сходил в преисподнюю, а его место на троне временно занимал раб-самозванец. Пройдя фазу временной смерти,

царь вступал в борьбу с противником, побеждал его и снова воцарялся. В фазе временной смерти царь принимал вид безумца-шута. По словам Фрейденберг, “все боги и герои, в которых была особенно выдвинута световая характеристика, имели фазу временного безумия”<sup>32</sup>.

Данная структура в истории драматургии оказалась востребованной в эпоху Возрождения, когда, по сравнению со Средними веками, изменилось отношение к безумию. В книге М. Фуко “История безумия в классическую эпоху” показана трансформация понятия безумия от Средних веков и эпохи Возрождения до конца XVIII в. По словам автора, в Средние века “безумие прочно занимало место в иерархии пороков”, но в эпоху Возрождения “оставляет свое скромное место и выдвигается вперед, <...> приобретая черты нравственной сатиры, <...> превращаясь в одну из форм самого разума”<sup>33</sup>. Типичным добровольным безумцем, сочетавшим безумие с мудростью, был в драматургии шут.

Как показал М.М. Бахтин, в классическую эпоху произошла трансформация шута в “существенного” героя, носителя авторской точки зрения, что выразилось в появлении образа “чудака”, странного человека, мнимого безумца<sup>34</sup>. В романе одним из ярчайших примеров такого героя становится Дон Кихот, в драматургии наиболее значительные образцы подобной трансформации дает театр Шекспира.

В трагедиях “Гамлет” и “Король Лир” тема *ума/безумия* является организующим центром. Сферы высоких и низких персонажей смыкаются и пересекаются. Лир, разорвав отношения с дочерьми-правительницами, но не расставшись с шутом, оказывается в мире бедняков и безумцев, роли которых играют передетые в нищих бродяг Кент и Эдгар. Гамлет противостоит придворному миру и родствен бродячим актерам, восхищается острым умом шута Йорика, говорит о нем как о равном себе. Образ шута Йорика соединяет ведущие темы мудрости и безумия, жизни и смерти, величия и ничтожества человека.

О.М. Фрейденберг считала, что образ Гамлета связан с архетипом солярного божества, переживающего фазу смерти<sup>35</sup>. В трагедии “Гамлет” тема *ум/безумие* возникает в речи ведущих персонажей. Монолог о божественном разуме, делающем человека



“венцом всего живущего”, произносит Гамлет (сцена вторая I акта). “Гордый ум” — определение, которое дает личности Гамлета Офелия (сцена первая III акта). В то же время в перевернутом мире основополагающие нравственные ценности оказываются “вывернутыми наизнанку”. Клавдий и Полоний внушают представителям молодого поколения — Гамлету, Лаэрту, Офелии, что разумное поведение состоит в том, чтобы приспособливаться, мириться с существующим порядком вещей и считаться с принятыми условностями (сцены вторая и третья I акта). Их “мудрости” противопоставляется “безумие” Гамлета, ищущего истину.

У Шекспира безумие, мудрость и шутство близки, а в критических ситуациях тождественны. Герои трагедий в момент душевного кризиса впадают в настоящее или притворное безумие (Гамлет, Лир, Кент, Эдгар)<sup>36</sup>. Как в мифах бог и царь в перевернутом мире преисподней выступал в роли шута, так и герои Шекспира в абсурдном и обезумевшем мире играют роль мнимых безумцев. Потрясение, ставящее героя на грань безумия, оборачивается прозрением и обретением нравственной истины (сцена встречи с призраком в “Гамлете” и сцена бури в трагедии “Король Лир”).

Во французской комедии первой половины XVII в. размываются границы традиционных архетипов. Появляются образы переходные, совмещающие в себе тип простака, шута и существенного героя. Традиционный герой-простак трансформируется в образ экстравагантного героя-безумца, одержимого маниакальной страстью<sup>37</sup>. Он осмеивается окружающими, становится “шутком поневоле”. П. Лера в своей диссертации “Смеховое начало и его выражение во французской комедии от Скаррона до Мольера” (1980), рассматривая трансформацию традиционных архетипических образов плута, простака и шута в драматургии барокко и классицизма, продемонстрировал разнообразные способы их варьирования. Одну из вариаций находим в комедии Мольера “Мизантроп”, где высокий и благородный, по признанию большинства критиков, герой (Альцест) признается окружающими безумным сумасбродом и за это наказан.

