

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Жанр высокой комедии в русской драматургии
рубежа XVIII – XIX веков: сюжетный аспект

Исполнитель Лукьянова Ксения Кирилловна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук
(ученая степень, ученое звание)
Чевтаев Аркадий Александрович
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой


(подпись)
кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

« 3 » июня 2021 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава I. ЖАНР ВЫСОКОЙ КОМЕДИИ: ОБЩИЕ АСПЕКТЫ	6
1.1. Появление и история развития жанра комедии	6
1.2. Драматургия комедии рубежа XVIII – XIX веков	11
Глава II. СЮЖЕТНОЕ СТРОЕНИЕ ВЫСОКОЙ КОМЕДИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XVIII–XIX ВЕКОВ.	21
2.1. Сюжетный аспект в комедии И.А.Крылова «Подлиза»	21
2.2. Сюжетный аспект в комедии Д.И.Фонвизина «Недоросль»	37
2.3. Сюжетный аспект в комедии В.В.Капниста «Ябеда»	49
Заключение	51
Список использованных источников	53

ВВЕДЕНИЕ

Работа посвящена изучению «высокой» комедии в русской драматургии XVIII - XIX века в сюжетном аспекте. Процесс «очередного обновления сюжетов» и «начала сюжета свободного» для русской драматургии начался в середине XVIII в. вместе с формированием жанров русской трагедии и русской высокой комедии.

Драматургии XVIII - XIX века посвящена обширная исследовательская литература. В многочисленных историко-литературных работах она исследована с точки зрения истории формирования и развития жанровой системы.

История русской драматургии конца XVIII - начала XIX вв. представляет собою феномен русской культуры: сосуществуют эстетики сразу нескольких литературных направлений - остатки классицизма, черты сентиментализма, романтические веяния, реалистическое начало. Нельзя сказать, чтобы историки русской культуры, литературы не уделили этому периоду внимания. И тем не менее не до конца изучено своеобразие исторической литературной ситуации стыка веков, и в этом смысле особый интерес представляет движение жанров.

Драматургии конца XVIII и самого начала XIX вв. посвящена значительная научная литература.

Своеобразие русской литературы XVIII в. определяется происходящим в этот период крутым социокультурным переломом, инициированным Петром I. Разрушение патриархального уклада, создание внецерковной политической идеологии, приобщение России к новоевропейской культуре, преимущественно светской и рационалистической, сопровождались глубокими изменениями в характере литературы. Создаётся принципиально новая система жанров и стилей, радикально реформируются литературный язык и стихосложение – всего лишь

за один век повторяется путь, пройденный западноевропейскими странами в течение двух-трёх столетий.

Определяющими для развития рус. литературы первых двух десятилетий XIX в. стали споры о лит. языке, выразившиеся в противостоянии «архаистов» – сторонников А. С. Шишкова, автора трактата «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» (1803), и «новаторов» – приверженцев Н. М. Карамзина. Шишков полагал, что основой русского лит. языка является церковно-славянский, и рассматривал церковнославянизмы как непрменный атрибут высокого «штиля», которым следует писать оды и героические поэмы на важные государственно-исторические темы. Карамзин и его последователи, напротив, считали, что лит. язык должен ориентироваться на разговорную речь светского общества – прежде всего женской его половины, культивировали сглаженный средний стиль (активно используя при этом иноязычные заимствования) и, соответственно, средние жанры (дружеское послание, элегию, идиллию, балладу и др.), утверждая их равноправие с одой, и выдвигали на первый план тему человека как частного лица.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью уяснить специфику сюжетной организации высокой комедии в русской драматургии переходного времени (рубежа XVIII–XIX веков) как основы раскрытия художественной идеологии. Данная проблема все еще остается не изученной в современном литературоведении.

Научная новизна данной работы обусловлена выявлением основных сюжетообразующих признаков комедии.

Объектом исследования является жанр высокой комедии в русской драматургии.

Предмет исследования – сюжетный аспект высокой комедии в русской драматургии

Материалом исследования послужили пьесы жанра высокой комедии: И.А. Крылова «Подщипа», Д.И. Фонвизина «Недоросль», В.В. Капниста «Ябеда».

Цель исследования – рассмотреть сюжетный аспект в произведениях жанра высокой комедии в русской литературе рубежа XVIII–XIX веков.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

- дать определение понятию «высокая комедия», обозначить её художественную специфику;
- проследить историю развития жанра высокой комедии в русской литературе;
- проанализировать особенности сюжетного строения в ряде высоких комедий рубежа XVIII–XIX веков.

Методологическая основа исследования. В данной работе используются методы сравнительно сопоставительного и структурно типологического анализа художественного произведения, а также биографический метод исследования литературы.

Структура работы: дипломная работа состоит из введения, основной части, состоящей из двух глав, заключения и списка используемой литературы.

ГЛАВА 1. ЖАНР ВЫСОКОЙ КОМЕДИИ: ОБЩИЕ АСПЕКТЫ

1.1. Появление и развитие жанра комедия

Комедия, драма или другая форма искусства, главная цель которой, согласно современным представлениям, развлечение. Ему противопоставляется, с одной стороны, трагедия, а с другой - фарс, бурлеск и другие формы юмористического развлечения.

Классическая концепция комедии, которая началась с Аристотеля в Древней Греции в 4 веке до н.э. и сохраняется до настоящего времени, утверждает, что она в первую очередь касается людей как социальных существ, а не как частных лиц, и что ее функция откровенно корректирующая. Цель художника-комика - показать обществу зеркало, отражающее его безрассудство и пороки, в надежде, что в результате они будут исправлены. Французский философ XX века Анри Бергсон разделял эту точку зрения на корректирующую цель смеха; в частности, он считал, что смех предназначен для того, чтобы вернуть комического персонажа в соответствие с его обществом, от логики и условностей которого он отказывается, когда «ослабляет внимание, необходимое для жизни». Комедия здесь рассматривается прежде всего как литературный жанр. Источники комедии рассматриваются в статье юмор. Комический импульс в изобразительном искусстве обсуждается в статьях карикатуры, карикатуры и комиксы.

Слово комедия, по-видимому, связано с греческим глаголом, означающим «упиваться», и комедия возникла из кутежей, связанных с ритуалами Диониса, бога растительности. Таким образом, истоки комедии связаны с ритуалом растительности. Аристотель в своей «Поэтике» утверждает, что комедия возникла из фаллических песен и, как и трагедия, началась с импровизации. Хотя трагедия развивалась по этапам, которые можно проследить, развитие

комедии осталось незамеченным, потому что ее не восприняли всерьез. Когда возникали трагедии и комедии, поэты писали то или другое в соответствии со своими природными наклонностями. Более серьезные люди, которые раньше, возможно, были склонны прославлять действия великих в эпической поэзии, обратились к трагедии; поэты низшего типа, описывающие дела неблагородных в инвективах, обратились к комедии. Это различие лежит в основе аристотелевского различия между трагедией и комедией: трагедия имитирует людей, которые лучше среднего, и комедийных людей, которые хуже.

На протяжении веков попытки дать определение комедии должны были соответствовать линиям, установленным Аристотелем: точка зрения, согласно которой трагедия имеет дело с высокопоставленными персонажами, а комедия - с низшими типами; эта трагедия касается вопросов, имеющих большое общественное значение, в то время как комедия касается частных дел земной жизни; и что персонажи и события трагедии историчны и, таким образом, в некотором смысле правдивы, тогда как более скромные материалы комедии - всего лишь притворство. У Аристотеля также подразумевается различие в стилях, которые считаются подходящими для трактовки трагической и комической истории. До тех пор, пока существовало хотя бы теоретическое разделение комического и трагического стилей, каждый жанр мог при случае сочетать стилистическую манеру другого с поразительным эффектом, что никогда не было возможным после того, как пересечение стилистических линий стало обычным явлением.

Древнеримский поэт Гораций, писавший о таких стилистических различиях, отметил особые эффекты, которые могут быть достигнуты, когда комедия поднимает голос в псевдотрагической тираде и когда трагедия принимает прозаический, но впечатляющий язык комедии. Сознательно объединенное смешение стилей порождает бурлеск, в котором грандиозная манера (эпическая

или трагическая) применяется к тривиальному предмету или серьезный предмет подвергается вульгарному обращению до смехотворного эффекта.

Комедия показывает повседневную жизнь. Её внимание во все времена было адресовано на негативные изображения реальности. Героями комедии были люди морально неполноценные. Недостаточность их разногласия с «нормой», «идеалом» выявлялось в комедии с помощью смеха. Смех мог быть радостным, но мог быть и бездушным, в подчинении от того, на какие изображения он был направлен. Устанавливая своих героев в предназначенные условия, изображая их смешными, комедия устремлялась к нравственному влиянию на зрителя. История комедии дает примеры того, как преображалось понимание смеха, как смешное в одну эпоху переставало быть смешным в другую, как смех увеличивался в общественную силу. Основные признаки комедии уже были определены Аристотелем. Различие между комедией и трагедией он видел в том, что комедия «стремится изображать худших» [5], а трагедия – «лучших людей, нежели существующие» [6], но избрав героями «людей негодных», комедия не показывает их полностью порочными. Поэтому смешное хотя и является частью безобразного, представляет собой, по мнению Аристотеля, только «некоторую ошибку и безобразие, никому не причиняющее страдание и ни для кого не пагубное.» [7].

Классицизм сохранил грань трагического и комического присущий эпохи античности. В понимании «смешного» классицизм остался на уровне античной теории. Он отклонил язвительный, то есть сатирический, смех комедий Аристофана. Цель комедий, согласно классицизму, «просвещать», высмеивая недостатки. Недостатки – психологические особенности человека в его повседневных проявлениях: неординарность, расточительство, лень, глупость и другие. Однако это не приводит к выводу о том, что в комедии классицизма не хватало социального содержания, что она направлялась вопреки таких недостатков, которые владели личный характер. Классицизм

характеризовался точной идейной направленностью. Идеалом эпохи, её истинным «героем» был признан человек социального характера, для которого интересы государства и нации перевешивали личные интересы. Такого героя олицетворяли в поэме, оде, трагедии. Комедия стремилась утвердить тот же высокий идеал. Но делала это путём осмеяния психологических качеств, снижавших социальную значимость человеческой личности (щегольство, расточительность, глупость и так далее.)

На начальных этапах своего развития русская комедия классицизма была объектом насмешек по поводу невежества русского дворянства и исходящее из него восхищение всем иностранным, стремление к роскоши, бездуховность своей жизни. В дальнейшем, когда классовый, антинародный характер дворянского государства проявился довольно явно, оказалось, что «первое сословие» не только невежественно, но и лишено гражданских добродетелей. Развитие комедии движется по пути соединения её связи с жизнью эпохи. Комедия начинает насмехаться, наряду с невежеством, хищничество и подкупом правящего класса в его различных формах: в виде подарков, «благодарности» и так далее. В классицизме цель комедии - рассмешить, «издевкой править нрав», то есть смехом воспитывать частных избранных дворянского сословия. Он написал двенадцать комедий. Все его комедии написаны в прозе и не одна не имеет полного объема и нужного расположения композиции классического расположения в пяти действиях.

В России появились только в середине XVIII века. Одним из авторов первых произведений в жанре комедии был Александр Сумароков. Цель в комедии Сумароков обозначил в одном из своих стихотворений; ее цель — «издѣвкой править нрав; смешить и пользоваться прямой её устав» [46]. В его комедиях есть богатая богатейшая подборка «презрительных вещей», которые обезображивали русскую жизнь и происходили или от невежества, или от незнания, поверхностно усвоенного европейского образования. Не ущемляясь в

высказываниях, ударял Сумароков и на тёмные стороны старого русского общества — на дворянское высокомерие, лицемерие, лентяйство, самовластие помещиков, любовь к угодничеству и лести. Особенно же досталось от Сумарокова «крапивному семени», «хамову отродью», как он называл подъячих и судей: их он без пощады принижал за лицеприятие, взяточничество, казнокрадство. Большую часть своих комедий Сумароков написал в Москве, и нападки его на современные нравы относятся преимущественно к московской публике. По его высказыванию, невежеством в Москве «все улицы вымощены толщиной аршина на три». Он пишет Екатерине II: "а здесь театр надобнее ещё, нежели в Петербурге, ибо и народа, и глупостей здесь больше. Ста Молиеров требует Москва, а я при других делах по моим упражнениям один только" [39].

