

# Александр Архангельский

A stylized illustration of a man with a large white beard and a crown made of books, holding a large orange book and a quill pen. The background is dark and textured.

Продлёнка  
для взрослых

## ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО КЛАССИКЕ

Н.М. Карамзин, А.С. Грибоедов, А.С. Пушкин,  
Н.В. Гоголь, М.Ю. Лермонтов

**ГЛ** Классика лекций

# **Александр Николаевич Архангельский**

## **Путеводитель по классике.**

### **Продленка для взрослых**

#### **Серия «Звезда лекций»**

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=28526711](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=28526711)*

*Путеводитель по классике. Продленка для взрослых / Александр  
Архангельский: АСТ; Москва; 2018  
ISBN 978-5-17-107596-5*

### **Аннотация**

Как жаль, что русскую классику мы проходим слишком рано, в школе. Когда еще нет собственного жизненного опыта и трудно понять психологию героев, их счастье и горе. А повзрослев, редко возвращаемся к школьной программе. «Герои классики: продлёнка для взрослых» – это дополнительные курсы для тех, кто пропустил возможность настоящей встречи с миром русской литературы. Или хочет разобраться глубже, чтобы на равных говорить со своими детьми, помогать им готовить уроки. Она полезна старшеклассникам и учителям – при подготовке к сочинению, к ЕГЭ. На страницах этой книги оживают русские классики и множество причудливых и драматических персонажей. Это увлекательное путешествие в литературное закулисье, в котором мы видим, как рождаются, растут и влияют

друг на друга герои классики. Александр Архангельский – известный российский писатель, филолог, профессор Высшей школы экономики, автор учебника по литературе для 10-го класса и множества видеоуроков в сети, ведущий программы «Тем временем» на телеканале «Культура».

# Содержание

О чем эта книга. Для кого эта книга	5
Карамзин	11
«Бедная Лиза»	15
Грибоедов	28
Горе от ума	29
Пушкин	57
«Анджело»	58
Конец ознакомительного фрагмента.	67

# Александр Архангельский

## Путеводитель по классике.

### Продленка для взрослых

#### О чем эта книга.

#### Для кого эта книга

Нас заставляют в школе рисовать таблицу и расписывать произведения «по образам». Имя героя. Речевая характеристика. Биография. Внешность. Характер. Детали. Красные руки Базарова. Близорукость Пьера. Усики над губкой юной жены Болконского. Мраморные плечи Элен. Мы честно отработываем номер, списываем у соседа: «Павел Петрович Кирсанов. Реч. хар. – *извольте, эфто, эхто*. И забываем сразу после сочинения, оно же ЕГЭ, потому что скука вечна, а жизнь коротка.

Между тем в большой литературе вокруг героя, как вокруг незыблемого стержня, вращается все художественное пространство; в образах героев сгущены представления автора о мире. Это призма, тот магический кристалл, через который мы заглядываем в глубину произведения. Сквозь множество персонажей мировой литературы просвечивает образ

Гамлета, страдающего и безвольного. Или Фауста, деятельного, безудержно активного. Перечитайте «Доктора Живаго» Пастернака: в образе Юрия Андреевича Живаго проступает Гамлет, в образе его антагониста Стрельникова – Фауст. И примеры можно множить и множить. Литературные архетипы повторяются из поколение в поколение, из книги в книгу. Не потому что есть какая-то таинственная формула, зашитая в состав культурной памяти, а просто потому что так писателям удобнее работать: на фоне сходства очевиднее различие.

При этом главные, сквозные образы могут расходиться с представлением народа о самом себе. Мы привыкли говорить о русской культуре как о культуре патриархальной, то есть тотально мужской, предписывающей каждому сверчку свой шесток, ставящей женщину возле корыта и печки, а мужчину – во главе семьи. Но в ряду бессмертных героинь родной словесности одна из первых – княгиня Ольга. А в череде героев – князья Борис и Глеб. Ольга волевая, способная принять жестокие решения, мстящая за мужа, обманывающая врага. А Борис и Глеб готовы умереть без сопротивления, чтобы не поднять руку на старшего брата. Она – полюс активного выбора, они – полюс пассивного страдания; это не очень совпадает с матрицей патриархальности.

При этом именно Ольга с ее железным характером узнается в героинях древнерусской словесности. От Февронии, которая решает женить на себе Петра, до Ярославны, чей плач

исполнен неподдельной силы и требования к Игорю: вернись! То же мы встречаем в русской литературной классике. Ее героини готовы взять семью в свои руки, как Наташа Ростова. Коня на скаку остановят, как крестьянка Некрасова. Едут за мужьями на край света, как его же «Русские женщины». Опутанные социальными обстоятельствами и лишенные возможности действовать по-своему, они либо не принимают эти обстоятельства и кончают с собой, как Катерина в «Грозе» или Анна Каренина, либо твердо и единолично принимают решение о невозможности незаконного счастья, как Татьяна Ларина.

А образ страстотерпца, который отказался от собственной силы и воли, восходящий к Борису и Глебу, воспроизводится в Обломове и князе Мышкине, Платоне Каратаеве и том же Юрии Живаго. Если же герой решителен, то ему нужно будет малость пострадать и тем себя исправить – как Родиону Раскольникову. Либо раствориться в обломовском сыне, как Штольц. В заочном споре между Гамлетом и Фаустом на русской почве всегда побеждает Гамлет. Да и на советской – в ее лучших проявлениях – тоже; Павка Корчагин скорее исключение из общего правила.

Поэтому разговор о литературном герое – это не разговор в пользу бедных. Это разговор о самой сути словесности. Особенно применительно к России. В Китае, в городе Сиань, возле входа в мавзолей императора Цинь Шихуанди стоят 8 100 полноразмерных статуй воинов и их лошадей; глиняные

копии людей захоронили вместе с императором – правда, судя по всему, закопали до 70 000 строителей мавзолея. А когда в XX веке нашли во время бурения артезианских скважин, это произвело такое впечатление на Китай и в целом на мир, что эти терракотовые воины стали символом китайской культуры. Нам же ничего раскапывать не надо. Русские литературные герои – наша воплощенная память.

Эта книга – нечто вроде литературного путеводителя. Построена она по принципу энциклопедии, каждому герою посвящена отдельная статья, причем размещены они не по значимости (или симпатичности), а по алфавиту. Что отчасти несправедливо – потому что, скажем, Молчалин при таком подходе обгоняет Чацкого, зато удобно. Хочешь найти статью о Гриневе – ищешь раздел «Пушкин», в нем – подраздел «Капитанская дочка», а внутри него – по оглавлению – статью «Гринев Петр». Мы пройдем через портретную галерею ключевых персонажей отечественной литературы; будем останавливаться возле некоторых и внимательно смотреть: какую эстетическую тайну раскрывает этот образ, что сообщает нам – помимо «речевых характеристик», «портретных деталей» и «сюжетных функций». Хронологические рамки ограничим пушкинским периодом, начало которому положила публикация повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» (1792) и который завершился в 1840-м, когда вышло первое издание лермонтовского «Героя нашего времени». Это та самая школьная классика, то есть набор произведений,



признаваемых образцовыми, на которой (словно на распорках) держится литература в школе. Немыслимо спрятаться в классике от сегодняшнего дня, от текущей словесности, от живой жизни культуры. Классика не обособлена от современности, невозможно указать черту, за которой она завершается и начинается «литературное сегодня». То, что мы читаем здесь и сейчас, завтра может стать классикой; то, что было классикой вчера, может потерять свой статус завтра. Но есть какие-то опорные фигуры. Родоначалник русской классики – Карамзин. Создатель образцовой комедии – Грибоедов. Центр нашей культурной Вселенной – Пушкин. Грустно смеющийся Гоголь. Задающий вечные загадки Лермонтов. В России не было своей серьезной мифологии – или до нас она не дошла. Развитая демонология имеется, все эти бесчисленные духи дома и леса, реки и земли – в изобилии. А мифов, которые держали бы культуру, как атланты, нет. В отличие от Греции и Рима, древней Скандинавии, Ирландии, Индии. И русская литература, если угодно, стала нашей новой мифологией. И ее герои – в центре этой мифологической картины мира.

Пять авторов и множество персонажей. Карамзинская «Бедная Лиза» и «Горе от ума» Грибоедова. «Медный Всадник», «Капитанская дочка», «Пиковая дама» (и не только) Пушкина. Проза Гоголя. «Мцыри», «Песня о купце Калашникове» и «Герой нашего времени» Лермонтова. Ясно, что книга будет полезна для учителей, которые разрабатывают

свои уроки. Для школьников, особенно при подготовке к сочинению и выпускному экзамену. Для их родителей, которые не обязаны помнить детали прочитанных в юности произведений, а при этом должны отвечать на вопросы детей. А также она пригодится всем, кому не по делу, а из жизненного интереса важна отечественная литература XIX века.

*Автор*

# Карамзин

Большая русская *литература* (не путать со средневековой *словесностью*) началась со скромной повести, опубликованной в 1792 году 26-летним молодым писателем Николаем Карамзиным. Текст «Бедной Лизы» уместился на нескольких журнальных страницах, повесть повторяла многие «ходы» тогдашней европейской прозы, и никто тогда не мог подумать, что из нее, как из прекрасной почвы, произрастут десятки грандиозных книг, от «Кавказской пленницы» до «Пиковой дамы» и от «Преступления и наказания» до «Воскресения». И что образ главной героини станет настоящей матрицей, лекалом, по которому великие писатели будут кроить своих бесчисленных персонажей – Баратынский «Эду», Пушкин «Барышню-крестьянку» и бедную воспитанницу Лизу. Достоевский – Лизавету Ивановну, несчастную сестру старухи-процентщицы и блаженную Лизавету. Но вышло именно так.

Конечно, повесть была дерзкая. Вообще, молодой Карамзин любил нарушать границы литературного приличия; стратегия его писательского поведения была скорее похожа на стратегию Владимира Сорокина, чем благовоспитанного реалиста. Он последовательно проверял на прочность цензурные и моральные границы своей литературной эпохи; в «Бедной Лизе» с симпатией описал самоубийцу, в «Остро-

ве Борнгольм» с плохо скрываемым сочувствием изобразил инцест.

