



УДК 821.161.109+929 [Островский]

## «СВОИ ЛЮДИ – СОЧТЕМЯ» ОСТРОВСКОГО И «ТАРТЮФ, ИЛИ ОБМАНЩИК» МОЛЬЕРА: ДРАМАТИЗМ ДЕЙСТВИЯ, ХАРАКТЕРЫ

Н. Е. Музалевский

Саратовский государственный университет  
E-mail: nmuzalewsky@rambler.ru

В статье проводится жанровый сопоставительный типологический анализ двух сатирических шедевров – французской и русской классической литературы. Выявляются сходства и различия на основе анализа динамики сюжета и характерологических черт в соответствии с поэтикой классицизма (Мольер) и реализма (Островский).

**Ключевые слова:** Островский, Мольер, драматургия, традиция, драматизм.

**«It's a Family Affair – we'll Settle it Ourselves» Ostrovsky and «Tartuff or the Deceiver» Moliere: Dramatic Nature of Action, Characters**

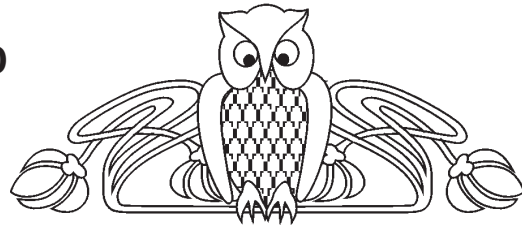
N. E. Muzalevsky

In the given article the genre comparative typological analysis of the two satirical masterpieces – the French and Russian classical literature, is carried out. Similarities and distinctions on the basis of the analysis of dynamics of the plot and character logical lines according to Classicism (Moliere) and Realism poetics (Ostrovsky) come to light.

**Key words:** Ostrovsky, Moliere, drama, tradition, dramatic effect.

Объективная предпосылка сравнения двух великих произведений, принадлежащих русской и французской литературе и разделенных во времени не одним веком, заключена в содержании, жанре и сходстве их театральной судьбы. Четыре века Мольер сохраняет значение репертуарного автора. В течение полутора веков Островский так же остается драматургом, востребованным театром и зрителями. Их создания вписываются в большую панораму мировой комедиографии. Природа комедийного жанра, многообразие его внутрижанровых различий определили богатые возможности содержательных функций и сценической многовариантности. Ю. В. Стенник так характеризовал специфику комедии в общем составе драматургии: «Комедия была обращена к той сфере человеческих интересов, в которой господствовали будничные, низкие страсти. Возвышенной идеальности трагедии, с ее пафосом утверждения сверхличного начала через страдания и гибель личности, комедия противопоставляла нарочитое снижение ситуаций, прямое погружение действия в быт, в мир низких страстей»<sup>1</sup>.

Творческое влияние Мольера на судьбы русской литературы<sup>2</sup> признавалось со времен Фонви-



зина и его биографа Вяземского, высоко ценилось Пушкиным, Гоголем, Белинским, Анненковым, Тургеневым, Дружининым. Что же касается Островского – создателя русского национального театра, то сопоставление его с западноевропейскими образцами долгое время являлось областью не столь интенсивных научных интересов. Однако за последнее время эта сфера изучения начинает расширяться и обогащаться.

Нам представляется мотивированным сравнительный анализ таких вершин драматургии, как «Тартюф» и «Свои люди – сочтемся». Признавая необходимость тщательного, всеохватывающего параллельного прочтения двух текстов, мы выделим по необходимости лишь несколько аспектов. И прежде всего сюжетную схему комедий. Богатый французский буржуа Оргон и состоятельный купец Большов оказываются жертвами опытных проходимцев – Тартюфа и Подхалюзина, пытающихся завладеть богатством своих покровителей. От действия к действию, от явления к явлению в сложившихся ситуациях, в возникающих коллизиях показываются обманные манипуляции, коварные замыслы, которые сокрушительно направлены против членов семьи хозяина.