Комедийный сюжет имел ещё относительный характер и создавался на конфликте внутрисемейных интересов. В основе его традиционно находилась схема: мать и отец или кто-то из них выбирает дочери жениха; дочь любит другого. Сватовство заканчивалось неуспешно для женихов, выбранных родителями. Эта схема комедийного действия была типична не только для Сумарокова. Она содержится в обеих комедиях Фонвизина, в комедиях Княжнина. В ранних комедиях Сумарокова действие, по существу, остается без движения. Борьбы за героиню нет. Наступающая в конце комедии развязка ходом событий не подготавливалась. Это объяснялось тем, что воспитательная грань комедии в меньшей мере всего в этот период (50-60 года) была связана с любовной интригой. Сюжет был нужен исключительно для того, чтобы оправдать комических персонажей, побудить их выйти на сцену, особенно из числа многочисленных претендентов в женихи. В зрелых комедиях Сумарокова, а потом и Фонвизина характер комедийного действия изменяется. Количество персонажей уменьшается, усложняется любовная интрига, появляется несколько любовных пар. «Опекун» Сумарокова является одной из тех комедий, в которых

наиболее ярко обозначены жанровые изменения. Сюжетные положения комедий 70-х годов имели ещё весьма условный характер. Спустя много лет герои неожиданно сталкиваются друг с другом в одном доме. Ребенок, однажды брошенный по воле автора, оказывается слугой в доме своего врага. Слуга, человек низшего ранга, не может связать свою судьбу с девушкой знатного происхождения. Но неожиданно отмеченный друг отца снова устраняет это препятствие, восстанавливает былое, благородное положение героя и объединяет влюблённых. Совместно с тем комедийное действие не лишено внешней занимательности. Мотивы незнания, появления старых друзей, распознавание по памятным предметам, всё это возрождает действие, происходящее на сцене. Также следует отметить тенденцию к более правдоподобию изображению сценической жизни. Единство места и времени строго соблюдается, но временные рамки событий меняются.

1.2. Драматургия «высокой комедии» в России 18-19вв.

После смерти Алексея Михайловича театр закрыли и возродили только при Петре I. Однако пауза в развитии русской драматургии продлилась немного дольше: в петровском театре разыгрывались преимущественно переводные пьесы. Правда, в это время преобладали панегирические перформансы с пафосными монологами, припевами, музыкальными дивертисментами и праздничными парадами. Они прославляли деятельность Петра и реагировали на актуальные события (торжество православного мира, освобождение Ливонии и Ингерманландии и др.), впрочем, для развития драматургии чрезвычайно influentialными не оказались. Тексты для данных представлений имели точнее прикладной характер и также являлись анонимными. В середине XVIII века русская драма начала бурно развиваться, и с появлением профессионального театра требовался национальный репертуар. В сравнении с европейской драматургией, русская драматургия предыдущего и следующих периодов

представляется на взгляд захватывающее. В Европе XVII в. – это сначала расцвет, а к концу – кризис Ренессанса, период, давший высочайший подъем сформированной драматургии, иные вершины которой сохранялись неподражаемыми. На текущий отрезок времени в Европе сформировалась и основательная теоретическая база драматургии и театра – от Аристотеля до Буало. В России же XVII в. – это только начало литературной драмы. Этот огромный хронологический культурный разрыв принес парадоксальные результаты. Во-первых, русский театр и драма, возникшие под несомненным влиянием западного театра, не были подготовлены к целостной эстетической программе. Европейское влияние на российский театр и драматургию в XVII в. имело скорее внешнее, театр развивался как вид искусства в целом. Тем не менее производительность русского театрального стиля следовала своему собственному пути. Во-вторых, эта историческая «отсталость» пробудило высокий темп последующего развития, и вдобавок колоссальный жанровый и стилистический масштаб дальнейшей русской драматургии. Наперекор фактически сплошному драматургическому затишью первой половины XVIII в., российская театральная культура стремилась «догнать» европейскую, при этом значительные исторически правомерные этапы пробивались стремительно. Так было со школьно-церковным театром: в Европе его история насчитывает несколько веков, в России же – менее века. Еще быстрее этот процесс изображен в российской драме XVIII в.

На середину XVIII в. приходится возникновение русского классицизма, в Европе на тот момент расцвет классицизма был давно в прошлом.

В.Тредиаковский и М.Ломоносов опробовали свои силы в трагедии классицизма, однако основателем русского классицизма, да и русской литературной драматургии в целом стал А.Сумароков, ставший в 1756 директором первого профессионального русского театра. Он написал 9 трагедий и 12 комедий, которые легли в основу театрального репертуара 1750–1760-х. К Сумарокову относятся и первые российские литературно-теоретические работы. В частности, в Эпистоле о стихотворстве (1747) он борется за принципы, схожие с канонами классицизма Буало: строгая классификация жанров драматургии,

придерживающая правилу «трех единств». В отличие от классицистов Франции, Сумароков опирался не на античные сюжеты, а на русские летописи (Хорев, Синав, Трувор) и русскую историю (Дмитрий Самозванец и др.). В том же духе работали и другие великие представители русского классицизма – Н.Николев (Сорена и Замир), Я.Княжнин (Рослав, Вадим Новгородский и др.). У русской классицистской драматургии было еще одно отличие от французской: авторы трагедий одновременно писали также и комедии. Это подорвало строгие рамки классицизма и обеспечивало разнообразие эстетических тенденций.

Классицистская, просветительская и сентименталистская драматургия в России не взаимозаменяемы, а развиваются почти одновременно. Первые попытки основать сатирическую комедию инициировал уже Сумароков (Чудовища, Пустая ссора, Лихоимец, Приданое обманом, Нарцисс и др.). Вместе с тем, в этих комедиях он пользовался стилистическими приемами фольклорных междоречий и фарсов – при всем том, что критиковал народную «игру» в своих теоретических работах.

В 1760-х–1780 гг. все больше распространение получает жанр комической оперы. Ей отдают дань как классицисты – Княжнин (Несчастье от кареты, Сбитенщик, Хвостун и др.), Николев (Розана и Любим), так и комедиографы-сатирики: И.Крылов (Кофейница) и др. Зарождаются направления слезной комедии и мещанской драмы – В.Лукин (Мот, любовью исправленный), М.Веревкин (Так и должно, Точь-в-точь), П.Плавильщиков (Бобыль, Сиделец) и др. Эти жанры не только оказывали содействия для демократизации и увеличению известности театра, но и заложили основу для любимого в России психологического театра с его устоями обстоятельному производству разносторонних характеров.

Вершиной русской драматургии XVIII в. Можно назвать почти реалистические комедии В.Капниста (Ябеда), Д.Фонвизина (Недоросль, Бригадир), И.Крылова (Модная лавка, Урок дочкам и др.). Занимательной показывается «шутотрагедия» Крылова Трумф, или Подщипа, в которой сатира на правление Павла I совмещалась с острой пародией на приемы классицизма. Произведение было написано в 1800 – всего за 53 года новаторская классицистическая эстетика России начала восприниматься как архаичная.

К началу XIX в. исторический разрыв российской драматургии с европейской растворился. С этого времени русский театр формируется в всеобщем контексте европейской культуры. Множество эстетических тенденций в русской драматургии сохраняется – сентиментализм (Н.Карамзин, Н.Ильин, В.Федоров и др.) сочетается с романтической трагедией несколько классицистского толка (В.Озеров, Н.Кукольник, Н.Полевой и др.), лиричная и эмоциональная драма (И.Тургенев) – с язвительно-памфлетной сатирой (А.Сухова-Кобылин, М.Салтыков-Щедрин). Популярностью пользуются легкие, веселые и

остроумные водевили (А.Шаховской, Н.Хмельницкий, М.Загоскин, А.Писарев, Д.Ленский и др.).

Превосходил жанр «высокой комедии», предложенный творчеством архаиста А. А. Шаховского. Сатира совмещается в произведениях А. А. Шаховского с лёгкой насмешкой, захватывающая интрига располагается в светской обстановке, у многих персонажей есть узнаваемые прообразы. Шаховской впервые пользуется вольным стихом в русской комедии, который унаследовал Грибоедов.

Первой пьесой нового типа стала комедия А. Грибоедова «Горе от ума» (1822–24, изд. 1833). Жанр «высокой комедии» был абсолютно переосмыслен в пьесе

Грибоедова: пороки и предрассудки общества – традиционный объект комического издевательства – показаны на этом месте как извечная

действительность русского быта, а «высокий» герой, который по канонам жанра должен быть примером поведения и выдавать нравственные истины, показывает себя не всегда разумно, быть на самом деле в обстановке, внешне напоминающей положение комедийного персонажа, «ложного жениха».

Грибоедов приобретает удивительные навыки в разработке всех составляющих произведения: персонажей (в которых психологическая реальность представляет собой органичное сочетание с высокой степенью типизации), интриги (где любовные интриги неразрывно переплетаются с гражданскими и идеологическими столкновениями), языка (почти полнота пьеса разошлась на поговорками, пословицы и крылатые выражения).

Философски содержательными, психологически глубокими и тонкими, и при всем этом эпически могучими стали драматургические произведения А.С. Пушкина («Борис Годунов», «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Пир во время чумы»).

Мрачно-романтические основания, темы индивидуалистского мятежа, ожидание символизма сильно проявились в драматургии М. Лермонтова (Испанцы, Люди и страсти, Маскарад).

Бурная смесь критического реализма с фантастическим гротеском заполняет захватывающие комедии Н.В. Гоголя («Женитьба» «Игроки», «Ревизор»). Принципиально новое явление в развитии жанра комедии – «Ревизор» Н. В. Гоголя (1835–36, опубликованной в 1836): в нём не имеется ни положительный герой, так и нет конфликта между добродетелем и пороком, а

любовные интриги, обязательные для комедии восемнадцатого века – первых десятилетий девятнадцатого века, не владеют сюжетным значением. В «Ревизоре» неотъемлемо соединяются черты «комедии положений», где смеховой эффект зарождался смешными и безумными ситуациями, и «комедии характеров», в которой смех пробуждали пороки и недостатки персонажей, притом объект насмешек становятся не столько человеческие недостатки, сколько духовная бессодержательность и омертвелость души. Обыденная реальность сцен возводится до максимального обобщения (уездный город как художественный образец всей русской провинции и даже как фигуральное изображение души человеческой), а в заключающей комедию «немой сцене» застывания ошеломлённых персонажей показано как форма Божественного суда над ними.

Колоссальный независимый мир можно увидеть в многочисленных и разножанровых пьесах А. Островского, представляющих большую энциклопедию российской действительности. На драматургии Островского изучали секреты театральной профессии больше количество российских актеров, а на его пьесах создавалась отдельно значимая в России традиция реализма.

Одну из главных ступеней в расширении российской драматургии составили пьесы Л. Толстого (Власть тьмы, Плоды просвещения, Живой труп).

В комедиях предшествующего периода примечателен рост социального принципа и усиление связи с российской действительностью. Содержание комедии больше не ограничивается критикой дворянина, недостойного своего титула, например, ростовщичества. В композиции комедий немалое место начинают занимать диалоги на общие темы: истинное благородство персонажей, продажность подьячего племени, назначение монарха, последствия злоупотребления светской и духовной властью, положение честных людей в современном обществе. Самым значительным произведением этого времени являлась пьеса Фонвизина «Бригадир».