Но только дерзостью его успех не объяснишь; все гораздо интересней и сложнее. В его короткой повести был создан первый самобытный образ русского литературного героя – и в этом главная причина колоссального успеха. Проблемы, поставленные им перед читателем, вторичны: Гете написал своего юного Вертера на 18 лет раньше, предромантики давно уже покусились на религиозные и этические табу, тут ничего принципиально нового не было. Но героиня – по-настоящему неповторима. Она произросла на русской почве. Конечно, настоящая свобода автора совсем не в том, чтобы полностью закрыться от чужих влияний; если он по-настоящему свободен, то ему не страшно взять за образец чужое. Но до этого уровня нужно еще дорасти. А для начала кто-то должен оттолкнуться от чужих примеров и попробовать создать свое, неповторимое и незаемное. И в этом смысле Карамзин был *первым*.

Его старшие современники умели хорошо копировать: автор авантюрных романов Михаил Чулков («Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины», 1770) работал по лекалу плута-пикаро из европейского плутовского романа, чувствительные любовники Федора Эмина («Письма Эрнеста и Доравры», 1766) были словно списаны с героев «Юлии, или Новой Элоизы» Ж. Ж. Руссо. А те, кто подобно сатирику Владимиру Лёвшину («Повесть о новомодном

дворянине») пытались подсмотреть героев жизни, не умели создавать объем. Их персонажи – плоские и однозначные, как говорящие фамилии: Негодяев, Развратин, Лицемеркин, Подлянкин. Что же до героев философско-сатирической прозы Ивана Андреевича Крылова, то это просто отвлеченные идеи, представшие в виде людей. Ни характеров, ни судеб; сплошные однозначные эмблемы. Для басен, за которые он примется в начале XIX века, это хорошо. А для большой сюжетной прозы – маловато.

Единственный из современников Карамзина, кто выбивается из этого ряда, – Александр Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву» вышло за два года до «Бедной Лизы» (1790); здесь уже есть робкая попытка показать характеры – без оглядки на чужие образцы. Стряпчий, Пахарь, Карп Дементыч, сам Рассказчик... Но тогда же, в 1790-м, автор был приговорен и выпал из живой словесности; первое российское издание «Путешествия» оказалось, к сожалению, единственным – вплоть до Октябрьского манифеста 1905 года.

Так и вышло, что именно «Бедная Лиза» развернула русскую литературу в новом направлении. Читатель получил принципиально иной тип героя; это не маска, не тип, не эмблема, а живой неоднозначный образ, со множеством противоречий, многократным усилением вины – и готовностью рассказчика сочувствовать виновнику чужого горя. И конечно же, образ Рассказчика не менее, если не более важен, чем

характеры персонажей, Лизы и Эраста.

Прорыв Карамзина не был подхвачен современниками; его находки тиражировались во множестве эпигонских сочинений 1810-х годов, лишаясь глубокого смысла. Но победителем в литературе всегда оказывается тот, кто сумел дождаться своего часа и прорасти в будущее. Карамзин – дождался. Его опыт пригодился Пушкину; это и решило дело.

# «Бедная Лиза»

(1792)

ЛИЗА – главная героиня карамзинской повести, небывалый для того времени персонаж. Во-первых, это женщина, в то время как главными героями литературы XVIII века были мужчины, а героини могли приближаться к ним, вставать почти вровень – как Софья в «Недоросле», но не становились центром сюжета. Во-вторых, она крестьянка. Персонажи, относящиеся к нижним классам общества, часто встречались в комедиях – вспомним многочисленных служанок Мольера, но для трагических историй подходили не вполне. Они только-только стали появляться в философской прозе, как «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, вышедшее (и тут же запрещенное) за два года перед «Бедной Лизой». А в лирической сентиментальной повести не появлялись никогда. В-третьих, главный Лизин дар – умение любить по-настоящему и страстно, которое предполагалось в дамах развитых, начитанных, желательно аристократических. Сквозная мысль карамзинской повести «И крестьянки любить умеют» была для той эпохи дерзкой, разрушающей социальные стереотипы.

Выбивалось из общего ряда и ее литературное имя. С одной стороны, так зачастую звали тех же комедийных служа-

нок, вспомним Лизетт у Мольера. С другой, имя Лиза созвучно Луизе; именно такое имя носит дочь простого музыканта Миллера в мещанской драме Шиллера «Коварство и любовь», где несправедливо обвиненная героиня собирается покончить с собой и не делает этого лишь потому, что ее отравили. С третьей, в имени Лиза слышится не только отголосок имени Элиз, героини «Скупого» Мольера, дочери богача Гарпагона, отдавшей сердце бедняку Валеру, но и отзвук имени Элоиза. Так звали подругу знаменитого французского философа-схоласта, теолога и музыканта Пьера Абеляра (XI–XII вв.), адресовавшего ей целый цикл любовных писем. Недаром роман Руссо, перевернувший все литературные (и не только литературные) представления XVIII века, назывался «Юлия, или Новая Элоиза» (1761). Карамзин осознанно присваивает «высокое» имя, за которым просматривается целая линия мировой словесности, девушке из низкого сословия. А комедийным Лизеттам противопоставляет трагическую судьбу своей «бедной Лизы».

Лиза живет в подмосковной деревне. И неустанно трудится. Весной она ходит в город продавать цветы, то есть пересекает границу между патриархальным селом и «рыночным» городом, где все продается и все покупается; это важная деталь. Мать Лизы «чувствительная, добрая старушка», безраздельно принадлежит сельскому миру. А Лиза с самого начала как бы находится на границе двух миров. Подобно матери, она не ищет богатства, разделяет ее убежденность



в том, что «лучше кормиться трудами своими и ничего не брать даром». И в то же она *продает* свои цветы. Да, честно, да, без злого умысла, но именно *продает*. Так в повесть подспудно вводится неслыханная для литературы той эпохи тема: *деньги*. Они для рассказчика – символ неестественных отношений, основанных не на велении сердца, не на доверии людей друг к другу, а на выгоде и невыгоде, на расчете и подчас обмане. Конечно же деньги царствуют не в деревне, а в городе: но в том и беда, что жилище бедной Лизы расположено слишком близко от опасной черты. Недаром ее беспримесно патриархальная мать говорит, как бы предвещая ужасную развязку: «У меня всегда сердце не на своем месте, когда ты ходишь в город; я всегда ставлю свечку перед образом и молю Господа Бога, чтобы он сохранил тебя от всякой беды и напасти».

Именно в городе, этом средоточии новых отношений, Лиза встречает Зраста, молодого дворянина, который устал от светской жизни и легко влюбляется в живую, «настоящую», не связанную условностями девушку. Поначалу он даже готов к платоническим отношениям, но, к сожалению, такая слишком чистая любовь – не его удел. В конце концов, «совершенно ему отдавшись», Лиза «им только жила и дышала». Но в какой-то момент стала замечать охлаждение любимого. Эраст пытается ее успокоить – он не потерял интереса к Лизе, просто озабочен предстоящим ему походом на войну. Позже выяснится, что на войне он не столько сражал-

ся, сколько резался в карты – и проигрался. Пытаясь спасти положение, герой женится на богатой пожилой вдове. Лизе ничего не остается, как покончить с собой: она бросается в пруд.

Таким образом, тема денег в построении сюжета повести эпизод за эпизодом усиливается. Первое, что Эраст сделал, увидев Лизу, – предложил ей за букетик ландышей вместо 5 копеек рубль. Сам по себе порыв идет от сердца. Но денежная форма, в которую он облечен, изначально указывает на городскую «испорченность» неплохого в общем-то человека. Лиза, разумеется, наотрез отказывается от лишних денег и соглашается продать цветы лишь за истинную цену – 5 копеек. А когда вновь приходит в город в тайной надежде встретить полюбившегося ей незнакомца, то отвечает прохожим, что ее цветы – непродажные и предпочитает бросить их в реку, нежели отдать за деньги. Но в конце концов не только Эраст, но и несчастная Лиза оказывается отчасти заражена городским духом неискренности. Начиная с того, что она скрывает от матери свою любовь к Эрасту, и кончая последним эпизодом, в котором она не только прощается с тенью древних дубов, «свидетелей ее восторгов», но и посылает через дочь соседа Анюту 10 империалов матери. То есть вольно или невольно повторяет «прощальный жест» Эраста, подчиняется противоестественной «городской» логике. Деньги как бы призваны искупить ее дочернюю вину, они становятся ценой вечной разлуки с матерью. И, конечно же, бессиль-

ны в чем-либо помочь; получив известие о самоубийстве дочери вместе с деньгами, мать немедленно умирает.

При всем том Лиза – беспримесно положительная героиня. Не потому что она ведет себя безупречно; Карамзин не верит в безупречных людей и не желает считаться с нормативной моралью. Но именно потому, что в Лизе все-таки побеждает чувствительность, порывистость, естественное начало. Она берет эти деньги – и отправляет их – не по расчету, а по неразумию. Город ее погубил, но сельская чистота не исчезла.

Не бросает на нее тень и то, что она нарушила ключевой религиозный запрет, покончив с собой; повторив развязку романа И. В. Гете «Страдания юного Вертера» (1774), Карамзин не просто демонстрирует сочувствие героине, как Гете сочувствовал герою. Он фактически оправдывает ее и «обещает» ее душе вечную жизнь: на ее могиле водружен деревянный крест, а души Эраста и Лизы, может быть, «уже примирились».

Отчасти с этой же темой – совращенной невинности – была связана баллада Карамзина «Алина» (1790). Позже он вернется к этой теме в повести «Юлия» (1796), где наметит счастливую развязку схожего сюжета. Но гораздо более интересные отражения Лизиного образа связаны с другими русскими авторами. Не считая наивных слепков с карамзинского сюжета, которые в большом количестве распространились сразу после выхода в свет «Московского журнала» (К. И.