Комедия Грибоедова “Горе от ума” впитывает вековые традиции мировой драматургии. Неоднократно образ Чацкого сравни-

вали с образами мольеровского Альцеста (“Мизантроп”) и шекспировского Гамлета. В последнее время исследователи показали родство Чацкого с архетипом шута. Так, М.А. Александрова в статье «Странный человек в комедии Грибоедова “Горе от ума”» показала, что в комедии сопрягаются сферы высокого героя и мира комических персонажей (Репетилов и князь Григорий выступают как пародийные двойники Чацкого)<sup>38</sup>. Чацкий также попадает в ситуации, “когда его статус высокого героя подвергается сомнению, когда “странность <...> вызывает смех”<sup>39</sup>.

Чацкий выполняет в пьесе функции “шута”, осмеиваемого насмешника: “Странный человек” вправе смеяться над “всеми глупцами”. “В том мире, куда он так неосторожно вторгся, ему суждено быть только шутком и безумцем... Действуя героически (в своих координатах), Чацкий независимо от чьих-либо мстительных планов, смешит, как шут, и пугает, как безумец”<sup>40</sup>.

В комедии тема *ум/безумье* выступает не изолированно, но на пересечении с темами *любви, смеха, просвещения, ученья*. В традиции любовь ассоциируется с безумием, просвещение и учение — с умом. Центральное место в пучке тем занимает тема *смеха*. Она служит для перевертывания, выворачивания наизнанку других тем, создает основную перипетию сюжета — превращение Чацкого из насмешника в осмеиваемого, из умника в безумца. Происходит инверсия понятий ум и безумие, они становятся обратимыми. Главные персонажи, каждый в свою очередь, оказываются в положении насмешников и жертв насмешек, играют роли мудрецов и безумцев<sup>41</sup>.

Тема ума является предметом дискуссий. Если Чацкий одобряет молодых людей, “вперяющих в науки ум, алчущий познаний”, то Скалозуб осуждает своего брата, оставившего службу ради занятий наукой (явления пятое II действия), а в беседе гостей Фамусова (21 явление IV действия) ученье, книги, наука объявляются причиной безумия.

Если Молчалин характеризуется Чацким как глупец (“Молчалин прежде был так глуп, уж разве поумнел”, “ума в нем только мало” — явления первое и третье III действия), выглядит в представлении главного героя простаком, то в финале он оказывается плутом, наделенным изворотливым и низким умом.

Об уме главного героя одобрительно отзываются в начале комедии Лиза (см. выше), Софья (“Остер, умен, красноречив, / В друзьях особенно счастлив” — явление пятое I действия) и Фамусов (“он малый с головой” — явление пятое I действия), но в III и IV действиях, оклеветанный Софьей, он оказывается в глазах гостей Фамусова безумцем.

Тема любви вводится вместе с темой безумия. Герой во власти любви ощущает себя человеком, у которого “ум с сердцем не в ладу” (седьмое явление I действия). Софья представляет Чацкого одержимым любовным безумием (“вот нехотя с ума свела” — первое явление III действия). Однако в конце пьесы влюбленная героиня сама оказывается во власти заблуждений и в положении жертвы плутовства.

Чацкий в начале пьесы предстает насмешником, замечаящим слабости других. Московское дворянство для него — “полк шутов” (второе явление II действия). К концу пьесы он превращается в предмет насмешек. Кульминационная сцена, где происходит инверсия понятий *ум/безумье*, — это 14 явление III действия, момент, когда Софья решает распустить клевету о Чацком. Здесь определение “шут” относится уже к самому герою.

Слух, пущенный Софьей, гиперболизируется в пересудах, в которых развивается инверсия понятий *ум/безумье*: “Схватили в желтый дом и на цепь посадили” (16 явление III действия); “В горах изранен в лоб, сошел с ума от раны” (явление 19); “По матери пошел, по Анне Алексеевне, / Покойница с ума сходила восемь раз”, “безумен по всему” (явление 21).

Безумен не Чацкий, но слух о его сумасшествии. Став предметом насмешек, герой остается самим собой, но “с ума сходит мир”, обнаруживая свою истинную сущность. Друзья превращаются во врагов, возлюбленная — в гонительницу. Эпизод, где совмещаются представления о шуте как осмеиваемом и насмешничавшем безумце, — монолог Чацкого о французике из Бордо (22 явление III действия). В глазах гостей Фамусова он выглядит как монолог безумца. Чацкий, со своей точки зрения, считает безумными современные нравы и рассуждает о безрассудстве своих соотечественников.