Возникновение новой ступени связано со второй комедией Фонвизина. В противоположность от «Бригадира», действие в «Недоросле» представлено прямо на сцене. Действие представляется в движении, в меняющихся отношениях, включает всех героев, обзаводится независимым интересом. Правда комедия включала в себя необыкновенно жгучую оценку русской действительности в её главнейших сторонах, непринуждённым объектом своих она выбрала личную жизнь дворянского сословия. Семейные отношения и в конце века находились в той сфере, которая в огромной степени допускала раскрытие поведений персонажей в личной жизни.

Основным вопросом, которым занимался Фонвизин в данной комедийной пьесе, был вопрос о том, как должен выглядеть настоящий дворянин, и отреагирует ли русское дворянство на его замысел. Эта тема унаследовала саркастическое освещение. Действие в комедии соединило всех героев и единовременно разделило на «злонравных» и «добродетельных». Отличие персонажей не приближается только к их высокоморальным качествам. Установление в комедии внесюжетных сцен увеличило и углубило её содержание. В комедии явно противостоят две человеческие «породы»: невежественные, непросвещенная знать, и дворяне образованные, «просвещенные».

Предмет комедии основывался на «смешном». Комический характер был основан на изображении смешного в человеке только забавного, исключая сложности и целостность его психологического изображения. Впрочем, в комедии классицизма, кроме отрицательных персонажей, были введены и положительные. Их смысл в том, чтобы прояснить отношение автора к происходящему. По основным морально-психологическим характеристикам они соотносились с отрицательными персонажами. Прием прямого соотнесения характеров – положительных и отрицательных – станет одной из отличительных черт русской комедии классицизма. Первые русские комедии, связанные в

основном с именем Сумарокова, характеризовались «внешним комизмом». Он вернулся к традициям народного театра и был основан на замесах между героями. Движение русской комедии XVIII века следует по пути вытеснения внешнего комизма, постепенно смешивая интерес с внешним изображением комического характера. После Фонвизина комедия развивалась по своим традициям. В изображении жизни на сцене, в развитии комического действия и персонажей она не восстала до нужного для него уровня.

В языке комедии классицизма, в отличие от трагедии, больше характеризовалась отсутствием внутреннего единства. В комедии язык являлся более разнообразным, так как его героями были люди разного социального статуса и разного культурного уровня. В целом образованная знать противопоставлялась невежественной знати. Это определило сочетание в ней элемента «высокого», украшенного стиля со стилем «низким», простым. Они существовали параллельно, не создавая единого стиля.

Общепризнанным фактом является то, что выступления отрицательных персонажей комедии всегда отличались большим авторитетом и художественной выразительностью. Это было характерно и для комедии классицизма. Речь соединена с человеческим характером в силу своих индивидуальных качеств. Учитывая то, что персонажи комедии классицизма были носителями вполне определенных качеств, их речь в каждом конкретном случае раскрывалась с тем свойством и качеством, к которому сводился характер. Одной из характерных черт комедии классицизма была именно установка на разговорный язык. Натурализм в языке присутствовал в произведениях и у Фонвизина, и у Сумарокова. У Сумарокова он в значительном размере искусствен, носит преднамеренный характер. Речь Фонвизина перенесена на ту сцену, которую он слышал в жизни: на улице, в дворянских домах. Поэтому в языке его героев звучали интонации живого разговорного языка. Отношения с разговорным языком стали более органичными.

Получается, если язык отрицательных героев, комических персонажей эволюционировал в сторону преодоления натурализма живого разговорного языка, то язык положительных героев – по пути преодоления книжности литературного языка, способствовало формированию языка драмы на новой основе.

Традиции Фонвизина, Княжнина, Капниста унаследовали и получили развитие в новую эпоху в комедии Грибоедова, Гоголя, Островского.

Русские писатели-комедиографы и литературные критики, обращаясь к их творческому наследию, периодически случается постигать постоянное ощущение некой самовольности жанра, который кажется существует априори и подчиняющего своим формам и смыслам своих создателей. Знаменитые комедии В. И. Лукина. Моментально написавший своего «Ревизора» Гоголь сделал замечание о том, что и «Недоросль», и «Горе от ума» появились в русской литературе «почти сами по себе».

Поэтому, из этой независимой властности русской комедии — очевидная агрессивность жанра, стремящегося забирать всего без следа творца в высшем проявлении его творческой силы — становится синонимом его личности и творчества — и в той или иной степени прерывает литературные и человеческие судьбы его творцов. Можно вспомнить Потемкина — «Уми теперь, Денис!» — и грядущее фактически безмолвие «сочинителя Недоросля», литературную судьбу Грибоедова, проплатившего за свое место на верхушке русского Парнаса судьбой автора одного произведения — комедии «Горе от ума», и ужасный духовный кризис, который Гоголь так и не смог преодолеть до конца жизни, повергнувшая его комедия «Ревизор».

Поражает столь упорное сопротивление теперь уже комедийных текстов в театральном пространстве русской культуры, которая изначально задумывала их. История русского театра знает расчет удачи в спектаклях «Недоросль», «Горя от ума», «Ревизор». Они существуют органично, целостно и убедительно

в словесно-текстовом ряде русской культуры. Точно непонятно, что более повинно в этом парадоксе: обладают ли текста свойствами, которые не поддаются театральной интерпретации в соответствии с традициями; характеристики театра, например, его сценические приемы, не совпадают с внутренними законами текстов.

Эта черта русской комедии вызвала ряд мотивов от Фонвизина до Гоголя в критико-литературной традиции, в том числе в общем контексте русской литературы, литературной критики и научно-исследовательской прозы с ее формирующими устремлениями и линиями.

Истоки русского театра подчеркивают способность русской комедии включать трагические элементы в свою структуру, что определяет сложный жанр произведений Грибоедова и Гоголя.

Основы преимущественно словесных основ действия и выразительности как высших достижений русской комедиографии, так и самых ранних ее образов, представляющиеся эстетически несопоставимыми, отображают парадокс истории русской комедии XVIII — первой трети XIX в. Так же бросается в глаза качественный разброс, наблюдаемый в общем драматургическом процессе данной эпохи, не создающей единого театрального репертуара целиком до самого Островского. Русская драматургия включает в себе значительную массу продукции, с одной стороны, а с другой стороны - на отдельные шедевры. В одном случае — это видимость пустоты и очевидный подъем эстетического совершенства — в другом возрождение выносливой историко-литературной картины как чистой бесплодности, в окружении которой неизвестно откуда взявшиеся шедевры.

Термин «высокая комедия» в образовавшийся литературной традиции, которая его породила, то его эстетическая насыщенность связана с тремя факторами поэтики. Это формальный канон (пятиактная стихотворная или прозаическая комедия, соблюдавшая правило «трех единств»), способ развития

действия как раскрытие характера и тот эстетический аффект, который оно вызывает. Подобное понимание дает и русская эстетическая традиция первой трети XIX в., она дополняет понятие «высокая комедия» классовым критерием и стилистическим различием речевых приемов комизма.

«Высокая комедия» окрашена двумя понятиями: «высоким жанром» и «низким жанром»; следовательно, в начале жанровой контаминации должны быть две типологические образно-стилистические структуры. Высокая жанрово-стилистическая сущность высокой комедии восходит к поэтике более старых высоких жанров - торжественной оды и трагедии; как низкий уровень, безусловно, содержит элементы более старых низких жанров - сатиры и комедии.

Таким образом, «высокая комедия» применительно к русскому жанровому разнообразию, обозначающая структуру, синтезирующую образно-стилевые элементы высоких и низких жанров литературы XVIII в.

В результате комедия, как театральная форма возникновения театрального быта и театрального сознания, вместе со своими объектами оказывается совершенно естественной. И в этом залог настоящего расцвета жанра в литературе XVIII в.

ГЛАВА 2. СЮЖЕТНОЕ СТРОЕНИЕ ВЫСОКОЙ КОМЕДИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XVIII–XIX ВЕКОВ

2.1. Сюжетный аспект в комедии И.А.Крылова «Подщипа»

Всем ходом эволюции творчества Крылова 1780—1790-х гг., систематической дискредитацией высоких идеологических жанров панегирика и торжественной оды была подготовлена его драматическая шутка «Подщипа», жанр которой Крылов обозначил как «шутотрагедия» и которая по времени своего создания символически замыкает русскую драматургию и литературу XVIII в. По справедливому замечанию П. Н. Беркова, «Крылов нашел изумительно удачную форму — сочетание принципов народного театра, народных игрищ с формой классической трагедии» [11]. Таким образом, фарсовый комизм народного игрища, традиционно непочтительного по отношению к властям предержащим, оказался способом дискредитации политической проблематики и доктрины идеального монарха, неразрывно ассоциативной в национальном эстетическом сознании жанровой форме трагедии. Крылов задумал и написал свою пьесу в тот период жизни, когда он практически покинул столичную литературную арену и жил в имении опального князя С. Ф. Голицына в качестве учителя его детей. Таким образом, пьеса была «событием не столько литературным, сколько житейским» [19]. И это низведение словесности в быт предопределило поэтику шутотрагедии.

Прежде всего, густой бытовой колорит замечен в пародийном плане шутотрагедии. Крылов тщательно соблюдает каноническую форму трагедии классицизма — александрийский стих, но в качестве фарсового приема речевого комизма пользуется типично комедийным приемом: имитацией дефекта речи и иностранного акцента в речевых характеристиках князя Слюняя и немца Трумфа.

Конфликт шутотрагедии представляет собой пародийное переосмысление конфликта трагедии Сумарокова «Хорев». В числе персонажей обеих

произведений присутствуют сверженный монарх и его победитель (Завлох и Кий в «Хореве», царь Вакула и Трумф в «Подщипе»), но только Завлох всячески препятствует взаимной любви своей дочери Оснельды к Хореву, наследнику Кия, а царь Вакула изо всех сил пытается принудить свою дочь Подщипу к браку с Трумфом, чтобы спасти собственную жизнь и жизнь Слюняя. Если Оснельда готова расстаться со своей жизнью и любовью ради жизни и чести Хорева, то Подщипа готова пожертвовать жизнью Слюняя ради своей к нему любви:

Слюняй

Ну, вот тебе юбовь! (Громко). Пьесная. Увы!

За вейность эдаку мне быть без гоёвы:

Застьеит он меня, отказ его твой взбесит.

Подщипа.

Пусть он тебя убьет, застрелит иль повесит,

Но нежности к тебе не пременит моей.

Слюняй (особо).

Стобы ты тьеснюя и с незностью своей! (II,280).

Как справедливо заметили исследователи театра Крылова, «техника трагического и техника фарсового конфликта в основе своей схожи — обе состоят в максимальном обострении и реализации в действии внутренних драматических противоречий. Но трагический конфликт необходимо связан с победой духа над плотью, а фарсовый — с победой плоти над духом. В шутотрагедии оба плана совмещены: чем выше парит дух, тем комичнее предаёт его плоть» [20]. Отсюда — типично бытовой, сатирический и фарсовый мотив еды, который сопровождает все действие шутотрагедии последовательными аналогиями духовных терзаний и страстей с процессами поглощения пищи и пищеварения:

Чернавка.

<...> Склонитесь, наконец, меня, княжна, послушать:

Извольте вы хотя телячью ножку скушать.

Подщипа

Чернавка милая! Петиту нет совсем;

Ну, что за прибыль есть, коль я без вкусу ем?

Сегодня поутру, и то совсем без смаку,

Насилу съесть могла с сигом я кулебяку.

Ах! В горести моей до пищи ль мне теперь!

Ломают грусть меня, как агнца лютый зверь (II;248).

Слюняй

<...> Я так юбью тебя... ну пусце еденцу (II;248).

Бедствия, причиненные царству Вакулы нашествием Трумфа, Чернавка описывает так: «Ах! сколько видела тогда я с нами бед! // У нас из-под носу сожрал он наш обед» (II;248); Совет приближенных царя Вакулы, решая вопрос о том, как противостоять войскам Трумфа, «Штоф роспил вейновой, разьел салакуш банку // Да присудил, о царь, о всем цыганку» (II;265); наконец, и избавление царства Вакулы от нашествия Трумфа тоже носит нелепый шуточный физиологический характер: цыганка подсыпала солдатам Трумфа «пурганцу во щи», войско занемогло животами и сложило оружие.