Долгорукий – «Несчастливая Лиза» и мн. др.), Лизины черты узнаются в героине трагической стихотворной повести Евгения Баратынского «Эда» (1826), в героине поэмы И. И. Козлова «Безумная. Русская повесть». Слова Лизиной матери («Ты еще не знаешь, как злые люди могут обидеть бедную девушку») почти без изменений повторяет Самсон Вырин в «Станционном смотрителе», а судьба увезенной Минским Дуни отчасти опровергает ужасающий Лизин опыт. В «Барышне-крестьянке» Пушкин создает игровую версию этого печального образа. А Татьяну Ларину не случайно называет «бедной Таней» – с героиней Карамзина ее роднит дар искренней любви. Есть в пушкинском творчестве и прямая проекция карамзинского образа – бедная воспитанница старой графини Лизавета Ивановна в «Пиковой даме». Непомерно усиливая эту параллель, Чайковский в оперной версии «Пиковой дамы» вообще заставит воспитанницу броситься в Зимнюю канавку...

Многочисленные отголоски бедной Лизы слышны в прозе Достоевского: невинно убитая Лизавета, сестра старухи-процентщицы в «Преступлении и наказании», Елизавета Епанчина («Идиот»), Лизавета Смердящая («Братья Карамазовы»), Отдал дань этому образу и Толстой, хотя отражения в его прозе не столь прямые: вспомним Катюшу Маслову в «Воскресении». Из русских современных писателей отыграл этот образ лауреат Букеровской премии Андрей Дмитриев в повести «Воскобоев и Елизавета».

**Рассказчик** – сентиментальный созерцатель, сочувствующий героям и отказывающийся вершить над ними моральный суд. Его образ заявлен с первых строк – и с первых же строк противопоставлен привычному рассказчику русской прозы XVIII столетия. Традиционный рассказчик сразу вводил читателей «в курс дела», расставляя нравственные ориентиры и давая предварительные оценки персонажам. «Бедная Лиза» начинается принципиально иначе: «Может быть, никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком, без плана, без цели – куда глаза глядят – по лугам и рощам, по холмам и равнинам. Всякое лето нахожу новые приятные места или в старых новые красоты. Но всего приятнее для меня то место, на котором возвышаются мрачные, готические башни Си... нова монастыря...».

Первый, заявочный, абзац повести посвящен не героям, но образу автора. Он подробно описывает окрестный пейзаж близ Си<мо>нова монастыря, связывает их с собой, своими чувствами – задолго до того, как переведет взгляд на героев. И символически размечает «картинку». Точка, в которой он начинает свое повествование, это ни город ни деревня; это *окрестности*, в которых совмещено и все лучшее, и все худшее, что есть в городской и деревенской жизни.

В отличие от старинных писателей, которых читает Эраст

(и на которых воспитаны были первые читатели «Бедной Лизы»), карамзинский рассказчик смотрит на жизнь с грустью. Он желал бы, чтобы возвышенная, чистая любовь способна была преодолеть сословную пропасть, но сомневается, возможно ли это. В отличие от Лизы, какой она предстает в начале повести, он знает, что и человеческая жизнь, и жизнь природы подчиняются законам без конца меняющегося времени. В мире нет ничего неизменного – ни счастья, ни несчастья, ни покоя, ни тревоги. За счастливой весной приходит печальная осень; за юностью – старость, за старостью – смерть: «... Часто прихожу на сие место и почти всегда встречаю там весну; туда же прихожу и в мрачные дни осени горевать вместе с природою... Там, опершись на развалины гробных камней, внимаю глухому стону времен, бездною минувшего поглощенных... Все сие обновляет в моей памяти историю нашего отечества – печальную историю тех времен, когда свирепые татары и литовцы огнем и мечом опустошали окрестности российской столицы и когда несчастная Москва, как беззащитная вдовица, от одного Бога ожидала помощи в лютых своих бедствиях...».

Современный человек, в отличие от людей прежних эпох, не может укрыться на лоне природы от бушующей истории, не может раз навсегда удалиться от города в деревню. Город все равно рядом, и пороки, которые царят в нем, могут рано или поздно «перетечь» в мирную деревенскую жизнь. Зато и для города встреча с сельской жизнью не пройдет до конца

бесследно. Все границы легко смещаются; в этом заключено и зло, и благо. И благо – и зло.

Поэтому Рассказчик не может относиться к героям однозначно. Он сочувствует Лизе, но ясно понимает, что она отчасти «заразилась» городскими привычками Эраста; тот откупается от Лизы, Лиза – от матери. Верно и обратное. Рассказчик не хочет и не может оправдывать поступок Эраста. Но и до конца его осудить не в состоянии. Вместо осуждения и оправдания он предлагает читателю *наблюдение*. Наблюдение за своими собственными чувствами. Он прямо говорит читателю, что разобраться в них не в состоянии. Он может лишь страдать, размышляя о случившемся: «Часто сижу в задумчивости, опершись на вместилище Лизина праха; в глазах моих струится пруд».

А последняя фраза повести звучит и вовсе невероятно смело: «Теперь, может быть, они уже помирились!». Самоубийство считается непростительным грехом, самоубийц не отпевают в церкви и не хоронят в пределах церковной ограды; считалось, что в рай душам самоубийц нет пути, а в аду невозможно «встретиться и примириться». Но шкала религиозных ценностей Рассказчика не совпадает с церковной. Она совпадает со шкалой ценностей сентиментальной культуры, которая позволила Гёте оправдать юного Вертера, покончившего с собой. Носителем высшей ценности этой культуры – чувствительности – являются не только герои (особенно Лиза), но и сам Рассказчик. Недаром он называет свою

повесть именно так: «Бедная Лиза». Эмоциональная оценка дана, моральный приговор не вынесен – и не будет вынесен никогда.

**ЭРАСТ** – главный (но не центральный) герой повести Карамзина, молодой офицер, дворянин, влюбившийся в крестьянскую девушку Лизу, соблазнивший ее, бросивший ради «богатой вдовы» и попытавшийся откупиться: он протянул ей на прощание 100 рублей. Рассказчик узнал историю их трагической любви от самого Эраста. «Он сам рассказал мне свою историю и привел меня к Лизиной могилке». То есть этот ужасный сюжет произвел в нем моральный переворот, во многом изменил; мы смотрим на случившееся отчасти и его глазами.

В начале повести Эраст – носитель искреннего, даже возвышенного начала. Он сердечно увлечен Лизой, никаких дурных мыслей у него нет. Но ему даже не приходит в голову, что естественные чувства несовместимы с денежными расчетами, с деньгами. Он пытается заплатить за Лизин букет больше, чем тот стоит. Не из дурных побуждений, но потому что мыслит деньгами, измеряет деньгами, выражает с их помощью свои чувства. И недаром рассказчик, став невольным свидетелем этой сцены, тут же замечает, что мимоходящие начали останавливаться и криво усмехаться. Они испорчены куда больше, чем Эраст. Для них «денежный» жест может означать лишь одно: попытку купить любовь. Но и он уже



надломлен этим миром.

Читатели карамзинской эпохи привыкли к тому, что через пространство сюжета для каждого героя проложена своя колея. Положительный герой движется в одном направлении, отрицательный – в другом, и их колеи, как параллельные прямые, не пересекаются. С одной стороны, Эраст подчиняется этому закону старой прозы; с каждым новым поступком он все дальше от идеала чувствительности. Он все пытается переводить на деньги, в том числе и собственные добрые чувства. Покупая Лизину работу, он «хотел всегда платить в десять раз дороже назначаемой... цены». Соблазнил Лизу (сцена по тем временам неслыханная). Уходя на войну, «принудил ее взять у него несколько денег», чтобы Лиза никому не продавала цветы, пока он не вернется. На войне играл на деньги в карты, а в итоге – проиграл любовь, изменил «натуре». И попытался откупиться от своей несостоявшейся любви: «Вот 100 рублей – возьми их, – он положил ей деньги в карман. – Проводи эту девушку со двора».

Но в том и дело, что герои Карамзина способны переходить со своей «колеи» на чужую и обратно, меняться и в лучшую, и в худшую сторону. Лиза, сама того не замечая, многое перенимает у Эраста. Эраст – у Лизы. Он до конца жизни останется чувствительным, не сможет утешиться – и то, что именно он рассказывает повествователю эту историю, говорит о том, что сюжет для него со смертью Лизы не развязался. «Я познакомился с ним за год до смерти».

Герой-соблазнитель в русской литературе того времени уже был: Ветролет в повести П. Ю. Львова «Софья» (1789) соблазнил героиню, которая утопилась в пруду, после чего Ветролет женился на богатой невесте. Имя Эраст было гораздо в меньшей степени укоренено в литературе, чем имя Лиза (хотя встречается у Мольера), зато оно говорит за себя: по-гречески «эрастос» – горячо любящий. Карамзина как минимум дважды использовал это имя в своей прозе: в повести «Юлия» и очерке «Чувствительный и холодный». После Карамзина имя это закрепится в русской словесности, но скорее на ее обочине. В «Истории города Глупова» М. Е. Салтыкова-Щедрина возникает Эраст Андреевич Грустилов: «Друг Карамзина. Отличался нежностью и чувствительностью сердца, любил пить чай в городской роще и не мог без слез видеть, как токуют тетерева. Оставил после себя несколько сочинений идиллического содержания и умер от меланхолии в 1825 г.».

## Что почитать

*А. Л. Зорин, А. С. Немзер.* Парадоксы чувствительности: «Бедная Лиза» Н. М. Карамзина // «Столетия не сотрут: Русские классики и их читатели». М., 1989. С. 7–54.

*В. Н. Топоров.* «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения: К двухсотлетию со дня выхода в свет. М.: РГГУ, 1995.

*П. Е. Бухарнин.* О «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина (Эраст

и проблемы типологии литературного героя) // <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=7661>.

## **Что посмотреть**

*А. Н. Архангельский* Сентиментализм. «Бедная Лиза» // <https://interneturok.ru/literatura/9-klass/uroki-a-narhangelskogo-dlya-8-klass9/sentimentalizm-karamzinbednaya-liza>

*И. М. Поливанов.* Бедная Лиза – первый русский бестселлер //

<http://arzamas.academy/special/ruslit/episodes/3>.