Мир фамусовской Москвы оценивается в комедии разными героями по-разному. Восхищению Москвой Фамусова и Скалозуба противоречат высказывания Чацкого, осуждающего застой московской жизни, где “дома новы, но предрассудки стары” (явление пятое II действия). К концу IV действия дом Фамусова, а для Чацкого и вся фамусовская Москва предстают inferнальным миром. Графиня-внучка отзывается о гостях Фамусова как об “уроках с того света” (явление первое III действия). Чацкий в третьем явлении, томясь чувством одиночества, сравнивает чуждый ему фамусовский мир с безлюдной степью, где все “пусто и мертво”<sup>42</sup>.

В сцене с Репетиловым происходит своеобразный фантазматический круговорот темы *ум/безумье*. Репетиллов выступает в качестве пародийного персонажа, умничающего глупца: “Пожалуй смеяться надо мною, / Что Репетиллов врет, что Репетиллов прост <...>; <...> что пустомеля я, что глуп, что суевер”; “я жалок, я смешон, я неуч, я дурак”; “<...> мне не под силу, брат, я чувствую, что глуп” (четвертое явление IV действия). Но именно глупцу Репетиллову принадлежит миссия восстановления репутации Чацкого, которого он характеризует как “высокий ум”.

Развитие действия в финале пьесы приводит к временному восстановлению истинных ценностей. Чацкий объявляет глупость болезнью века и всего фамусовского общества: “Безумным вы меня прославили всем хором! / Вы правы: из огня тот выйдет невредим, / Кто с вами день пробыть успеет, / Подышит воздухом одним, / И в нем рассудок уцелеет” (14 явление IV действия). Герой излечивается от любовного безумия и покидает фамусовский дом — царство смерти, глупости и предательства. Но последнее слово остается за Фамусовым, восстанавливающим свою систему ценностей: “Ну что? Не видишь ты, что он с ума сошел? / Скажи сурьезно: / Безумный! Что он тут за чепуху молот!” (15 явление IV действия).

При сопоставлении Чацкого с Гамлетом и Альцестом отмечалось сходство этих героев. В значительной степени оно объясняется тем, что они восходят к общему архетипу: мифологическому образу царя-шута, трансформированному в истории мировой драматургии. Архетипическими чертами, объединяющими геро-

ев Шекспира, Мольера и Грибоедова, является прежде всего амбивалентность этих образов, их принадлежность одновременно миру высоких и низких персонажей. Сочетание в них комического и трагического начал.

Пародийная природа архетипа влияет на структуру фабулы, разрушая привычную схему сюжета любовного соперничества. Любовный сюжет выворачивается наизнанку: попытки овладеть предметом страсти заканчиваются отказом от обладания, персонажи, выполняющие функции помощников, превращаются в соперников: Лаэрт из друга и брата возлюбленной становится противником и убийцей Гамлета, Филит превращается в соперника Альцеста и завладевает Элиантой, Молчалин вырастает в удачливого избранника Софьи из ничтожества, презираемого Чацким. Герой — судья чужих пороков и насмешник — превращается в жертву, осмеивается и наказывается (у Шекспира гибнет).

Во всех трех случаях ощутима связь с мифологическим архетипом временной смерти солярного божества. Герои оказываются в перевернутом мире, “царстве смерти”, “преисподней”, где выворачиваются наизнанку основополагающие нравственные принципы, понятия добра и зла, ума и безумия. Они не сразу обнаруживают конфликт с миром. В начале пьесы мир для героев гармоничен, целью их является любовь. Но осознание своей несовместимости с чуждым миром принуждает их к разрыву, отказу от любви, уходу из “царства безумия”, что является преодолением смерти, победой в поражении.

Таким образом, мы видели, что рассмотренные нами текстуальные совпадения в комедиях Корнеля “Иллюзия” и Грибоедова “Горе от ума” не случайны и объясняются архетипической близостью образов протагонистов. В той и другой пьесе их природа амбивалентна, что реализуется в сюжетных “метаморфозах”. Различие состоит в том, что герой Корнеля реализует в своей социальной и внутренней сущности барочную антиномию *высокое/низкое*, тогда как в комедии Грибоедова противопоставление высокого и низкого начал развивается в рамках антиномии *ум/безумье*.