Этот пародийный фарсовый комизм столкновения высокой жизни духа идеологизированного трагедийного мирообраза с низменными плотскими мотивами обретает свой формально-содержательный аналог в бурлескном стиле шутотрагедии. В чеканную, каноническую форму афористического александрийского стиха Крылов заключает самые грубые просторечные выражения, чередуя их через стих, то есть рифмуя стих низкого стиля со стихом

высокого, или даже разрывая один стих по цезуре на полустишия высокого и низкого слога:

Подщипа.

Как вспомнить я могу без слез его все ласки.

Щипки, пинки, рывки и самые потаски! <...>

Друг без друга, увы! Мы в жмурки не играли

И вместе огурцы по огородам крали.

А ныне, ах! За весь его любовный жар

Готовится ему неслосный столь удар! (II;249).

<...>О царский сан! Ты мне противней горькой редьки!

Почто, увы! не дочь конюшего я Федьки! (II;251).

Это тотальное бытовое снижение идеологического мирообраза совершенно дискредитирует жанровые константы русской классицистической трагедии, которая как бы застыла в своей жанровой форме со времен Сумарокова и к концу века превратилась в такой же литературный штамп, как традиционная торжественная ода под пером эпигонов Ломоносова. И пародия Крылова по отношению к жанру трагедии приобрела расширительный смысл: так же, как восточная повесть «Каиб» является универсальным сатирическим обзором стершихся, обветшавших, утративших реальную содержательность литературных условностей, шутотрагедия «Трумф» является «насмешкой не над высоким жанром, но над литературой как таковой» [18]. Разумеется, под словом «литература» здесь нужно понимать не русскую изящную словесность вообще, но только ту ее линию, которая к концу XVIII в. утратила свои опоры в идеальной реальности: панегирик, торжественная ода и трагедия — это практически весь высокий иерархический ряд русской литературы XVIII в., объединенный идеологическим пафосом этих жанров в их неразрывной ассоциативности идее просвещенного монарха и идеальной государственности. Трудно сказать, была ли у Крылова изначальная установка на создание

политической памфлетной сатиры, когда он приступал к работе над «Подщипой», хотя все исследователи, когда-либо обращавшиеся к шутотрагедии Крылова, говорят о том, что образ немчина Трумфа является политической карикатурой на Павла I, фанатически поклонявшегося прусским военным порядкам и императору Фридриху Вильгельму Прусскому. В любом случае, даже если у Крылова не было намерения написать политический памфлет, шутотрагедия «Подщипа» стала им хотя бы по той причине, что Крылов пародически воспользовался устойчивыми признаками жанра трагедии, политического в самой своей основе. И высший уровень пародии — смысловой — наносит литературной условности традиционной трагедии окончательный сатирический удар.

Независимо от того каким изображался властитель в трагедиях Сумарокова и драматургов его школы — идеальным монархом или тираном, сам жанр трагедии имел характер «панегирика индивидуальной добродетели»; движущей силой трагедии был «не пафос отрицания, ниспровержения, а пафос утверждения, положительные идеалы» [23]. В этом жанровом контексте и образ злодея-тирана был не более чем способом доказательства теоремы возможности идеального монарха от противного. К концу века идеальная реальность русской философской картины мира потерпела непоправимый ущерб. Великая французская революция принесла с собой крах просветительских иллюзий и ужасное доказательство обыкновенной человеческой смертности монарха казнью Людовика XVI в 1793 г. Авторитету русской самодержавной государственности был нанесен непоправимый удар сатирической публицистикой — бунтом слова накануне Пугачевского бунта, трехлетней гражданской войной, книгой Радищева, который был объявлен Екатериной бунтовщиком страшнее Пугачева, наконец, репрессиями последних лет царствования Екатерины II и несостоявшимися надеждами дворянства на «просвещенного», воспитанного Н. И. Паниным не без участия Фонвизина императора Павла I.

В результате в шутотрагедии Крылова «Подщипа» образ самодержца удваивается: он предстает в двух как бы традиционных фигурах: узурпатора (немец Трумф) и царя, несправедливо лишенного престола (царь Вакула). Один из них — Трумф, олицетворение военного режима Павла I — властитель послепетровской, якобы просвещенной формации, способен только «палькой на дворца сконяит феселиться» (II;253) и «фелеть на фсех стреляй из пушка» (II;254). Другой — представитель допетровской, якобы исконной

национальной генерации властителей, патриархальный царь Вакула — способен только сокрушаться по поводу своего плачевного положения: «Ведь, слышь, сказать — так стыд, а утаить — так грех; // Я царь, и вы, вся знать, — мы курам стали в смех» (II;260). И если в классицистической трагедии деспоту, злодею или тирану-узурпатору противопоставлен или образ идеального монарха, или хотя бы понятие идеальной власти, мыслимое как реально существующее, то в «Подщипе», равным этическим достоинством (недостойностью) двух вариаций на тему самодержавной власти, дискредитирован принцип самодержавия как таковой. В своей последовательной ревизии высоких жанров, связанных с проблематикой власти, Крылов доходит до логического предела литературной пародии и литературной сатиры с уровня отрицания отдельного конкретного проявления порока, не отвергающего идею, он переходит к отрицанию идеи через ее конкретные воплощения в отдельных порочных персонажах.

В этом смысле универсальный отрицатель Крылов в том периоде своего творчества, который ограничен хронологическими рамками XVIII в, поистине может быть назван замыкающей фигурой русской литературы XVIII в. Именно в его сатире — от сатирической публицистики и ложного панегирика до восточной повести и шутотрагедии «Подщипа» русское Просвещение XVIII в. смеясь рассталось со своим прошлым: представлениями о возможности практического осуществления идеала просвещенного монарха в материальном бытии русской государственности. Тот идеологический комплекс, который представал великим в высоких жанрах начала века — панегирике, торжественной оде, трагедии — в крыловских пародиях предстал смешным, и на этом замкнулся полный цикл его развития, возможный в рамках одной историко-литературной эпохи.

Позицию замыкающей русский историко-литературный процесс XVIII в. фигуры с Крыловым делит его старший современник А. Н. Радищев: с одной стороны, его творчество является кульминационным воплощением самого типа эстетического мышления XVIII в., а с другой — обращено в ближайшую литературную перспективу своими сентименталистскими основами, воплотившимися более на идеологическом и жанровом уровнях, нежели на уровне поэтики.

Между тем и по сей день нет конкретного ответа на вопрос, в чем же именно напоминает о себе барковская пародийная традиция, каково, в частности, «иное проявление плотского», если воспользоваться словами С.А. Фомичева? И, соответственн, определив границы барковского влияния в сфере драматургического пародирования, можно было бы вслед за Ю.В. Стенником (но только аргументированно) сказать о том, что «Подщипа» - это и в самом деле «"...пародия, но пародия необычайная по многоплановости использованных в ней средств травестирования и по особой емкости ее подтекста» [44].

Как и Барков, Крылов направляет свою иронию в адрес классицистской трагедии, которая и к концу XVIII века пользовалась таким же уважением, как и в середине его. И хотя адресаты у них разные (у Баркова - А. Сумароков, у Крылова - Я. Княжнин), однако исходный объект наблюдения у них общий. Это решающим образом способствует совпадению травестийных приемов в сюжете драматургического пародирования. Именно поэтому "тень Баркова" присутствует в "Подщипе": предшественник Крылова оказывается чем-то вроде внесценического персонажа - перед зрителем он не появляется, но его присутствие постоянно учитывается.

Стабильность барковского присутствия дает о себе знать прежде всего в фабульной и сюжетной реализации мотива "телесного низа" (М.М. Бахтин), в "проявлении плотского". Мы понимаем, что в "Дурносове и Фарносе" Миликриса уклоняется от полового акта с Дурносовым сначала потому, что ей хочется есть, а после потому, что ей нужно совершить мочеиспускание. Подщипа, подобно Миликрисе, страдает оттого, что ее понуждают к браку с нелюбимым Трумфом. Но ее страдание проявляется прежде всего в том, что у нее "петиту нет совсем". Отсутствие аппетита, однако, не помеха в потреблении пищи. Об этом главная героиня заявляет в следующих словах:

Сегодня поутру, и то совсем без смаку

Насилу съесть могла с сигом я кулебяку [31].

На следующей странице, узнав, что ей нужно выйти замуж за нелюбимого, героиня падает в обморок с восклицанием: "Что слышу!.. ой, умру!.. ой, тошно!.. ой живот!.." (267). Присутствующий при этих жалобах гофмаршал Дурдуран резонерствует:

Смотри: копна - копной, не можно с места сдвинуть,
Не лучше ль на живот горшка ей два накинуть? (268).

И хотя Подщипа уверяет, что у нее в основном "ваперы да мигрень" (268), то есть головокружение и головные боли, гофмаршал скорее всего прав: болевые ощущения у Подщипы идут не столько сверху, сколько снизу, потому он и предлагает старинное народное средство. Показательно, что и любовные переживания князя Слюняя, ее любимого, тоже ассоциируются с болями в животе. Не случайно наперсница Чернавка говорит Подщипе: "Как резом в животе, он мучится любовью..." (267). Травестирование получает поддержку в дальнейшем развитии сюжета. Мотив "телесного низа" выводит к

кульминации. Трумф, застав Подщипу в объятиях Слюняя, бросается на соперника.

Трумф (вырывая у нее Слюняя)

Умри же!

Слюняй

Каяуй! из тебя идет дух!

Трумф

Фай! скверна тух какой! как тфоя фоняет фтрук!

Слюняй

Не знаю...

Трумф

Как не снай?... Фай, нос моя упила!

Слюняй

Сто деять! со стьястей зивот пеейамия (293-294).

Наступает благополучная развязка. Трумф побежден, Подщипа настаивает на немедленном венчании, между тем как Слюняй просит о кратковременной отсрочке:

И в цейковъ я тотчас вас всех пеегоню,

Да тойко напеед кой-сто пееменю (296).

Крылов в «Подщипе» идет по тому же пути: пародийные ситуации «Подщипы» перекликаются с соответствующими пародийными ситуациями драматургии Баркова. Как и в поэме В. Майкова, в пьесе Крылова Барков - драматург напоминает о себе не прямыми цитатами, а намеками. Системе замаскированных переключек в немалой степени способствует общий для Баркова и Крылова адрес пародирования: эстетика и поэтика классицизма, конкретнее говоря, драматургия классицизма, трагедия как один из наиболее авторитетных жанров классицизма. Оба направляли иронию на жесткие, структурно четко обозначенные жанровые нормы, тщательно соблюдаемый

эстетический и этический заданный этикет. Еще раз напомним: нельзя не учитывать, что и в конце XVIII века классицистская эстетика занимала ведущее положение в русском трагическом театре.

В трагедии Княжнина Ярб, «царь Гетульский», влюблен в карфогенскую царицу Дидону, а она влюблена в троянского пришельца Энея, который любит Дидону. В «Подщипе» немецкий принц Трумф влюблен в Подщипу, а она влюблена в князя Слюняя, который любит ее. Крылов, как мы уже видели, пользуясь замаскированными цитатами из пародийных драматургических произведений Баркова, дает травестийный вариант трагического любовного треугольника.

Но пародирование этим не ограничивается. На уровне сюжета героев пародирование продолжается. Проявляется оно в построении монологов Ярба и Трумфа, в которых каждый обстоятельно излагает переживаемые им чувства. Сначала предоставим слово Ярбу, который говорит о себе в третьем лице:

Твоею красотой вся кровь его кипит.

Восходит ли на трон врагов своих судить,

Стремится ль на врагов, разжен воинской бранью,

Всем жертвует тебе, все чтит твоею данью.

(...)

Склонись к сему царю: желание его

Есть польза важная престола твоего [29].