*И. М. Поливанов.* Бедные Лиза, Татьяна, Дуня и не только //

<http://arzamas.academy/special/ruslit/episodes/4>.

# Грибоедов

Александр Сергеевич Грибоедов (1795 или 1790 – 1829) вошел в историю литературы как автор одного-единственного произведения. Что, разумеется, не слишком справедливо. Потому что он писал всю свою недолгую жизнь; создал множество комедий – «Студент» (совместно с П. А. Катениным, 1817; полностью опубл. 1889), «Притворная неверность» (при участии А. А. Жандра, 1818), был литературным критиком, опубликовал ехидную статью «О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады «Ленора» (1816), очерк «Частные случаи петербургского наводнения» (1824). Но именно – и только – «Горе от ума» стало несомненной классикой, разошлась в цитатах, преобразовало русский литературный язык и закрепилось (возможно, навсегда) на сцене. И дело тут не только в языке, но и в героях. Ни одного стертого лица, все характеры очерчены резко, у каждого героя, даже самого второстепенного, свой незабываемый тип. И все они вращаются вокруг образа Чацкого, героя-одиночки, вечно бросающего вызов миру и вечно терпящего от него поражение. Он пламенный говорун, язвительный обличитель, но никак не деятель, не «герой». Таким был один из его прототипов, Чаадаев. Таким был в молодые годы и литературный товарищ Пушкина Петр Андреевич Вяземский. Таким был и сам Грибоедов.

# Горе от ума

*(комедия, 1824, опубл. 1833 с пропусками, полностью 1862)*

**Молчалин Алексей Степаныч** – главный отрицательный персонаж комедии, амплуа глупого любовника; сердечный друг Софии, в душе презиравший ее; сюжетная тень Фамусова, антагонист Чацкого, чьей пламенной говорливости невыгодно противопоставлена молчалинская бессловесность. Что подчеркнуто его «молчаливо говорящей» фамилией.

Молчалин по происхождению не москвич: он переведен Фамусовым из Твери и благодаря его протекции получил чин коллежского асессора. То есть занимает 8-е место в табели о рангах, что в грибоедовские времена соответствовало армейскому чину майора. Формально он числится «по архивам», но фактически состоит личным, домашним секретарем своего благодетеля Фамусова; здесь же, в чуланчике, и живет. Почему так важно подчеркнуть, что он не москвич? Потому что, в отличие от остальных обитателей фамусовского дома, он не разделяет идеалы застойного московского царства, они ему такие же чужие, как и Чацкому; но Молчалин притворяется, чего не скажешь о глуповато-искреннем Фамусове или Скалозубе. Те по-своему честны, Молчалин лукав.

В разговоре с Чацким (действие 3, явление 3), решившим разобраться, чем же Молчалин пленил Софию, тот четко формулирует свои жизненные правила – «Умеренность и аккуратность»; «В мои лета не должно сметь / Свое суждение иметь». Эти взгляды, казалось бы, полностью соответствуют неписаной московской норме. Но для Молчалина они – только лишь тактика, только лишь выбранная им «линия поведения», в полном соответствии с отцовским заветом (такой же совет получит и Павел Иванович Чичиков):

...угождать всем людям без изъятья —

Хозяину <...>

Начальнику <...>

Слуге его <...>

Собачке дворника, чтоб ласковой была.

В сцене бала (действие 3) он услужливо восхваляет шпица старухи Хлестовой, свояченицы Фамусова, чем заслуживает ее расположение. Но не уважение: во время разъезда, действие 4, явление 8, Хлестова пренебрежительно указывает Молчалину на его место – промежуточное между секретарем и слугою: «вот чуланчик твой, / Не нужны проводы, поди, Господь с тобой». Молчалин не обижается. Он вообще не обидчив, хотя, как мы убеждаемся к концу, все очень хорошо сознает и запоминает.

Как, с помощью каких приемов автор выражает свое отношение к Молчалину? На протяжении всей комедии повто-

ряется один и тот же сюжетный мотив *падения*. Так, Чацкий, едва появившись в доме» рассказывает о том, как по дороге «падал много раз». Скалозуб припоминает историю о княгине Ласовой, «наезднице, вдове», на днях расшибшейся в пух и «для поддержки» ищущей теперь мужа. Затем, во время бала, Репетилов сообщает о своем падении: «сюда спешу, / Хвать, об порог задел ногою / И растянулся во весь рост». Но только падение Молчалина с лошади (действие 2, явление 7), при известии о котором София лишается чувств, рифмуется с «образцовым» падением фамусовского дяди Максима Петровича: «Упал он больно – встал здорово». Эта параллель окончательно вписывает Молчалина в ту неизменную московскую традицию, против которой восстает Чацкий. Но, повторимся еще и еще раз, если для обитателей фамусовского дома эта традиция нечто живое, унаследованное, то для него она – своего рода технология выживания.

В свою очередь, у Молчалина есть свой сюжетный двойник, который повторяет его отрицательные черты в еще более пошлом и сниженном виде. Это Антон Антоныч Загорецкий – «человек <...> светский, / Отъявленный мошенник, плут», которого в обществе терпят лишь за то, что «мастер услужить».

Необходимостью неустанно «угождать» объясняется все, даже роман Молчалина с Софией, в котором он послушно исполняет навязанную ею роль платонического воздыхателя. Он готов ночи напролет читать с возлюбленной рома-

ны, слушать тишину и изъясняться не на присущем ему «мещанском» языке («Есть у меня вещицы три...»), но на литературно-салонном языке безмолвных жестов и утонченных чувств. Тут его фамилия приобретает дополнительный оттенок значения: в любовном сюжете, который придумала для себя и для него София, он покорно изображает «молчальника» и воздыхателя. Не потому что хочет заслужить еще большую благосклонность Фамусова. Напротив, он рискует в результате тайного «романа» потерять его расположение. Но потому что отказаться от «угождения» дочери «такого человека» – было неправильно и пошатнуло бы его позиции. И, испытывая неприязнь к «плачевной нашей крале», принимает вид любовника – поскольку ей так угодно.

Насколько правильной и цинически выгодной была эта хладнокровная тактика угождения, мы видим в финальной сцене, когда случайно происходит его саморазоблачение»: он приглашен служанкой Лизой в комнату Софии, заигрывает в темноте с прислугой и презрительно отзывается о Софии, не зная, что она все слышит; тут же является разгневанный Фамусов. Казалось бы, это крах всех молчалинских мечтаний, конец его карьеры. Но недаром Чацкий, ставший свидетелем этой сцены, язвительно и проницательно замечает: «Вы помирись с ним, по размышленье зрелом. / Себя крушить, и для чего! / Подумайте, всегда вы можете его / Беречь и пеленать, и спсылать за делом / Муж-мальчик, муж-слуга, из жениных пажей – / Высокий идеал московских всех му-



жей». Молчалин соответствует потаенным запросам и правилам «фамусовского мира», вряд ли ему грозит полная отставка и настоящее изгнание.

Это уловили многие русские писатели, оттолкнувшиеся от образа Молчалина в своих произведениях. И. А. Гончаров создал по молчалинскому лекалу своего чиновника Аякова (роман «Обрыв»), Герой комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» Глумов считает себя Чацким, но добровольно принимает участь Молчалина. М. Е. Салтыков-Щедрин написал целый цикл «Господа Молчалины».

**Скалозуб Сергей Сергееч** – армейский полковник из Новоземлянского мушкетерского полка. Персонаж комедии, который связывает героев «первого уровня» (самостоятельно участвующих в действии) и персонажей «второго уровня», многочисленных московских типажей, представленных на балу в доме Фамусова. В образе Скалозуба выведен «идеальный» московский жених – грубоватый, богатый, довольный собою. Фамусов не прочь отдать за него Софию; ей, однако Скалозуб не подходит.

Приехав к Фамусову (сразу вслед за Чацким), Скалозуб рассказывает о себе. Служит он с 1809 года, а это значит, что Сергей Сергеевич участвовал в Отечественной войне 1812 года и европейской кампании 1813–1814. Казалось бы, он должен быть увешан военными, полученными на поле боя,

наградами. Но орден «на шею» Скалозуб получил не за боевые действия, а по случаю торжеств 3 августа 1813 г., в честь Плейсвицкого перемирия, когда ордена и медали раздавали многим. Это значит, что Скалозуб умеет не столько служить, сколько «прислуживаться». И эта тактика дает свои плоды: его всего два года «поводили за полком»; теперь он «метит в генералы». Книжную премудрость презирает (ср. отзыв Скалозуба о двоюродном брате, отправившемся в деревню читать книжки); позже, в действии 4, явлении 5, в ответ на разглагольствования Репетилова о тайном обществе и «князь Григории» насмешливо предлагает. «Я князь-Григорию и вам / Фельдфебеля в Волтеры дам». Слова эти вошли в поговорку – как пример солдафонского отношения к «умникам» и умствованиям.

Скалозуб, вопреки часто встречающейся ошибке школьников и режиссеров, молод. Его отличает своеобразное армейское «щегольство». Чацкий называет его – «Хрипун, удушенник, фагот», и это означает, что Скалозуб по тогдашней моде «перетянут» ремнями, чтобы грудь выдавливалась колесом. Но это щегольство лишь прикрывает его умственное ничтожество и душевную пустоту. Автор выражает свое отношение к персонажу, ставя того в дурацкое положение: Скалозуб ничего не понимает в страстном обвинительном монологе Чацкого против московской «мундиромании». Он думает, что Чацкий ругает «гвардейских», то есть представителей элитной части военных, которые свысо-

ка смотрели на «армейских», и охотно присоединяется к его мнению.