- 1 Корнель П. Разбор “Иллюзии” // Корнель П. Театр: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 217.
- 2 Борисов Ю.Н. “Горе от ума” и русская стихотворная комедия. Саратов, 1978. С. 104.
- 3 Веселовский А.Н. Мизантроп. М., 1881; Пиксанов Н.К. Грибоедов и Мольер. М., 1923.
- 4 Ср. в оригинале: “J’adore sa fortune et tes perfections” (Corneille P. L’Illusion comique. P., 1970. P. 54).
- 5 L’esprit beau, prompt, accord, l’humeur un peu railleuse, / L’embonpoint ravissant, la taille avantageuse, / Les yeux doux, le teint vif et les traits délicats / Qui serait le brutal qui ne t’aumeroit pas?” (Ibid. P. 54).
- 6 А.С. Грибоедов. “Горе от ума”.
- 7 Корнель П. Театр. Т. 1. С. 177.
- 8 Подобные мотивы встречаются и у других комедиографов. Так, последняя угроза близка угрозам Сганареля, персонажа комедии Мольера “Урок мужьям”, отправить воспитанницу в деревню, “к индюкам и капусте”.
- 9 Le Ceil en naissant ne m’a fait grand seigneur (Corneille P. Op. cit. P. 39).
- 10 Тынянов Ю.Н. Сюжет “Горя от ума” // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 347.
- 11 Сигал Н.А. Тенденции барокко во французской драматургии 20–30-х годов XVII века // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 258.
- 12 Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 301.
- 13 Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969. С. 29–60.
- 14 Актант — схематичное выражение функциональной сущности персонажа.
- 15 Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях // От структурализма к постструктурализму: Французская семиотика. М., 2000. С. 153–171.
- 16 Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 223–225.
- 17 Сигал Н.А. Указ. соч. С. 243.
- 18 Там же. С. 242.
- 19 Там же. С. 247.
- 20 Корнель П. Указ. соч. С. 187–188.
- 21 Там же. С. 187.
- 22 Там же. С. 157.
- 23 Там же. С. 200–201.
- 24 Там же. С. 209.
- 25 Там же. С. 208.
- 26 Там же. С. 209.
- 27 Фрейденберг О.М. Указ. соч. С. 202.
- 28 Там же.
- 29 Там же.
- 30 Иванов В. О существе трагедии // Иванов В. Лик и личины России. Эстетика и литературная критика. М., 1995.

- 31 Фрейденберг О.М. Указ. соч. С. 226–229.  
32 Там же. С. 129.  
33 Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 38, 45, 52.  
34 Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 312–313.  
35 Фрейденберг О.М. Указ. соч. С. 210.  
36 Gentile V. La Recita della Follia. Funzioni dell'insania nel teatro dell'eta de Shakespeare. Torino, 1978; Goldsmith R.H. Wise fools in Shakespeare. Liverpool, 1958.  
37 Lerat P. Le ridicule et son espression dans les comedies francaises de Scarron à Molière. Lille, 1980. P. 127.  
38 Александрова М.А. “Странный человек” в комедии А.С. Грибоедова “Горе от ума” // А.С. Грибоедов. Хмелитский сборник. Смоленск, 1998. С. 80.  
39 Там же. С. 90.  
40 Там же. С. 91.  
41 В статье С.П. Ильева “Ум и горе в комедии Грибоедова” высказывается предположение, что каждый персонаж комедии переживает свое “горе от ума” (Проблемы творчества А.С. Грибоедова. Смоленск, 1994. С. 55).  
42 Гамлет также сравнивает землю с пустынным мысом в беседе с Розенкранцем и Гильденстерном (сцена вторая II акта).

## РОССИЯ И ЕВРОПА

М.Б. Плуханова

### СОЛНЦЕ, ОБХОДЯЩЕЕ ВСЕЛЕННУЮ

Образы Богоматери

в русских и итальянских исторических контекстах  
XV–XVII веков

Д.С. ЛИХАЧЕВ, Г.М. ПРОХОРОВ и другие ученые, стремясь передать свое понимание XV в. как эпохи высокого духовного подъема и культурного созидания, вводили применительно к нему понятие “Возрождение” или “Предвозрождение”. Такое употребление слова иногда потом оспаривалось с ненужной горячностью. Ведь этот термин — не более чем указание на возможность сопоставлять русские культурные условия с итальянскими и ни к чему особенно не обязывает. Конечно, на Руси не возрождалась античность и не расцветали университеты, культуру Руси того времени нельзя приравнивать к несравнимо более изощренной итальянской цивилизации, однако некоторую пользу из сопоставления извлечь все-таки можно. Высокая культурная, духовная жизнь в обеих странах развивалась на фоне часто беспорядочной и даже злонамеренной политической жизни. Политическая разрозненность и конфликтность, тирании и в Италии, и в России того времени сочетались с особым единством культурного пространства, обеспеченным контактами духовных центров и постоянными перемещениями деятелей. Если, например, Москва и Новгород в XV в. находятся в политическом противостоянии и самоутверждаются через конфликты, то в пределах словесности и искусства идет постоянный обмен текстами и мастерами, что при общности внешних куль-