Трумф тоже говорит о том, как его объемлет страсть, но только, в отличие от Ярба, он более конкретен. Если Ярб видит перед собой образ любимой и во время судебных заседаний, и во время сражений, то любовь Триумфа предстает в травестийно детализированном многообразии:

...Мой ноши весь не спит и серса польно снотся;

Прелестна твой фигур на мой туша шифется.

Курит ли трупка мой, - из трупка тфой пихтишь.

Или мой кафе пил, - твой в шашешка сидишь;
Фезте мой видит твой - на поля и на пушка,
И кочет auf ein Mal уфидеть на патушка,
Корона, скиптра, трон и слафа растелить,
И фместе на слатей из пушешка палить (269).

«Царь Гетульский» словно бы выглядывает из-за плеча Трумфа. Пародийность создается насмешливой детализацией: если Ярбу предмет страсти мерещится и в судебных заседаниях, и в сражениях, то Трумфу любимая видится в раскуриваемой трубке, в чашке кофе. И если Ярб восхищается Дидоной, видя в ней «...всех прелестей собор», если он готов утвердить в своем сердце Дидоны «власть вечно», то Трумфу хочется немедленно увидеть Подщипу в супружеской спальне «на патушка». И если Ярб мечтает быть союзником карфогенской царицы, («Помощник нужен днесь таков, как я, Дидоне, / К правленью скипетром, страны сей к обороне» - Княжнин, с. 24, то Трумф, желая править совместно с Подщипой, предлагает, как мы помним, "... фместе на слатей из пушешка палить». Подщипа в данной контексте становится боевым товарищем бравого принца, полноправной участницей тех сражений, в которых собирается участвовать принц. Подщипа по трумфовой логике, становится некоей частью боевого содружества, она должна быть своей и в компании трумфовых сослуживцев. Он, конечно, не даст в обиду любимую женщину: в порядке защиты любимой он готов "на всех стреляй фелит!" (I, 270). Подщипа, таким образом, входит в состав некоего солдатского братства. Понятно, что Трумф мыслит даже идиллически. Мечтая создать семью, он не склонен порывать со старыми друзьями - сослуживцами. Семейный уют, семейная жизнь немыслима для Трумфа без друзей - однополчан, без обихода казармы:

...И в спальня сарска к нам никто не смей кадить:
Ни графа, ни министр, ни сама генерала,

Одна фельдфебель мой, und два иль три капрала (I, 270).

Образы Ярба и Трумфа взаимоотражаются друг в друге и когда речь заходит о терзающей их ревности. Ярб, убедившись в том, что Дидона и Эней любят друг друга, решает в отмщение разорить Карфаген:

Жестока! твой отказ мне радость в грудь вселяет,

И страсть отняв, одну лишь злобу оставляет.

(...)

Погибнет мой злодей в объятиях Дидоны!

В сию ж лишится ночь она своей короны!

В сию несчастну ночь презренная любовь

В противном граде мне прольет реками кровь (Княжнин, с. 29).

Гневу и ярости Ярба полностью соответствует гнев и ревность Трумфа:

Некотна тефка! твой противен мой фикур,

Кохта светлейша ей принцесса телай кур!

Мой знает фсе: Слюняй твои так мысли латит:

Но мерска сей рифаль я вмик на кол посатит,

Смотри, я не шути, кохта пуфай сертит.

Люби меня, коль пиль не хочешь польна пит! (I, 271);

Мольши! на корот стесь не путет шиф ни тушка,

Сейчас пошел фелеть на всех стреляй из пушка (I, 271).

Обещание Трумфа расстрелять столицу вакулиного царства из пушек тракт уется иногда исследователями как доказательство тупой кровожадности и деспотизма. Позиция исследователей в данном случае исполнена "односторонней серьезности". Трумф свои угрозы в действие не приводит, в отличие от Ярба, "царя Гетульского". Более того. Даже узнав о заговоре, который учиняет Вакула со своими царедворцами ("...ему сготовим добрый блин" I, 275), Трумф грозит отправить заговорщиков "на рапоший дом" (I, 284) "да кроме клеп та фот вам кушать не тафать" (I, 284). Спору нет: наказание

суровое, особенно для людей привилегированных, но это все-таки не избиение и не артиллерийская стрельба. Угроза, сформулированная Трумфом, переводит нас на уровень "телесного низа". Если разбушевавшийся Ярб и в самом деле страшен, то здесь все понарошку, все не всерьез, все травестировано.

Пародийное снижение носит в "Подщипе" тотальный характер. Если в "Дидоне" (и вообще в классицистской трагедии) центральные персонажи делятся в зависимости от того, поддаются ли они чувству или, напротив, верны долгу, то в "Подщипе", в конечном счете, все персонажи сквозного действия находятся в подчинении страстных устремлений. Трумф, как мы уже видели, поддается ревности, Подщипа и влюблена, и любит вкусно покушать. Следует также согласиться, что все основные персонажи спущены в поток смеховой культуры: мы видим, "...как смешон "тиран", как смешна "героиня" и как смешон "героический любовник" [12]. Нужно лишь добавить, что смеховая атмосфера здесь пародийно ориентирована. В этой же зоне оказывается и царь Вакула, в образе которого обнаруживается пародийно сниженное преобладание страсти над долгом: "Неспособность царя Вакулы выполнить свой монарший долг продиктована, как и в классицистических трагедиях, страстью монарха. В "шутро-трагедии" такой губительной страстью для царя была его привязанность к спусканию кубаря" [42].

Пародийно обыгрывается в "Подщипе" и мотив славы, исторической репутации. Эней советует Дидоне преодолеть любовь к нему ради своей всемирной славы:

А ежели нельзя повелевать слезам,
Да будет в слабости опорой слава нам,
Чтобы сказал весь мир, о нас с тобой жалея:

Не мог сразити рок Дидону и Энея (Княжнин, с. 36).

Гиас, со своей стороны, тоже апеллирует к мировой славе в разговоре с зарвавшимся Ярбом, который, как мы помним, желает мстить Дидоне и Энею:

Мы можем вйти в храм, но ты противу чести,
Ещё дерзну сказать, желаешь поступить
И славу многих лет в минуту погубить (Княжнин, с. 43).

Совершенно очевидно, что слава для Княжнина в "Дидоне" меньше всего означает удовлетворение личного тщеславия, меньше всего предполагает индивидуалистическое самоутверждение. Слава в "Дидоне" - это скорее всего некий маяк, сияющий в столетиях, - как пример и наглядный ориентир и для отдельного человека в ходе истории, и для целых народов. В "Подщипе" мотив славы сравнительно с "Дидоной" резко редуцирован, сведен всего к двум строчкам. Подщипа предлагает Слюняю:

Зарежемся!..Мы тем от бед себя избавим,
И наши имена навек с тобой прославим! (I, 274).

Разумеется, пародия не только травестирует, но и редуцирует, причем редукция работает в том же направлении, что и травестирование, помогает ему, становится его частью. Но в "Подщипе" на пародийный эффект работает постоянное передразнивание не только "Дидоны", но и сумароковских трагедий "Хорев", "Синав и Трувор" и - шире - всей драматургической эстетики классицизма (не только русского). Фабульная схема, основанная на конфликте между долгом и чувством, разумом и страстями, реализованная в соперничестве двоих кавалеров из-за одной дамы, сюжетно значимый антураж (патетические монологи, обязательное присутствие наперсников и вестников) – все это создает основу для развернутого сюжета пародирования.

Но к пародированию сюжет "Подщипы" не сводится. Традиция народного театра осознавалась Крыловым: показательно, что, представляя пьесу в цензуру, драматург дал ей подзаголовок: "святошная трагедия", тем самым подчеркивая её сходство со святочными игрищами" [8]. И в самом деле! В духе народной смеховой культуры здесь все вывернуто наизнанку. Опасаясь, что Подщипа из-за

нежелания выходить замуж за Трумфа может покончить жизнь самоубийством, любящий отец царь Вакула принял соответствующие меры:

Царь все предвидел то и, страхом отчим движим,
Велел ей пузыри носить наместо фижем,
Чтоб если кинется в реку, наверх ей всплыть;
А за столом велел лишь жеваным кормить,
Да чтоб, спустя чулки, ходила без подвязок... (I, 268).

Шутовский вид главной героини, которую к тому же кормят только жеваным из опасения, что она нарочно подавится и тем лишит себя жизни, - это всего лишь часть разветвленной сюжетной системы, реализующей мотив еды. Подготовка к войне с Трумфом предстает прежде всего как подготовка к обильной еде и заодно к собиранию теплых вещей для армии:

Все меры приняты: указом приказали,
Чтоб шить на армию фуфайки, сапоги
И чтоб пекли скорей к подходу пироги.
По лавкам в тот же день за тактикой послали,
Намазали тупей, подкоски подвязали,
Из старых скатертей наделали знамен,
И целый бой постав блинами завален (I, 266).

Вражеская (иноземное) владычество, по словам Чернавки, "наперсницы Подщипы", начинается с того, что Трумф съедал обед, не для него приготовленный:

Ах, сколько видела тогда я с нами бед!
У нас из-под носу сожрал он наш обед,
Повыбил окна все... (I, 266).

И когда заговорщики собираются у царя Вакулы и планируют свержение Трумфа, царь обеспечивает заговорщиков водкой и закуской, чтобы веселее работалось. Однако успех задуманного предприятия обеспечивают не

заговорщики, а цыганка "с шайкою своей" - среди иноземных завоевателей рассыпан нюхательный табак, а в солдатские щи подброшено слабительное средство. В результате "...немцы, слышь ты, все и ружья положили" (I, 295).

Война здесь предстает в балаганном облике, как, впрочем, и борьба за престол. Трумф "...бедного царя пинком спихнул с престола!" (I, 266). При этом поданные царя Вакулы не склонны ему сочувствовать, не протестуют и против иноземной оккупации. По признанию Вакулы, он и его придворные "...курам стали в смех":

Нам, слышь, по улицам ребята все смеются;

Везде за нами гвалт - бес знает, где берутся!

Частехонько - ну, срам! - немчина веселя,

Под царский, слышь ты, зад дают мне киселя! (I, 276).

Как видим, и иноземный завоеватель, и завоеванные сближаются в карнавальной склонности с пинкам, тычкам - в духе уличного раскованного веселья. Аналогичную наклонность обнаруживает и Подщипа и Слюняй. Подщипа, вспоминая их детские шалости, восклицает:

Как вспомнить я могу без слез его все ласки,

Щипки, пинки, рывки и самые потаски! (I, 267).

Иноземное владычество Трумфа сопровождается приказом: "...велит носить кафтаны вверх подкладкой..." (I, 276), то есть утверждается, как и в костюме Подщипы, мир наизуворот, мир карнавальной праздничности. Легко потерял престол Вакула - с той же легкостью одержана победа над Трумфом и его воинством. Сначала был шут Вакула - теперь становится шут Трумф. Вакула требует: "...Чтоб прыгать казачка Трумф к вечеру явился" (I, 296). Король-шут здесь предстает в двух лицах - они меняются местами в духе карнавальной традиции, в нормах народной смеховой культуры [9]. Соперники Трумф и Слюняй составляют клоунскую пару: один картавый, другой говорит с сильным иностранным акцентом. Усиливается комический

эффект и благодаря тому, что Трумф вставляет в свою речь немецкие и французские выражения.

В том же стилистическом русле работает и реплика Подщипы: "От нажимаии одной лишь я умру..." (I, 273). "Нажимаия" - это игра в духе народной этимологии. И тут нельзя не согласиться: "В объединении принципов народной театральной сатиры с литературной пародией - глубокое своеобразие и творческая смелость молодого Крылова" [33].