**София (Софья) Павловна Фамусова** – центральный женский персонаж комедии; 17-летняя дочь хозяина московского дома, в котором разворачивается действие. После смерти матери она воспитана «мамадой», старушкой Розье, которая за «лишних» 500 рублей перебралась воспитательницей в другой дом. Другом детства Софии был Чацкий; он же стал героем ее первого отроческого «романа». Но за три года, что Чацкий отсутствовал, переменилась и сама София, и ее сердечная привязанность. С одной стороны, София стала «жертвой» московских привычек и нравов, с другой – «жертвой» новейшей русской (и питающей ее руссоистской) словесности. То есть карамзинской литературной школы, противником которой во многом был Грибоедов.

Она воображает себя сентиментальной героиней «чувствительного» романа и потому отвергает и чересчур язвительного, не по-московски смелого Чацкого, и традиционно московского жениха, полковника Скалозуба – богатого, но ограниченного. Ей нужна утонченная натура. «Просчитав» Софию и умело разыграв роль платонического воздыхателя, который готов до рассвета возвышенно молчать наедине с любимой, уголок в ее сердце находит Молчалин.

В итоге ею недовольны все. И Чацкий, который не может поверить, что его София очарована таким ничтожеством, и

отец. Один винит во всем Москву с ее ретроградным влиянием, другой, напротив, объясняет все влиянием – французским, модами Кузнецкого моста и чтением книг. Оба в какой-то мере правы. После того, как Чацкий уехал из Москвы, София не имела возможности душевно развиваться, незаметно заразилась «московским» духом и одновременно вообразила себя героиней модного романа. Она ведет себя то как Юлия из романа Руссо, то как московская кумушка; и над той и над другой «маской» автор комедии иронизирует.

В 1-м действии Фамусов застаёт в гостиной Софию и Молчалина (только что вышедшего из девичьей). Для отвода глаз София придумывает сон, будто бы привидевшийся ей. Первая часть этого сна напоминает сентиментальную повесть в духе Карамзина. София, как пастушка, встречает на цветистом лугу «милого человека» – только в отличие от «Бедной Лизы» бедна не девушка, а этот самый «милый человек». Вторая часть сна пародирует баллады Жуковского, которого Грибоедов печатно порицал:

Позвольте... видите ль... сначала  
Цветистый луг; и я искала  
Траву  
Какую-то, не вспомню наяву.  
Вдруг милый человек, один из тех, кого мы  
Увидим – будто век знакомы,  
Явился тут со мной; и вкрадчив, и умен,  
Но робок... Знаете, кто в бедности рожден...

## **Фамусов**

Ах! матушка, не довершай удара!  
Кто беден, тот тебе не пара.

## **София**

Потом пропало все: луга и небеса. —  
Мы в темной комнате.  
Для довершенья чуда  
Раскрылся пол – и вы оттуда,  
Бледны, как смерть, и дыбом волоса!  
Тут с громом распахнули двери  
Какие-то не люди и не звери,  
Нас врознь – и мучили сидевшего со мной.  
Он будто мне дороже всех сокровищ,  
Хочу к нему – вы тащите с собой:  
Нас провожают стон, рев, хохот, свист чудовищ!  
Он вслед кричит!.. —  
Проснулась. —  
Кто-то говорит, —  
Ваш голос был; что, думаю, так рано?  
Бегу сюда – и вас обоих нахожу.

## **Фамусов**

Да, дурен сон, как погляжу.  
Тут все есть, коли нет обмана:  
И черти и любовь, и страхи и цветы.

На место «жутких» балладных персонажей подставлены

совершенно для этого не подходящие Фамусов («Раскрылся пол – и вы оттуда, / Бледны, как смерть, и дыбом волоса!») и Молчалин («Тут с громом распахнули двери / Какие-то не люди и не звери, / Нас врознь – и мучили сидевшего со мной»). А чтобы речь ее звучала еще комичнее, Грибоедов заставляет Софию использовать размер и стиль басни, одинаково неподходящий и для сентиментальной повести, и для баллады. А Фамусова он вынуждает «прочитировать» финал баллады Жуковского «Светлана»: «Где чудеса, там мало складу»-

Во 2-м действии, узнав о падении Молчалина с лошади, София вновь ведет себя не как благовоспитанная барышня, а как влюбленная героиня романа – падает обморок с криком: «Упал! Убился!» Тем контрастнее выглядит ее типично «московское» поведение в 3-м действии, во время бала, когда София злобно обращает риторику Чацкого («От сумасшествия могу я остеречься») против него самого и распускает слух о помешательстве бывшего возлюбленного. Романческая маска сорвана, под ней – лицо раздраженной московской барышни.

И потому расплата ждет ее тоже «двойная» – и литературная, и бытовая. В финале комедии развеется любовный дурман Софии, рухнет придуманный ею романский сюжет, а сама она узнает о своем удалении из Москвы. Происходит это в 11-м явлении, когда София случайно становится свидетельницей того, как Молчалин заигрывает с Лизой и оскор-

бительно отзывается о ней самой. Тут же является отец («... и дыбом волоса») в окружении слуг со свечами; балладный сон сбывается наяву; Фамусов обещает дочери выслать ее из Москвы «в деревню, к тетке, в глушь, в Саратов», а Молчалина – удалить («Нас врознь – и мучили сидевшего со мной»),

**Фамусов Павел Афанасьевич** – один из ключевых героев комедии, «управляющий в казенном месте», богатый вдовец, барин, в чьем московском доме происходит действие. Фамусов был другом покойного отца Чацкого, и в его дочь Софию Чацкий влюблен; именно поэтому Чацкий по возвращении в Москву первым делом является в фамусовский дом.

Образы Чацкого и Фамусова полярно противоположны, это герои-антагонисты: один обличает дряхлый и патриархальный мир Москвы, другой – в каком-то смысле олицетворяет его. Наиболее патетичный из монологов Фамусова восхваляет московские нравы, неизменные век от века: здесь по отцу «и сыну честь», тут, у кого «душ тысячки две родовых, / Тот и жених»; московских дам можно сейчас отправить «командовать в Сенат», московские дочери «так и льнут к военным» – «А потому, что патриотки». Особый восторг Фамусова вызывают старички, которые «Поспорят, пошумят... и разойдутся». Если читать монологи и реплики Фамусова внимательно, станет ясно, что они складываются в некую патриархальную утопию, в образ прекрасного, «правильно-

го», незамутненного мира, в котором каждый занимает отведенное ему судьбой и традицией место. И критику московских нравов он воспринимает как покушение на основы мироздания, не больше и не меньше.

Грибоедов не случайно уделяет такое внимание знаменитому фамусовскому календарю, который тот внимательнейшим образом проглядывает в 1-м явлении 2-го действия. Во вторник – к Прасковье Федоровне в дом, в четверг на погребенье, тогда же, в четверг, «а может, в пятницу, а может, и в субботу» предстоят крестины «у вдове, у докторше». Календарь этот похож на свод незыблемых правил московского миропорядка, который основан не на делах, а на связях. Нельзя забывать об этих связях, нужно поддерживать их, помнить, у кого именины, у кого крестины, у кого погребенье. А грандиозный бал в фамусовском доме, во время которого Чацкий будет объявлен сумасшедшим, – это маленькая «модель» Москвы, где каждый гость Фамусова – князя Тугоуховские с шестью дочерьми, Хлестова, Скалозуб и другие – представляет отдельный важный срез московского общества.

Как положено вдовому московскому барину, Ф. заигрывает со служанкой дочери («зелье, баловница») и находится в особо тесных отношениях с докторшей-вдовой (!), которая должна не просто родить, но именно по особому «расчету» Фамусова. И при этом он «монашеским известен поведением». Как положено человеку «века минувшего», он страшится новых веяний. Во время первого же разговора с Чац-



ким (чье возвращение его совсем не радует – помимо прочего и потому, что Чацкий беден, это не московский жених с «тысячками двумя» душ) Фамусов затыкает уши, чтобы не слышать смелых речей дерзкого молодого человека. Естественно, он порицает французские моды и лавки Кузнецкого моста (традиционный комедийный мотив переосмыслен; обычно предметом осмеяния становились не «ругатели» мод, но сами модники и модницы). В этом он отчасти совпадает с Чацким, обличающим *дух подражания*-, но в том и разница, что «мода» для Чацкого это враг национальной самобытности и самостоятельного русского ума. А для Фамусова всего лишь один из псевдонимов новизны, которую он ненавидит лютой ненавистью. Для него что книжные лавки, что бисквитные – одно и то же зло, потому что раньше их не было, а теперь появились. (Тот же мотив появится в поэме А. С. Пушкина «Граф Нулин», которая будет написана после знакомства с текстом «Горя от ума»). Главный же враг для Фамусова – ученье. Почему? Потому что оно ведет к переменам, разрушает *неподвижность* мира, а значит, угрожает его «московской утопии». Неосуществимая мечта Фамусова: «забрать все книги да и сжечь».

При этом, как типичного московского барина, его водят за нос все кому не лень. На сцене Фамусов впервые появляется в тот самый момент, когда София и Молчалин, всю ночь (по счастью, платонически) проводившие наедине, еще не расстались. Лиза переводит часы, чтобы их звоном потре-

водить покой любовников и предупредить о том, что оставаться вместе уже небезопасно; сначала Лиза, затем София и Молчалин усыпляют бдительность хозяина, заподозрившего неладное. А последний выход Фамусова на сцену приурочен к финальному свиданию Софии с Молчалиным, во время которого та убеждается в низости и корысти «любовника». Картина ночного свидания дочери с секретарем повергает Фамусова в ужас (особенно потому, что его покойная жена была большой охотницей до мужчин).

Комизм сцены усилен тем, что Фамусов словно раздваивается между внезапно охватившей его ненавистью к «новой» Москве, которая заражена «духом» Кузнецкого моста («Дочь! Софья Павловна! <...> Не быть тебе в Москве, не жить тебе с людьми. <...> В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов!»), и прежней пламенной любовью к «столице, как Москва». Он, бедный, начинает метаться. Только что, в явлении 14, он грозил предать позорный случай огласке («В Сенат подам, Министрам, Государю»), и тут же в финальном 15-м явлении восклицает: «Что станет говорить княгиня Марья Алексевна! Н» Мнение *мосновской* княгини стоит в его иерархии выше и значит для него больше, чем мнение русского царя, который находится в далеком *Петербурге*.