Следует лишь обратить внимание на то, что "Подщипа" несла в себе новый виток в развитии новой литературной пародии XVIII века. Начало этому витку положили пародии И.С. Баркова. Крылов, опираясь на барковскую традицию, разумеется, смягчил, ограничил проявления народной смеховой культуры, но сам принцип раскованности, скоморошеского озорства сохранился, обнаруживая свою жизненность и помогая самому принципу пародийного двуголосия и травестирования преодолеть средневековую традицию ради внутрилитературного пародирования. Традиция западноевропейской литературной пародии не просто русифицировалась в литературе XVIII столетия - она стала русской в соответствии с новыми эстетическими требованиями. Появилась другая литература, и пародирование естественным образом стало соответствовать новому пониманию писательского труда, художественной индивидуальности, новому жанровому сознанию. Складывалась совершенно иная, чем прежде система художественных, в том числе и жанровых, ожиданий, открывались новые горизонты для иронии, для "двуголосого слова", и крыловская "шутотрагедия" оказалась вехой, которая столько же обозначила завершение одного этапа литературного движения, сколько и начало другого.

2.2. Сюжетный аспект в комедии Д.И.Фонвизина «Недоросль»

На уровне образования жанра поэтика «Недоросля» продолжает пребывать парадоксальной: сатирико-бытовые по типу художественной образности персонажи комедии предстают в плотном ореоле трагедийных ассоциаций и жанрообразующих мотивов, тогда как герои-идеологи, по своему эстетическому статусу восходящие к бесплотному голосу высоких жанров оды и трагедии, целиком погружены в стихию комедийных структурных элементов.

Бытовые персонажи – архаисты, приверженцы старины и обычая, как истинно трагические герои. «Старинные люди» (III,5) не только родители Простаковой и Скотинина, но и они сами, принадлежащие к роду «великому и старинному» (IV,1), чья история восходит к шестому дню творения. Впрочем, задолго до того, как выяснится это обстоятельство, отдаленный звон трагедийных ассоциаций слышится в первой же характеристике, которую г-жа Простакова получает от постороннего лица:

«Правдин. Нашел помещика дурака бессчетного, а жену презлую фурию, которой адский нрав делает несчастье целого их дома (II,1)».

Фурии и ад – устойчивые словесные ореолы трагических тиранов Сумарокова, возникающие в каждом из девяти его трагедийных текстов (ср., например, «Димитрий Самозванец»: «Зла фурия во мне смятенно сердце гложет»; «Ступай во ад, душа, и буди вечно пленна!»). Что же касается несчастья, то именно это понятие покрывает собою трагедийный миробраз, в котором совершается специфически трагедийная перипетия – перелом от счастья к несчастью.

Именно такая перипетия совершается в «Недоросле» по линии действия в стане бытовых героев: радостно готовящиеся к свадьбе Скотинина в начале комедии («Скотинин. В день моего сговора! Я прошу тебя, сестрица, для такого праздника отложить наказание до завтра» – I,4), они дружно впадают в тоску и скорбь в финале. Мотив тоски, первоначально возникающий в связи с бытовыми образами в каламбурно-предметном смысле желудочной неприятности

объевшегося Митрофана («Еремеевна. Протосковал до самого утра» – I,4), очень быстро распространяется в значении «состояния души» по тексту комедии и определяет собой эмоциональную доминанту действия для бытовых персонажей:

Г-жа Простакова. Полно, братец, о свиньях-то начинать. Поговорим-ка лучше о нашем горе. (К Правдину.) <...> Бог велел нам взять на свои руки девицу. Она изволит получать грамотки от дядюшек (I,7); Кутейкин. Житье твое, Еремеевна, яко тьма кромешная. Пойдем-ка за трапезу, да с горя выпей сперва чарку. Еремеевна (в слезах). Нелегкая меня не приберет! (II,6); Г-жа Простакова. Как! Нам расстаться с Софьюшкой! <...> Я с одной тоски хлеба отстану. (III,5); Цыфиркин. Ох-ти мне! Грусть берет. Кутейкин. О, горе мне, грешному! (III,6); Г-жа Простакова (тоскуя). О, горе взяло! О, грустно! (V,4).

Эта финальная тоска Простаковой, высказанная ею самой и поддержанная двумя ремарками («видя в тоске г-жу Простакову» — V, 5; «очнувшись в отчаянии» – V, явл. последнее) усугубляется еще и типично трагедийной пластикой: стояние на коленях, простираание рук и обморок довершают ассоциативно-трагедийный рисунок ее роли, подчеркивают эмоциональный смысл действия, сопряженного с образами бытовых героев, как трагедийный.

И такое свойство трагического действия как его постоянное колебание на грани жизни и смерти, чреватое гибелью и кровопролитием, также находит в ассоциативно-словесной ткани «Недоросля» свое адекватное выражение. Правда, в комедии никто не гибнет физически. Но само слово смерть и синонимичные ему словапогиб, пропал, умер, покойник буквально не сходят с уст бытовых персонажей, которые обладают эксклюзивным правом на это трагедийное понятие и широко им пользуются. Обычные фразеологизмы, включающие слово «смерть» как выражение предельной концентрации качества или эмоции, то и дело мелькают в их речи:

Г-жа Простакова. Я чаю, тебе жмет до смерти (I,1); Скотинин. И не деревеньки, а то, что в ее деревеньках водится, и до чего моя смертная охота (I,5); Г-жа Простакова. Умираю, хочу видеть этого почтенного старичка (II,5); Простаков. А я уже тут сгиб да пропал (III,5).

Бурное физическое действие в стане обличаемых постоянно подвергает их жизнь риску и ставит на грань гибели, и такой сугубо трагедийный мотив, как самоубийство, тоже очень не чужд бытовым персонажам комедии:

Скотинин. Митрофан! Ты теперь от смерти на волоску. Еремеевна. Ах, уходит он его! <...> Скотинин. <...> чтоб я в сердцах не вышиб из тебя духу. <...> Еремеевна. Издохну на месте, а дитя не выдам! (II,4); Митрофан. Нет, так я спасибо, уже один конец с собою! <...> Ведь здесь и река близко. Нырну, так поминай как звали. Г-жа Простакова. Уморил! Уморил! <...> По тебе, робенка хоть убей до смерти (II,6).

Исконный трагедийный смысл этой темы со всей силой начинает звучать в финальном пятом акте, до предела насыщенном мотивом гибели и смерти:

Г-жа Простакова. Всех прибить велю до смерти! (V,2), Жива быть не хочу! (V,3), Мой грех! Не губите меня! (V,4); Стародум. Не хочу ничьей гибели. Я ее прощаю (V,4); Г-жа Простакова. Все теряю. Совсем погибаю! (V,4), Погибла я совсем! Отнята у меня власть! <...> Нет у меня сына! (V, явл. последнее).

Так действие комедии, для семейства Простаковых характеризующееся лавинообразным нарастанием мотива гибели и смерти, разрешается вполне трагедийным финалом хотя бы в чисто словесном плане: физически живая, Простакова настойчиво твердит о своей гибели, которую, в таком случае, может быть, следует счесть духовной. И разве не мертва ее душа на всем протяжении действия, разве не убил ее, воскресшую на секунду в финале, Митрофан, повергнув своим грубым словом в обморок, равнозначный смерти?

Наконец, и такое специфическое свойство трагедийного действия как его роковой характер, предсказуемость и неотвратимость трагического финала, в

высшей степени характеризует действие «Недоросля» по отношению к бытовым героям комедии. С самого начала известно, чем оно для них кончится:

«Правдин. Не сомневаюсь, что унять их возьмутся меры» (II,1); «Правдин. Именем правительства вам приказываю <...>» (V,4).

Этот глобальный повтор в структуре комедии, в сущности, упраздняет необходимость всего того, что происходит между означенными явлениями. Однако действие происходит, стремительно движется к предначертанной катастрофе, его трагический характер усугубляется истинно трагической маниакальной слепотой и противоположными ожиданиями семейства Простаковых, которые все время уповают на случай – но им этот универсальный помощник комедийных героев служить отказывается:

Г-жа Простакова. Как кому счастье на роду написано, братец (I,6). Авось-либо господь милостив, и счастье на роду ему написано (II,5). Батюшка, ведь ребенок, может быть, свое счастье прорекает: авось-либо сподобит Бог быть ему и впрямь твоим племянничком (III,5).

Эти несбыточные упования актуализируют в категориальном аппарате «Недоросля» сугубо трагедийный мотив пророчества-рока. Судьба, настигающая семейство Простаковых, обрушивает на них пусть заслуженную, но, тем не менее, вполне трагическую кару утраты: как справедливо заметил П. А. Вяземский, «в наших комедиях начальство часто занимает место рока (fatum) в древних трагедиях». Этот финал – утрата того, чем персонаж обладал при завязке – классическая структура соотношения исходной ситуации и развязки трагедийных текстов. Все бытовые персонажи «Недоросля» что-нибудь теряют: г-жа Простакова – власть и сына, Скотинин – невесту и ее деревеньки со свиньями, Митрофан – беспечальную жизнь в родительском доме («Правдин. Пошел-ко служить...» – V, явл, последнее). Ничего не теряют только те, кому терять нечего. Простаков и Еремеевна остаются при своем, как Стародум без табакерки, но свое для них – это полное и бессловесное личное рабство,

которого не может отменить даже указ об опеке. И если принять за чистую монету ту гармонию, которую Правдин именем правительства насильственно водворяет в искаженном безумием мире простаковского имения, то разве это не трагический исход тоже?

В итоге приходится констатировать факт: та группа персонажей, которая концентрирует в себе квинтэссенцию комизма «Недоросля», в своих формально-драматургических параметрах всесторонне выстроена инвариантами трагедийной структуры, что и дает совершенно невероятное жанровое определение: комедия... рока.

Совершенно ту же самую картину, можем наблюдать в противоположном мире «Недоросля». Образы героев-идеологов комедии, созданные по этико-эстетическим установкам высоких жанров оды и трагедии, развернуты в действии сугубо комедийной структуры.

Несмотря на то, что Стародум носит «старую» фамилию, он в комедии – «новый человек», новатор, как и положено это герою комедии. История его рода не идет дальше Петровской эпохи – по сравнению с шестым днем творения это достаточно «ново», даже если не учитывать того очевидного факта, что эпоха Петра I общепризнанно открывает собой период новой русской истории. И если Стародум думает по-старому при Екатерине II, то это на самом деле значит, что он думает по-новому.

Перипетия, которая совершается для героев-идеологов в «Недоросле», тоже носит отчетливо комедийный характер поворота от несчастья к счастью. В завязке комедии Софья, попавшая к Простаковым после смерти матери и разлученная с Милоном, глубоко несчастна, да и Милон, потерявший следы своей возлюбленной и терзаемый подозрениями, что его любовь безответна, появляется несчастным на сцене, но исходное несчастье и взаимная утрата увенчаны полным и совершенным счастьем Софьи и Милона в финале комедии:

Софья. Сколько горестей терпела я со дня нашей разлуки! Бессовестные мои свойственники... Правдив. <...> не спрашивай о том, что столько ей прискорбно...» (II,2); Милон. <...> и, что еще горестнее, ничего не слыхал я о ней во все это время. Часто, приписывая молчание ее холодности, терзался я горестию. <...> Не знаю, что мне делать в горестном моем положении. (II,1). Милон (обнимая Стародума). Мое счастье несравненно! Софья (целуя руки Стародумовы). Кто может быть счастливее меня! (IV.6).

Правдин, переживающий «несчастье целого дома» Простаковых как свое собственное, счастлив возможностью «положить границы злобе жены и глупости мужа» (II, 1); Стародум переживает эту комедийную перипетию буквально за один момент, ибо сам его приезд, равнозначный избавлению Софьи от вынужденного брака, и является той самой точкой осуществления комедийной перипетии, которой подводит окончательный итог «явление последнее» комедии:

Стародум. Ничто так не терзало мое сердце, как невинность в сетях коварства. Никогда не бывал я так собою доволен, как если случилось вырвать добычу из рук порока <...> (III,2); Стародум (к Правдину, дерзка руку Софьи и Милона). Ну, мой друг! Мы едем. Пожелай нам... Правдин. Всего счастья, на которое имеют право честные сердца (V, явл. последнее).

И даже тогда, когда по этой линии действия добродетельный персонаж, пусть хотя бы в словесном плане, оказывается на грани смерти, в его репликах актуализируется мотив жизни. В мире героев-идеологов даже война не столько чревата погибелью, сколько служит средством утверждения жизненных принципов. Не случайно и слово «смерть» принципиально отсутствует в лексиконе положительных персонажей, даже когда речь идет о жизни на грани смерти:

Стародум. В самое то время <...> услышали мы нечаянно, что объявлена война. Я бросился обнимать его с радостью. «Любезный граф! Вот случай нам

отличить себя. Пойдем тотчас в армию и сделаемся достойными звания дворянина» <...> (III,1); Стародум. Как! Будучи в сражениях и подвергая жизнь свою... <...> Милон. Он [военачальник] <...> славу свою предпочитает жизни. <...> неустрашимость его состоит, следственно, не в том, чтоб презирать жизнь свою. <...> Мне кажется, храбрость сердца доказывается в час сражения, а неустрашимость души во всех испытаниях, во всех положениях жизни (IV,6).

И конечно, далеко не случайно в рассуждениях добродетельных персонажей о риске жизнью всплывает такая субстанциально-комедийная категория, какой является всесильный двигатель этого типа действия – случай. Многочисленные случайные встречи близко знакомых людей в поместье Простаковых исследовательская традиция тоже склонна рассматривать как огрех драматургической техники Фонвизина: «Милон неожиданно встречается в доме Простаковых любимую им девушку, Правдин – Милона, Стародум находит в нем племянника друга своего, графа Честана, даже Вральман оказывается знакомцем Стародума, у которого был кучером». В этих многочисленных случайностях комедии многие литературоведы видят превышение меры драматургической условности, искусственную концентрацию событий и совпадений в пределах сценического времени.

Но если отнестись к случайности как к жанрообразующей категории, то станет очевидно, что такая концентрация случайных совпадений в «Недоросле» далеко не случайна: это жанровая доминанта, эстетическая характеристика мира героев-идеологов. Так же как трагедийное слово «смерть» не сходит с уст бытовых персонажей «Недоросля», комедийное слово «случай» прочно утверждается в кругу понятий героев-идеологов: всесильный комедийный случай правит жизнью отвлеченных риторических персонажей, чей художественный генезис восходит к высоким жанрам и одо-трагедийному типу образности:

Милон. Как я рад, любезный друг, что нечаянно увиделся с тобой! Скажи, каким случаем... (II,1); Милон. Любезная Софья! Скажи мне, каким случаем здесь нахожу тебя? (II,2); Стародум. <...> услышали мы нечаянно, что объявлена война. <...> Любезный граф! Вот случай нам отличить себя. <...> Многие случаи имел я отличить себя. <...> Тут слепой случай завел меня в такую сторону, о которой мне отроду и в голову не приходило. <...> я видел тут множество людей, которым во все случаи их жизни ни разу не приходили ни предки, ни потомки.(III,1); Стародум. Случалось быть часто раздраженным <...> (III,2); Правдин. Я найду случай представить тебя после (III,5); Милон. Признаюсь вам искренно, что показать прямой неустрашимости не имел я еще никакого случая (IV,4); Стародум. На первый случай сгодилось бы и к тому, что ежели случилось ехать, так знаешь, куда едешь (IV,8); Милон. Я думаю, в этом случае и ваш лоб был бы не крепче ученого (IV,8).

Поддержанное благосклонностью комедийного случая, действие! «Недоросля» для добродетельных героев развивается по типично комедийной схеме обретения: Стародум, обретший материальный достаток за пределами текста, обретает в действии племянницу с «сердцем честного человека», Милон и Софья обретают друг друга, Правдин, как будто ничего особенного не получивший, кроме возможности обуздать произвол, на самом деле тоже обретает, и едва ли не больше других: утрата иллюзий относительно «человеколюбивых видов вышней власти» – в конечном счете тоже обретение, и принципиальное для героя-идеолога, поскольку оно совершается в сфере духа.

Однако при этом сверхблагополучном исходе действия комедии; его трагический обертон не только весьма ощутим, но даже и подчеркнут той невероятно высокой концентрацией случайностей, которая нужна, чтобы удержать логику событий в сфере комедийной структуры. Случай и только случай с неизменной закономерностью отделяет добродетельных персонажей от подлинно трагического для них возможного исхода событий. И разве не

трагично то, что идеальная добродетель в своем стремлении к нормальной разумной жизни может уповать только на счастливый случай и внешнюю поддержку? Так второй миробраз «Недоросля», целиком выстроенный на идеолого-эстетическом категориальном аппарате высоких жанров, обретает не менее парадоксальные, чем первый, жанровые очертания трагедии... случая.

До сих пор мы рассекали действие и текст комедии «Недоросль» надвое. Пора, наконец, вспомнить, что это одно действие и один текст, в котором на равных правах, в постоянной системе аналогий и оппозиций функционируют два типа художественной образности, два миробраза, две жанровые установки: универсальное двоение всех уровней поэтики «Недоросля» доходит, наконец, до своего логического завершения. Под напором двоящегося слова, двоящихся типов художественной образности, двоящегося миробраза и двойной сферы жанрового тяготения текста «Недоросля» к трагедии и комедии двоится сама традиционно единая структура драматического произведения, в котором, с аристотелевско-европейской точки зрения, должен быть один конфликт и одно действие.

Пожалуй, утверждение И. А. Гончарова о том, что в грибоедовском «Горе от ума» «две комедии как будто вложены одна в другую», может быть применено к «Недорослю» едва ли не с большим успехом. В этом повинно все то же самое каламбурное слово, изначально решительно размежевавшее все структурные элементы комедии. Между персонажами, чьи среды обитания (дом и мир) так различны, чьи образы сформированы столь разными (вещь и понятие) категориями и чьи уровни владения словом (предметное и переносное значение) исключают какой бы то ни было диалог, основу любого драматического действия, невозможен никакой личностный конфликт, который охватил бы всех персонажей многофигурной композиции «Недоросля» одним противоречием. Отсюда — естественный переход конфликта в сферу надличностную и его дробление.

В конфликте «Недоросля» происходят постоянные «обманные движения» и подстановки. Как и любой драматургический текст, комедия Фонвизина должна была бы обозначить свою конфликтную сферу с самого начала. Однако та линия политического противостояния, которая намечается в первых пяти явлениях (спор о кафтане, г-жа Простакова и Тришка, крепостница и крепостной), не находит развития в действии комедии. Конфликт, стало быть, переходит на уровень бытового нравоописания (борьба Митрофана и Скотинина за право присвоить деньги Софьи – I,4; II,3). Появление же на сцене Правдива и Стародума, сразу озаглавленное диалогом о неизлечимой болезни русской власти (III, 1), переводит его в сферу идеологическую.

Из этих трех возможностей реализации конфликта в действии комедии актуализируются только две: политический субстрат, на который намекает столкновение хозяйки поместья с крепостным портным, так и остается под спудом действия, ибо единственный сюжет, в котором этот конфликт мог бы развернуться, – бунт крепостных – был, естественно, немыслим на русской сцене. Следовательно, приходится признать, что в комедии «Недоросль» два конфликта: семейно-бытовое соперничество за руку богатой невесты, порождающее любовную интригу, которую венчает помолвка Милона и Софьи, и идеологический конфликт идеальных понятий о природе и характере власти, категорически не совпадающих с ее практическим бытовым содержанием. Этот конфликт продуцирует нравственно-идеологическое противостояние реального властителя-тирана г-жи Простаковой и носителей идеальной концепции власти Стародума и Правдина, которое и увенчано лишением г-жи Простаковой ее политических прав.

Таким образом, каждый из двух конфликтов развернут в самостоятельном действии, которых, естественно, в комедии Фонвизина тоже: оказывается два, причем внутри каждого лагеря персонажей эти действия распределяются по закону кривозеркального (или, если угодно, каламбурного) отражения

однотипных драматургических ситуаций. Если г-жа Простакова осуществляет тираническую власть на деле («То бранюсь, то дерусь; тем и дом держится <...>» – II,5), то Стародум и Правдин обсуждают проблему власти и условий ее перерождения в тиранию. Вскармливание Митрофана пародически соответствует просвещению умов Правдина и Софьи, псевдоэкзамен Митрофана предвaren истинным экзаменом Милона на право называться честным человеком, драка Митрофана и Скотинина за право присвоить наследство Софьи сопровождает борьбу Милона за счастье с любимой девушкой и т. д. Причем каждое из этих действий «Недоросля» обладает полным набором композиционных элементов структуры: исходной ситуацией, развитием, кульминацией и развязкой – и этот двойной набор соответственно удваивает композиционные элементы действия комедии в целом.

Если в стане героев-идеологов происходит истинно-результативное действие со знаком «плюс»: освобождение Правдина от политических иллюзий, обуздание произвола и тирании г-жи Простаковой, соединение любящих друг друга Милона и Софьи, то в стане бытовых героев эти же самые элементы оказываются антидействием со знаком «минус» в смысле своей полной безрезультатности: усилия г-жи Простаковой по воспитанию Митрофана дают отрицательный эффект, ее попытки устроить судьбу сначала брата, а потом сына в браке с Софьей увенчиваются полным крахом, наконец, она сама, лишившись власти, тоже оказывается у разбитого корыта.

И если учесть то обстоятельство, что истинно результативное действие осуществляется в идеологическом говорении, а безрезультатное охватывает собою вещный миробраз достоверного физического быта, то приходится признать мирозидательную силу слова-мнения, которое правит миром «Недоросля» отчасти даже в сакральном смысле. «В начале было Слово» – и письмо Стародума творит живой движущийся мир комедии. В конце – тоже

слово, «Страшный Суд» наместника воскрешает мертвые души «Недоросля» для того, чтобы сокрушить этот сущий, но недолжный мир. Так сакральные ассоциации сюжета и композиции комедии усугубляют невероятную емкость фонвизинской картины русской жизни, возводя ее общий абрис к универсальному вневременному сюжетному архетипу Евангелия и Апокалипсиса: пришествие новой ипостаси Божества, несущей Новый завет погрязшему в пороках, изжившему себя ветхому миру и возвещающей Страшный Суд грешникам в конце времен.

Синтез инвариантных элементов двух оппозиционных рядов жанровой иерархии XVIII в., поделившей литературу на области высокого идеального и низкого бытового мироздания, сложная система их параллельного и перекрестного совмещения в «Недоросле» породили принципиально новый эстетический статус литературного произведения. Если ранее сама категория жанра, замыкающая в жесткую систему инвариантных элементов заданной структуры каждый входящий в систему этого жанра текст, делала его своеобразным способом конструирования словесной модели мира под определенным углом зрения, т. е. модели моноскопической, то комедия Фонвизина, совместив в себе две жанровые структуры, два набора инвариантов, два угла зрения и два способа словесного моделирования жизненных связей, создала эффект стереоскопический. Отсюда модель действительности, продуцируемая «Недорослем» в целом, приобрела доселе неведомую русской литературе объемность, всеохватность и универсальность. Пожалуй, невозможно найти в русской литературе XVIII в. другой текст, который при столь же компактном объеме был бы столь же репрезентативен в отношении масштабов охвата русской действительности и литературной жизни, как «Недоросль».

2.3. Сюжетный аспект в комедии В.В.Капниста «Ябеда»

Аналогичную картину синтеза устойчивых элементов трагедийной и комедийной жанровых структур драмы можно наблюдать в стихотворной разновидности жанра высокой комедии, образцом которой является комедия В. В. Капниста «Ябеда», написанная в 1796 г. и очевидно несущая на себе отпечаток традиционной преемственности по отношению к комедии «Недоросль».

Из всех комедийных текстов XVIII в. ни один не демонстрирует в своей поэтике такой глубокой близости к поэтике «Недоросля», как «Ябеда» Василия Васильевича Капниста. Не случайно «Ябеда» – это единственный кроме «Недоросля» текст XVIII в., конкретно ассоциирующийся с зеркалом жизни в сознании близких современников: «Кажется, что комедия «Ябеда» не есть один только забавный идеал, и очень верить можно злоупотреблениям, в ней представленным; это зеркало, в котором увидят себя многие, как скоро только захотят в него посмотреться»[43].