Как все центральные персонажи комедии, Фамусов имеет своего сюжетного «двойника». То есть второстепенного героя, который оттеняет образ главного. Это Максим Петрович, герой исторического анекдота, который Фамусов рас-

сказывает в назидание Чацкому.

Спросили бы, как делали отцы? <...>

...он не то что на серебре,

На золоте едал <...>

На куртаге ему случилось обступиться;

Упал, да так, что чуть затылка не пришиб <...>

Был высочайшею пожалован улыбкой <...>

Упал вдругорядь – уж нарочно

*(Действие 2, явление 2).*

Это – идеальный пример «правильного» поведения, которому должен подражать каждый настоящий представитель фамусовского мира. Но в том и заключен ужас Фамусова, потому он и заискивает перед неродовитым Скалозубом и так злится на слишком яркого Чацкого, что на самом деле Москва Фамусова уже начала меняться, она пришла в движение, положение Павла Афанасьевича совсем не такое прочное, как ему хотелось бы. Закат фамусовского мира уже начался.

Может быть, поэтому образ Фамусова лишен однозначности. Помимо всего прочего, это именно он воспитал Чацкого, приютив его в своем доме, когда родители того умерли. Так что и такие плоды может давать «московское воспитание». Некоторые читатели комедии и ее зрители, подобно поэту пушкинской поры Петру Андреевичу Вяземскому, считали Фамусова скорее положительным героем. Вя-

земский в старости писал: «Да, если пошло на то, чем так глуп и безобразен Фамусов?...он человек дюжинный, старого покроя, но добряк и не лишен некоторого благоразумия и человеческих сочувствий. Посмотрите, например, как, после долгой разлуки, встречает он Чацкого:

Ну, выкинул ты штуку!  
Три года не писал двух слов  
И грянул вдруг как с облаков <...>  
Здорово, друг, здорово, брат, здорово!  
Рассказывай, чай у тебя готово  
Собрание важное вестей? Да расскажи подробно,  
Где был, скитался столько лет,  
Откудова теперь?

Тут есть и дружеский привет, и очень естественное любопытство. Вольно же Чацкому отвечать на все это колкостями, дразнить старика, оскорблять привычки и предания его. Фамусов, как и все пожилые и отживающие люди, любит, может быть, и с пристрастием, свое минувшее, в виду настоящего, которое не могут они назвать вполне своим. Это естественно и неминуемо».

Литературной проекцией Фамусова стал образ старика Мамаева в комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты».

**Чацкий Александр Андреич** – главный герой «Горя от

ума», молодой дворянин, наследник 300 или 400 душ; после трехлетнего отсутствия и лечения на «кислых водах» не от болезни, а от скуки он приезжает в родную Москву, в дом Фамусова, друга своего покойного отца Андрея Ильича. Мы в точности не знаем, чем он занимался эти три года; упоминается о его связи и разрыве «с министрами», но это может значить что угодно – и то, что Александр Андреевич был на военной службе, и то, что он был на гражданской (отлично «пишет, переводит»), Разговаривая с Чацким на балу, Платон Михайлович вскользь упоминает о прошлогодней встрече в полку; но где эта встреча проходила – за границей или в военном лагере под Петербургом, и была ли это встреча сослуживцев, или Чацкий просто навещался к друзьям, – комментаторы так определить и не смогли. Ясно только, что действие комедии разворачивается в 1820-х годах, когда после Аахенского конгресса значительная часть русского армейского корпуса вернулась в Россию. Проведя в Москве ровно сутки – срок, необходимый для соблюдения театрального принципа единства времени, места и действия, – и став жертвой мстительной интриги Софии (Чацкого фактически объявляют сумасшедшим), в гневе уезжает в никуда: «Карету мне, карету!»

В театральной практике того времени каждая роль так или иначе соотносилась с готовым набором амплуа. В роли Чацкого совмещены, казалось бы, противоположные амплуа комедийного героя. Он и неудачливый «ложный жених», ко-

торый тщетно претендует на руку невесты, и блестящий, но никчемный «злой умник», он и типичный герой-резонер, рупор авторской позиции. Таких персонажей было много в сатирической комедии эпохи Просвещения. (С фонвизинским Стародумом Чацкого сравнивал еще П. А. Вяземский.)

Но Грибоедову этого словно бы мало. Сквозь *образ* Чацкого просвечивает литературный тип Дон Кихота, которого в первой половине XIX века воспринимали отнюдь не восторженно. Кроме того, в Чацком легко угадывался социальный тип умного скептика конца 1810-1820-х гг.; многие молодые люди старались быть или как минимум казаться именно такими. В фамилии Чацкого (которая первоначально писалась «Чадский») недаром слышится отзвук фамилии молодого мыслителя и ригориста П. Я. Чаадаева, едва ли не главного умного скептика тогдашней России. Отчасти таким был и сам Грибоедов, и с того момента, когда рукопись комедии была привезена им в Петербург (июнь 1824 г.), в критике начались споры о том, в какой мере Чацкого можно считать грибоедовским автопортретом, и о том, «отрицательный» ли то автопортрет или положительный.

В любой комедии герои попадают в смешные обстоятельства, и чем эти обстоятельства смешнее, тем легче смотрится комедия. С Чацким все происходит немного иначе. Он настолько серьезен, мысли его настолько возвышенны, что обстоятельства, подстерегающие его в доме Фамусова, кажутся унижительно-глупыми. Мы не просто смеемся над ними, как

смеялись бы над Максим Петровичем, будь он героем комедии; мы вслед за автором (и вслед за его главным героем) исполняемся сатирическим гневом. Веселый, беззаботный смех комедии постепенно превращается в язвительный, злой смех сатиры. И особую роль в этом процессе играет *язык*. Колкий и афористический язык реплик Чацкого – прежде всего. Первая же фраза, произнесенная им, построена по законам светского каламбура – «Чуть свет – уж на ногах, и я у ваших ног!».

Все тут подчинено язвительному, острому слову; даже развитие интриги строится на постоянных языковых обмолвках, которые мгновенно обрастают событийными следствиями и меняют ход сюжета. Пружина его, казалось бы, традиционно: «любовное помешательство», «безумие от любви» было общим местом в европейской культуре (в том числе культуре поведения) конца XVIII – начала XIX в. Темы «любви», «ума» и «безумия» обыгрываются в комедии буквально с первой сцены – уже во 2-м явлении 1-го действия Фамусов, заигрывая со служанкой Лизой, пытается утихомирить ее возмущение: «Помилуй, как кричишь. / С ума ты сходишь!» В 5-м явлении София говорит о Чацком (еще не появившемся в их доме): «Зачем ума искать и ездить так далеко?» В 7-м явлении сам Чацкий, задетый холодностью Софии, вопрошает: «Ужли слова мои все колки? <...> ум с сердцем не в ладу». Во 2-м действии, 11-м явлении, после того как София не сумела совладать с чувствами при

известии о падении Молчалина с лошади, он произносит язвительную реплику: «как во мне рассудок цел остался!» Наконец, в 3-м действии, 1-м явлении, доведенный Софией до отчаяния, он произносит те самые роковые слова («От сумасшествия могу я остеречься»), которые она, сначала невольно, потом сознательно, направит против него же: «Вот нехотя с ума свела». То есть Чацкий сам кладет начало интриге, затеянной против него же. На это в свое время обратил внимание выдающийся литературовед и писатель Юрий Николаевич Тынянов, автор романа о Грибоедове, «Вазир-Мухтар». В 13-м явлении, после резкого отзыва Чацкого о Молчалине, София задумчиво говорит одному из гостей (Г. Н.), прибывших на бал в дом Фамусовых: «Он не в своем уме»; внезапно заметив что Г. Н. готов верить, злобно завершает. «А, Чацкий! любите вы всех в шуты рядить, / Угодно ль на себя примерить?»

Страшный маховик московских слухов приведен в действие. Фраза Софии обрастает подробностями; Г. Н. (чье безличие подчеркнуто его безымянностью; это не самостоятельный персонаж комедии, а всего лишь орудие Софииной мести) уверяет полушута Загорецкого, что Чацкого «в безумные упрятал дядя-плут / <...> и на цепь посадили». Загорецкий тут же сообщает о том графине-внучке и ее бабушке: «В горах изранен в лоб, / Сошел с ума от раны»; в итоге Фамусов отстаивает свое первенство: «Я первый, я открыл!» – и указывает на «главную» причину безумия: «Уче-



нье – вот чума /<...> нынче пуще, чем когда / Безумных развелось людей, и лиц, и мнений!»

Из этой точки разворачивается новый ряд сюжетных последствий, который должен привести к смысловому итогу – к теме *ума*, который кажется *безумием неумному* миру. В 5-м явлении 4-го действия Репетилов рассказывает Скалозубу о «тайном обществе», составленном из таких же, как он сам, болтунов (князь Григорий, Евдоким Воркулов, Удушьев Ипполит Маркелыч): «Фу, сколько, братец, там ума!» В свою очередь, узнав новость о сумасшествии Чацкого, Репетилов не хочет было верить, но под давлением шести княжон и самой княгини сдается. В 10-м явлении сам Чацкий, удостоверившись, что София и вправду назначила Молчалину свидание, восклицает: «Не впрямь ли я сошел с ума?»

Все точки над! расставлены в финальном монологе Чацкого: «Безумным вы меня прославили всем хором! / Вы правы: из огня тот выйдет невредим, / Кто с вами день пробывать успеет, / Подышит воздухом одним, / Ив нем рассудок уцелеет». Начавшись игривой темой любовного безумия, продолжившись темой «умного безумца», сюжет комедии завершается темой мнимого безумия от недюжинного ума, отвергнутого безумным миром. (Первоначально комедия должна была называться «Горе уму».)

Все это было бы невозможно реализовать на сцене, если бы не образ Чацкого-ригориста – пламенного оратора в царстве глухих. По крайней мере дважды Грибоедов ставит сво-

его героя в такие сценические обстоятельства, которые могут показаться странными, почти разоблачительными для него. Первый раз – во 2-м действии, во время «диалога» с Фамусовым: тот, напуганный обличительными речами Чацкого, затыкает уши, а Чацкий, не обращая на то никакого внимания, продолжает страстно обличать московские нравы.