Общеродовое отождествление театра и драмы с зеркалом к концу XVIII в. стало неременной реальностью становящейся эстетики и театральной критики. Ср., например, в «Почте духов» И. А. Крылова: «Театр <...> есть училище нравов, зеркало страстей, суд заблуждений и игра разума» [32], а также в статье П. А. Плавильщикова «Театр»: «Свойство комедии срывать маску с порока, так чтобы тот, кто и увидит себя в сем забавном зеркале нравоучения, во время представления смеялся бы сам над собою и возвратился бы домой со впечатлением, возбуждающим в нем некоторый внутренний суд» [30]. И, обратив внимание на то, что мотиву театра-зеркала и комедии-зеркала неизменно сопутствует мотив суда, мы поймем, что именно комедия «Ябеда», с ее судным сюжетом, воспринятая современниками как зеркало русских нравов, стала своеобразным смысловым фокусом русской высокой комедии XVIII в. В плане наследования Капнистом фонвизинской драматургической традиции очевидна прежде всего близость любовной линии «Ябеды» соответствующему

сюжетному мотиву «Недоросля». В обеих комедиях героиня, носящая одно и то же имя Софья, любима офицером (Милон и Прямиков), которого разлучили с ней обстоятельства службы:

Милон. <...> ничего не слыхал я о ней все это время. Часто, приписывая молчанье ее холодности, терзался я горестию (II,1); Прямиков. <...> Я к ней писал, и чаю, // Сто писем, но представь, от ней ни на одно // Мне ни подстройкою ответа не дано. // Я был в отчаянья <...> (344) [48].

В обеих комедиях героиня воспитана в среде, далекой от материального быта простаковского поместья и кривосудовского дома, только родственные связи при этом перевернуты: фонвизинский Милон познакомился с Софьей в ее родном московском доме и вновь обрел в поместье ее дальних родственников Простаковых; капнистовский Прямиков встретил свою любовь «В Москве у тетки, где она и воспиталась» (342). Если у героини Капниста и нет благородного сценического дядюшки Стародума, причастного к ее воспитанию, то она все же обязана своим нравственным обликом, резко выделяющим ее из среды родного семейства, внесценической и, судя по всему, столь же благородной, как и Стародум, тетушке. И в «Недоросле», и в «Ябед» героине грозит вынужденный брак из корыстных побуждений семейства жениха или своего собственного:

Милон. Может быть, она теперь в руках каких-нибудь корыстолюбцев (II,1); Кривосудов. Такого зятя я хочу себе найти, // Который бы умел к нажитому нажить (350).

Наконец, в обеих комедиях влюбленные обязаны своим финальным счастьем вмешательству внешней силы: письма об опеке в «Недоросле», сенатских указов об аресте Праволова и суде над Гражданской палатой в «Ябед». Но эта очевидная сюжетная близость отнюдь не является главным аспектом коренного сходства поэтики прозаического «Недоросля» и стихотворной «Ябеды». В «Недоросле» ключом к жанровой структуре комедии

было каламбурное слово, лежащее в корне двоения ее мирообраза на бытовой и бытийный варианты. И тем же самым ключом открывается внешне единый бытовой миробраз «Ябеды», в котором до последней возможности сокращены объемы, отданные добродетели, и на все действие экспансивно распространяется образ порока. При всем видимом тематическом несовпадении картин бытового произвола тирана-помещика в «Недоросле» и судейского чиновника в «Ябед» именно каламбурное слово становится основным средством дифференциации образной системы и художественным приемом воссоздания того же самого расколотого на идею и вещь мирообраза, который мы уже имели случай наблюдать в «Недоросле».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате исследования «высокой» комедии в русской драматургии XVIII - XIX века в сюжетном аспекте, её специфических особенностей был сделан ряд следующих выводов.

Теоретический аспект исследования дает представление о сущности «высокой» комедии непосредственно в драматургии. Дается понятие о «высокой» комедии, а также определяются особенности формирования данной категории внутри литературного процесса и различные точки зрения на его типологизацию.

Через «высокую» комедию происходит раскрытие, обличение общественных противоречий, позволяет познать сущность человеческого бытия, осмыслить духовность, психологию личности, ее моральные и нравственные принципы. Разного рода конфликты отражаются, начиная с описания

персонажей, их реплик, черт характера и взаимодействия с окружающей средой, заканчивая сюжетно-композиционным построением повествования в целом. Структурная основа всего произведения – это сплетение вышеперечисленного в одно смысловое целое.

Основываясь на положениях, представленных в теоретической части исследования, выявляются особенности «высокой» комедии внутри оригинальных пьес И.А.Крылова «Подщипа», Д.И.Фонвизина «Недоросль», В.В.Капниста «Ябеда».

Социокультурная ситуация XVIII - XIX века определила характер развития литературного процесса и оказала влияние на его жанровую систему. Вопрос о жанре приобретает особую значимость при обращении к драматургии, наиболее ярко отразившей существенные изменения жанровых форм. Именно комедия, диалектологически гибко сочетающая в своей художественной структуре стабильные и в то же время подвижные, изменчивые элементы, претерпела ломку канонов и традиций демонстрируя нарушение отдельных имманентных, природных свойств, присущих ей как жанру драмы.

В развитии «высокой» комедии наблюдается сложный, но закономерный этап, демонстрирующий, с одной стороны, её стремление сохранить свои генетические качества — это форму комического, обуславливающие тип персонажа, тип конфликта, эстетические принципы комедийных приемов. Тот минимум устойчивых структурных свойств, без которых жанров не бывает, а с другой - нарушить их. Стремясь к жанровому канону, современная комедия одновременно и отрицает его, преодолевая инерцию застывшей формы, демонстрируя жанровое смещение и жанровое обновление. То есть происходит общее изменение традиционности, обусловленное проявлением традиционных форм в неожиданных положениях, и возникновением нетрадиционных жанровых образований, которые отражают новизну жанра, переосмысливая традиционную жанровую структуру применительно к новому содержанию.

В основе сюжетного строения высокой комедии рубежа XVIII–XIX веков находится особая форма комизма, основанная на каламбурном слове. Сюжет выстраивается в аспекте пародирования высоких (трагедийных) смыслов и перевертывании «серьезных» ситуации взаимодействия человека и социума. Ключевым параметром сюжетной структуры высокой комедии является принцип действия внешних сил, определяющих положительный (благополучный) смысл развязки, в результате чего утверждается просветительской идея нравственной и общественной справедливости.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев М.Л. Комедия // 2009. С. 608. (Большая российская энциклопедия : [в 35 т.] / гл. ред. Ю. С. Осипов ; 2004—2017, т. 14).
2. Аничков Е. В. Комедия // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890—1907.
3. Аристотель Риторика. Поэтика. Минск: Литература, 2000. С. 224.
4. Аристотель. Поэтика. Минск: Литература, 1927. С. 120.
5. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 1064-1112.
6. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 1064-1112.

7. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 1064-1112.
8. Асеев Б.Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. Издательство: «Просвещение», 1977. С. 398.
9. Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Издательство: Художественная литература, 1965. С. 91.
10. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды. Собр. соч. в 3-х т.т. Т. 2, Издательство: ОГИЗ, 1948.
11. Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Издательство: Наука. Ленинградское отделение, 1977. С. 364.
12. Берков П.Н. История русской комедии XVIII века. - Издательство: Наука. Ленинградское отделение, 1977. С. 368.
13. Буало Н. Поэтическое искусство. Издательство: ГИХЛ, 1957.
14. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Фонвизин-драматург. Издательство: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, 1960. С. 108.
15. Вяземский П. А. Фон-Визин. Издательство: Искусство, 1984 С. 214—215.
16. Галахов А. Д. Комедия Фонвизина «Недоросль», ее содержание и построение // Денис Иванович Фонвизин. Его жизнь и сочинения: Сб. ист.-литер. статей / Сост. В. Покровский. М., 1911. С. 142.
17. Гоголь Н.В. «Ревизор» издательство: АСТ, 1836.
18. Гордин М, Гордин Я. Театр Ивана Крылова. Издательство: Искусство. Ленинград, С. 107.
19. Гордин М., Гордин Я. Театр Ивана Крылова. Издательство: Искусство. Ленинград, 1983. С. 107.
20. Гордин М., Гордин Я. Театр Ивана Крылова. Издательство: Искусство. Ленинград, С 104.
21. Грибоедов А.С. «Горе от ума». Издательство: АСТ, 1822-24.

22. Гуковский Г. А. Очерки русской литературы XVIII в. издательство. "Художественная Литература". Л., 1938. С. 189.
23. Гуковский Г. А. О сумароковской трагедии // Поэтика. издательство. "Художественная Литература". Л., 1929. С. 73.
24. Дживилегов А., Бояджиев Г. История западно-европейского театра. издательство : Искусство, 1991.
25. Драматический словарь. М., 1787. С. 89.
- 26.
- История западно-европейского театра под общей редакцией С.С. Мок ульского. Т.1, М., 1956
27. Капнист В.В. Избранные произведения. Л., 1973. С. 344.
28. Капнист В.В. Ябеда. Комедия в пяти действиях // Капнист В.В. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1973. С. 331–462.
29. Княжнин Я. Б. Сочинения. - Том 1. - СПб., 1847. С.25 - 26.
30. Крылов И.А. Поли. собр. соч.: В 2 т. М., 1944. С.250.
31. Крылов И.А. Сочинения: В 2-х томах. - Том 1. - М., 1956. - С.266.
32. Крылов И.А. Подщипа // И.А. Крылов. Полное собрание сочинений. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1945—1946. Т. 2, с. 339—375.
33. Кузьмина В.Д. Русский демократический театр XVIII века. - М., 1958. С. 205
34. Лаппо-Данилевский К.Ю., Г. Н. Моисеева. Капнист Василий Васильевич // Словарь русских писателей XVIII века, вып. 2., - СПб., 1999.
35. Лебедева О.Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII - первой трети XIX веков , Издательство: Яз. славянской культуры (ЯСК), 2014
36. Литературная энциклопедия, 1929—1939.
37. Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII в. // Труды по знаковым системам. VIII. Тарту, 1977. С. 77—80.
38. Мокульский С. С. Комедия // Литературная энциклопедия: В 11 т. — Т. 5. Издательство: Коммунистическая Академия, 1931. С. 407—432.

39. Николукина А.Н. Драматургия // Литературная энциклопедия терминов и понятий — Институт научной информации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001. С. 249 — 1596
40. Писарев К. В. Творчество Фонвизина. Издательство. Юрайт, 2019. С. 190.
41. Письмо русским писателей XVIII века. — Л.: Наука, 1980.
42. Плавильщиков П. А. Сочинения. СПб., 1816. С. 71.
43. Плосконенко Е. А. Комедия Д. И. Фонвизина «Недоросль» в культурной жизни России первой половины XIX в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Харьков, 1991. С. 11—12.
- 44.
- Рябова Н.В. Поэтика травестирования / "шуте трагедия" И.А.Крылов а "Трумф", или "Подщипа". Куйбышевский государственный университет. Куйбышев, 1982. С. 20.
45. Северный вестник. 1805. 4.6. № 6. С.374.
46. Стенник Ю.В. Драматургия русского классицизма. Комедия. // История русской драматургии. XVIII - первая половина XIX века. - Л., 1982. С. 160.
47. Сумароков А. П. Из цикла «Эпистолы». Дата создания: 1747, опубл.: Впервые — в брошюре «Две эпистолы. В первой предлагается о русском языке, а во второй о стихотворстве». СПб., 1748.
48. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Издательство «Наука», 1977. С. 226.
49. Фонвизин Д.И. «Недоросль». Издательство: Советская энциклопедия, 1973-1982.
50. Фонвизин Д.И. Собрание сочинений. Т. 2. Издательство: Художественная литература, Москва. 1959. С. 40.