Точно таким же сотрясением воздуха заканчивается и монолог Чацкого во время фамусовского бала (действие 3, явление 22). Раздражившись речами «французика из Бордо», оскорбительными для национальной гордости россиянина,

Чацкий обрушивается на салонное «варварство», возносит своеобразную социальную «молитву об исцелении» нации от духа подражательности, заранее соглашается на звание «старовера», воздаёт хвалу «ушлому, бодрому» русскому народу. Но когда он завершает свой монолог и оглядывается, то замечает, что «все в вальсе кружатся с величайшим усердием». Слушатели давно разбрелись.

Больше того, эта сцена пародийно повторена в 4-м действии, 5-м явлении: болтун Репетилов, начав плакаться Скалозубу на свою несчастную судьбу, неудачную женитьбу и т. д., далеко не сразу замечает, что «Зарецкий заступил место Скалозуба, который покудова уехал». Казалось бы, это бросает тень Чацкого; чем он лучше Репетилова, если точно так же токует и не видит ничего вокруг себя? Но замысел Грибоедова иной: в Чацком изображен новый тип «проповедника», «обличителя», который не особенно нуждается в

слушателе, ибо не надеется «исправить» неисправимый мир. Он вещает не потому, что хочет повлиять на кого-то, но потому лишь, что дух правды вскипает в нем и заставляет пророчески изрекать истины. Он не видит никого вокруг, потому что не различает лица московских кумушек с высоты своей мысли. Что же до Репетилова, то он (как сюжетный «двойник» Чацкого) призван лишь подчеркнуть масштаб личности главного героя. Все, что Чацкий выстрадал, Репетилов подхватил у моды. Чацкий одиночка, Репетилов – человек «толпы» («шумим, братец, шумим!»). Общество, в которое он входит и о котором сообщает каждому встречному, лишено какого бы то ни было смысла, лояльно оно или оппозиционно – значения не имеет.

Поэтому Грибоедов сознательно ставит их в неравные сценические условия. Чацкий произносит свой монолог лицом к залу, спиной к сцене. Он и впрямь *не может* видеть, что творится у него за спиной. Последние слова монолога – «В чьей, по несчастью, голове / Пять, шесть найдется мыслей здравых, / И он осмелится их гласно объявлять – / Глядь...» – прямо указывают то, что автор полностью на стороне «ослепленного» героя. Напротив, Репетилов в 4-м действии, 5-м явлении должен стоять лицом к своим меняющимся собеседникам – сначала к Скалозубу, потом к Загорецкому. И потому особенно уничижительна для Репетилова параллель между его отъездом с бала (он приказывает лакею: «Поди, сажай меня в карету, / Вези куда-нибудь!») и финальным мо-

нологом Чацкого в 4-м действии: «пойду искать по свету, / Где оскорбленному есть чувству уголок. / Карету мне, карету!». Первая реплика – каприз ничтожного героя, последняя – приказ отвергнутого пророка.

Но авторский замысел далеко не во всем совпал с читательским/ зрительским восприятием. Пушкин дважды негативно отозвался о Чацком – в письме П. А. Вяземскому от 28 января 1825 г. («много ума и смешного в стихах, но во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины. Чацкий совсем не умный человек – но Грибоедов очень умен»), и в письме к А. А. Бестужеву от конца января того же года: «В комедии Горе от ума кто главное действующее лицо? ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий благородный и добрый малый, прошедший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напивавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями».

В чем причина столь резкого отзыва? Прежде всего, Пушкина раздражало, когда первые читатели стали отождествлять Чацкого с самим Грибоедовым. И подчеркивал их полное отличие друг от друга. Кроме того, ему действительно не нравился сам образ Чацкого – в отличие от комедии в целом, которая его восхищала. Чацкий казался ему чересчур одноплановым, слишком близким к «отрицательным» комедийным амплуа. Да и в жизни Пушкин недолюбливал «пламенных говорунов». Есть и третья причина. Пушкин в это

время работал над романом «Евгений Онегин», главного героя которого недаром называл «второй Чадаев» и сравнивал с Чацким – «...и попал, / Как Чацкий, с корабля на бал». Как раз к тому моменту, когда Пушкин прочитал «Горе от ума», в его писательской «домашней лаборатории» наметились серьезные сдвиги; он менял свое отношение к Онегину, мучительно думал о развитии его характера. И переносил на образ Чацкого свои собственные сомнения и планы.

Но главное, быть может, заключалось в другом. Пушкин болезненно реагировал на явные сюжетные натяжки комедии, которые не очень смущали Грибоедова, но в пушкинских глазах невольно дискредитировали «высокий» образ главного героя.

Так, Чацкий поразительно недогадлив и чересчур наивен. Только ко 2-му действию, 4-му явлению он вдруг понимает, что София не случайно неблагоклонна к нему: «Нет ли впрямь тут жениха какого?» Заподозрив неладное, долго гадает: кто занял его место в сердце Софии – Скалозуб? Молчалин? Лишь в 7-м явлении, после совершенно недвусмысленной любовной реакции Софии на падение Молчалина с лошади, склоняется к «молчалинскому варианту». И прикидочно хвалит Молчалина в разговоре с Софией, чтобы лишний раз «испытать» ее (действие 3, явление 1). Но при первом же удобном случае (после разговора с Молчалиным, убедившись в его подлости и низости) вновь начинает сомневаться.

Такая «непонятливость» отчасти объясняется памятью о прошлом; Чацкий не хочет допустить мысли, что София за три года могла поглупеть до молчалинского уровня. Но тема варьируется слишком долго, «затяжное» неведение Чацкого о реальном положении дел в конце концов начинает работать против него. Ему нужно стать непосредственным свидетелем любовного разрыва Софии с Молчалиным, чтобы окончательно удостовериться в том, что зрителю было известно с первой же сцены.

Точно так же по-разному могла восприниматься и «нелогичность» Чацкого, который в диалоге с Фамусовым резко отвергает возможность службы в бюрократическом государстве («Служить бы рад – прислуживаться тошно»), а в сцене бала, беседуя с бывшим однополчанином Платоном Михайловичем Горичевым, женившимся на молоденькой московской барыне Наталье Дмитриевне и совсем закисшим, призывает того поскорее вернуться на службу, в полк. С точки зрения автора, Чацкий ведет себя естественно: он обличает «устройство» чиновной службы, а не службу как таковую; военная служба приемлема для него, ибо не связана с необходимостью «прислуживать». Но с точки зрения недоброжелательного критика это могло выглядеть сюжетной натяжкой, свидетельством «беспамятства» героя, который просто не помнит, что говорил несколько часов назад. (Тем более что и армейское «прислуживание» в комедии уже обличено на примере Скалозуба).

Пушкинская реакция не была единичной; крикуном, фразером, идеальным шутом называл В. Г. Белинский главного героя комедии в статье «Горе от ума» (1840). Впоследствии – начиная с О. М. Сомова и кончая И. А. Гончаровым – «сценические» недостатки образа Ч. будут объяснены психологически: Чацкий ведет себя не как «герой без страха и упрека», но как живой, пылкий и честный человек, на долю которого выпал «милльон терзаний». Круг эмигрантской оппозиции 1860-х гг. (А. И. Герцен, Н. П. Огарев) задним числом «пропишет» Чацкого в декабристском движении, превратив его из одинокого героя-рупора авторских идей в выразителя революционной идеологии эпохи. Поколение Д. И. Писарева и Н. А. Добролюбова, напротив, презрительно отзовется о Ч. как о «лишнем» человеке, болтающем попусту. Противоречивые, подчас взаимоисключающие проекции образа Чацкого свяжут между собою таких разных героев русской литературы, как Бельтов А. И. Герцена, Павел Петрович в «Отцах и детях» И. С. Тургенева, Степан Трофимович Верховенский и Ставрогин в «Бесах» и Версиров в «Подростке» Ф. М. Достоевского.

## **Что почитать**

Грибоедов. Энциклопедия. СПб., «Нестор-История», 2007 / Предисловие и ред. С. А. Фомичева. (Книга есть в открытом электронном доступе:

<http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=6102#>.

М. О. Гершензон. Грибоедовская Москва. М., 1914. Книга есть в открытом доступе:

[http://feb-web.ru/FEB/GRIBOED/critics/gri\\_mos.htm?cmd=2](http://feb-web.ru/FEB/GRIBOED/critics/gri_mos.htm?cmd=2).

«Век нынешний и век минувший...». Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике и литературоведении.: СПб., 2002.

Ю. Н. Тынянов О сюжете «Горя от ума» // Он же. Пушкин и его современники. М., 1969. Статья есть в открытом доступе:

<http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l47/lit-147-.htm?cmd=p>

В. Ю. Проскурина Диалоги с Чацким // «Столетия не сотрут...»: Русские классики и их читатели. М., 1989.

## Что посмотреть

А. Н. Архангельский. Герои и сюжет «Горя от ума» // [https://interneturok.ru/literatura/9-klass/uroki-a-narhangelskogo-dlya-8-klass9/geroi-i-syuzhet-gorya-ot-uma-as-griboedova?seconds=0&chapter\\_id=2476](https://interneturok.ru/literatura/9-klass/uroki-a-narhangelskogo-dlya-8-klass9/geroi-i-syuzhet-gorya-ot-uma-as-griboedova?seconds=0&chapter_id=2476).

К. М. Поливанов. Власть женщин в «Горе от ума» // <http://arzamas.academy/special/ruslit/episodes/34>

К. М. Поливанов. Горе от ума как улика //

<http://arzamas.academy/special/ruslit/episodes/35>



# Пушкин

Напоминать, когда Пушкин родился и что написал – было бы как-то даже и неприлично. Поэтому без лишних предисловий сразу перейдем к его героям.

## «Анджело»

*(стихотворная повесть, 1833; опубл. – 1834)*

**Анджело** – несправедливый властитель, суровый законник, преступивший закон, «антигерой» стихотворной повести, которая входит в своеобразный цикл пушкинских вариаций на темы Шекспира. За основу повести взята коллизия комедии «Мера за меру», главный герой которой – судья Анджело, чей «многосторонний» характер Пушкин сравнивал с другими шекспировскими персонажами – Шейлоком и Фальстафом: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп – и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера Лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемера; <...> спрашивает стакан воды, лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджело лицемер – пото-

му что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» (Table-Talk, 1835–1836). Учтена, возможно, и новелла итальянского писателя Джиральди Чинито, обработавшего фабулу Шекспира и сократившего число участников интриги до четырех. («Роли» Анджело здесь соответствует сюжетная линия Джуристо.) Но шекспировские страсти весело наложены Пушкиным на российский фон (подробнее об этом сказано в статье «Дук»), а российский фон трагически вписан в круг вечных общечеловеческих проблем.

Непреклонный Анджело – прямая противоположность предоброму старому Дуку, правителю «одного из городов Италии счастливой», который неожиданно уходит странствовать, «как древний паладин», оставляя Анджело наместником, чтобы тот строгими мерами выправил государственные дела, запущенные до предела. Дук – стар, Анджело – зрел; один слаб, незлобив – другой суров, нахмурен:

Был некто Анджело, муж опытный, не новый  
В искусстве властвовать, обычаем суровый,  
Бледнеющий в трудах, ученье и посте,  
За нравы строгие прославленный везде,  
Стеснивший весь себя оградой законной,  
С нахмуренным лицом и волей непреклонной;  
Его-то старый Дук наместником нарек <...>

Описание ироничное – и по отношению к Анджело, и

по отношению к Дуку, поэтому здесь так много откровенных риторических штампов, которые легко различал читатель пушкинского времени.

В городе, где Анджело сменяет Дука, все половинчато. В том числе и обстоятельства, в которых находятся герои: Дук ушел, но может вернуться в любую минуту; Анджело самостоятелен, но его наместничество заведомо временно. Юный Клавдио, соблазнивший юную Джюльету и приговоренный за то к смерти, вроде бы жив, поскольку его еще не казнили, но в то же время как бы и мертв, поскольку приговор объявлен, а на милость Анджело рассчитывать не приходится. Жена Анджело Марьяна, которую тот по недоказанному обвинению в неверности отослал в предместье, но с которой не развелся, – формально остается его женой, точно так же, как Анджело – формально не холост. (О существовании Марьяны читатель узнает лишь в 3-й, финальной части повести; это своего рода сюжетная мина замедленного действия.) Сестра Клавдио, Изабела, – которую тот через верного друга Луцио просит обратиться к Анджело с мольбой о помиловании брата, – «полузатворница». Замысел Дука в том и состоит, чтобы наместник восполнил «половинчатую» жизнь города, снова сделал ее цельной; залогом тому – несомненная цельность характера Анджело (хотя он и надменен), его убежденность в том, что закон выше всего и вся.

И тут-то приходят в действие сюжетные жернова, которые без остатка перемалывают и эту цельность, и эту убежден-

ность.

Суровый Анджело, увидевший прекрасную монахиню Изабелу, которая является с ходатайством за Клавдио, вопреки своей твердости влюбляется. Причем настолько страстно, что готов совершить тот самый грех прелюбодеяния, за который Клавдио им же приговорен к смерти:

Размышлять, молиться хочет он,  
Но мыслит, молится рассеянно. Словами  
Он небу говорит, а волей и мечтами  
Стремится к ней одной. В унынье погружен,  
Устами праздными жевал он имя Бога,  
А в сердце грех кипел. Душевная тревога  
Его осилила. Правленье для него,  
Как дельная, давно затверженная книга,  
Несносным сделалось. Скучал он; как от ига,  
Отречься был готов от сана своего <...>

Хуже того: брат Изабелы хотя бы помышлял о законном браке в будущем; приговоривший его Анджело мечтает лишь о незаконном удовлетворении желания, да еще с монахиней, посвятившей себя Христу. При этом он готов – по крайней мере на словах – заплатить за это святотатство именно отступлением от возлюбленного Закона: Анджело согласен отменить приговор, если Изабела отдастся ему. Нравственное падение тем ниже, чем выше был моралистический замах.

При этом автор устами Изабелы как бы заранее предупреждает героя: нельзя своей безоговорочной суровостью подменять Провидение, ибо только оно окончательно законно и по-настоящему безоговорочно. Зато можно подражать его благодати: милосердие возвышает правителей; возвышает и в прямом, и в переносном смысле. То есть ставит их выше земных законов. Да и глуповато-веселый Луцио, типичный комедийный друг-наперсник, приятель согрешившего Клавдио, не случайно предлагает Изабеле пасть к ногам Анджело

<...> если девица, колена преклоня  
Перед мужчиною, и просит, и рыдает,  
Как бог он все дает, чего ни пожелает.

При всей двусмысленности этого пассажа устами Луцио глаголет истина: человек дает «как бог» – и этим все сказано. Анджело не прислушивается к Изабеле, не хочет возвыситься до Божьей милости – и тут же оказывается ниже человеческого закона, а затем – и ниже человеческого звания.

Потому что, получив желаемое (и пока не зная, что в постели с ним возлежала законная жена Марьяна, которую подучил Дука, конечно же, никуда не ушедший, но тайно наблюдающий за развитием событий), Анджело нарушает слово, данное Изабеле. Он велит прислать голову казненного Клавдио. Голова (естественно, подмененная) доставлена. И тут объявляется Дук. Кульминация совпадает с развязкой; «гры-

зомый совестью» (а значит, не до конца утративший человеческое начало), Андже́ло должен быть казнен, но прощен благодаря уговорам Марьяны и Изабелы.

Самое забавное заключается в том, что прощение, которое Дук дарует Андже́ло, не только милосердно, но и вполне законно с формально-юридической точки зрения. По стечению обстоятельств (Дуком же и обеспеченным) Андже́ло так и не стал прелюбоде́ем, проведя ночь с законной женой; он так и не отменил приговор в расплату за свидание. А в итоге все встает на свои места, «половинчатость» устраняется. Вопрос дня Пушкина состоит лишь в том, возможно ли было это «восстановление», эта победа порядка над неупорядоченностью, без участия Андже́ло. Прямого ответа в повести нет.

При этом очевидно, что образ Андже́ло связан множеством нитей и с традиционным типом «идеального государя» (в том числе и в ранней пушкинской поэзии), и – косвенно – с личностью Николая I, чья подчеркнутая суровость, демонстративная верность Закону вызывала у Пушкина смешанные чувства уважения и неприятия. Однако серьезного развития в последующей литературе этот образ не получил – во многом из-за репутации повести как далеко не самой удачной у Пушкина. (Эта оценка была освящена авторитетом В. Г. Белинского, хотя сам Пушкин считал «Андже́ло» лучшим из своих сочинений в лиро-эпическом жанре.)

**Дук** – «предобрый старый» правитель «одного из городов Италии счастливой», запустивший дела государственного управления и временно передавший бразды правления «законнику» Анджело.

Свободно перелагая комедию Шекспира «Мера за меру», Пушкин сохраняет все формальные элементы традиционного сюжета. Вот как резюмировал сюжет шекспировской комедии А. А. Смирнов: «Возлюбленная или сестра приговоренного к смертной казни просит у судьи о его помиловании; судья обещает исполнить ее просьбу при условии, если она за это пожертвует ему своей невинностью. Получив желаемый дар, судья тем не менее велит привести приговор в исполнение; по жалобе пострадавшей правитель велит обидчику жениться на своей жертве, а после свадебного обряда казнит его» (в комментариях к кн.: Шекспир У. Поли. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 6.)

Подобная сюжетная схема отводила «предоброму старому Дуку» чисто служебную роль. Такую же, какая у Шекспира отведена «прообразу» пушкинского Дука – Герцогу. Дук должен внезапно и тайно исчезнуть, оставив сурового преемника, чтобы тот поправил запущенные дела. Затем, переодевшись монахом, он появится в одной из центральных сцен (у Пушкина – ч. 3, главки 1–5), чтобы свести воедино слишком далеко разошедшиеся сюжетные линии. Наконец, в третий и последний раз ему предстоит обнаружить себя в самом конце повести – чтобы, объявившись народу, вновь



взять бразды правления в свои слабые, но мудрые руки. А значит – развязать последний узел сюжета:

Изабела

Душой о грешнике, как ангел, пожалела  
И, пред властителем колена преклоня,  
«Помилуй, государь, – сказала. – За меня  
Не осуждай его. Он (сколько мне известно,  
И как я думаю) жил праведно и честно,  
Покамест на меня очей не устремил.  
Прости же ты его!»  
И Дук его простил.

Но место, которое герой занимает в сюжете, и его удельный вес в организации смысла – не одно о то же; образ Дука сомасштабен образу Анджело. Прежде всего, именно благодаря Дуку шекспировский сюжет незаметно приобретает русские черты. Описывая город, в котором правит Дук, Пушкин сознательно использует узнаваемые риторические формулы эпохи Александра I: «друг мира, истины, художеств и наук» и др. Более того, он со смехом приводит раскавыченную цитату из своего собственного письма к декабристу К. Ф. Рылееву от 25 января 1825 г. («что грудь кормилицы ребенок уж кусал» – «не совсем соглашаюсь с строгим твоим приговором о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? потому что зубки прорезались?»). Причем эта формула сразу вышла за пределы «домашнего» словоупо-

требления пушкинского литературного круга; она была повторена П. А. Вяземским в одной из статей, опубликованных в «Московском телеграфе». В рассказе о правлении Дука и передаче власти в руки Анджело пародийно воспроизведены формулы «жизнеописания» русского провинциала Ивана Петровича Белкина, вымышленного автора «Повестей Белкина» (1830). Белкин тоже был большим охотником до романов, тоже ослабил строгий порядок, перепоручив дела старой ключнице, которой крестьяне – как подданные Дука – «вовсе не боялись».

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.