В соответствии с поэтикой классицизма события в комедиях Мольера и его античных предшественников происходят в одном и том же доме или около него, где обитает семья и создается картина ее частной жизни. Русские комедиографы – Фонвизин, Грибоедов, Гоголь и Островский – во многих своих текстах сохраняют этот объект изображения. Семья, дом, большие и мелкие проблемы их быта, то есть жанровые типологические черты комедии, сохраняются.

Система персонажей определяется тем, что все члены семьи и приходящие в дом вовлечены во взаимоотношения хозяина и его доверенного лица. Комедия «Тартюф» начинается сразу со сцены обостренного конфликта между матерью хозяина госпожой Пернель и его женой, сыном, дочерью, шурином, служанкой, которые пытаются разоблачить двуличие нового гостя Оргона. Персонажи «Своих людей» по ходу развития сюжета постепенно привлекаются к участию в авантюрных отношениях Подхалюзина и Большова.

Главные персонажи комедий – Тартюф и Подхалюзин – появляются не сразу. Более того, как объяснял Мольер в предисловии к комедии, он специально «целых два акта употребил на то, чтобы подготовить появление <...> негодая»<sup>3</sup>.



Разоблачение Тартюфа происходит благодаря ловкой обманной интриге служанки Дорины и жены Оргона Эльмиры. Большов узнает о грабительской акции своего приказчика уже в конце пьесы, но саморазоблачение мошенников, и Тартюфа и Подхалюзина, перед зрителем начинается с первых явлений. Тартюф сразу характеризуется членами семьи категорически отрицательно. Подхалюзин, по безвыходности выбирая путь обмана, пребывает в поисках самооправдания. Сообщникам – стряпчему и свахе, без которых хищнический замысел не может быть осуществлен, он открывает свои секреты по мере практической необходимости.

Характеры в комедиях Мольера являются высшей планкой его мастерства, что было в свое время отмечено Пушкиным и Гоголем. Пушкин, познакомившись с творчеством комедиографа в раннем возрасте, вспоминал «Тартюфа» в «Заметках по русской истории XVIII века», в «Опровержении на критики», в наброске статьи «Об Альфреде Мюссе»: «В комедии Мольера видел Пушкин высшие формы драматургической разработки характеров»<sup>4</sup>. Гоголь обратился к явлению Мольера на сцене современного театра в «Петербургских записках 1836 года»: «О, Мольер, великий Мольер! ты, который так обширно и в такой полноте развивал свои характеры, так глубоко следил все тени их»<sup>5</sup>. Гоголь был учителем Островского и его непосредственным предшественником, но и такие великие комедиографы, как Фонвизин и Грибоедов, занимали первые места в списке виртуозов драматического искусства. И когда появилась комедия «Свои люди – сочтемся», Островский мгновенно был поставлен четвертым в этот перечень<sup>6</sup>.

Возможность сопоставления «Тартюфа» и «Своих людей» подтверждается прочтением кульминационных сцен. В раскрытии корыстных замыслов Тартюфа и Подхалюзина кульминационными моментами в сюжетно-композиционном движении пьес являются две почти параллельные сцены. Оба обманщика, как они это умеют, добиваются исполнения своих намерений чужими для них руками. Так меняется судьба сына Оргона и дочери Большова. Глава дома Оргон, разгневанный обвинением Дамиса в подлом лицемерии Тартюфа, изгоняет сына из дома: «Вон, из дому изволь убраться сей же час / И больше моего не преступать порога!»<sup>7</sup> Единственная дочь Большова отдается в жены не ровне – приказчику Подхалюзину. Именно этого добиваются оба проходимца. Обманщики в своих речах не только не склоняют отцов к жестокому по отношению к детям решениям, но отрабатывают позу гуманности, скромности и самоотречения. Тартюф входит в состояние проповеднического экстаза, умоляя Оргона простить своего сына и заявляя о полной решимости покинуть дом своего «друга», который, конечно, находится во власти подобных внушений:

Да, брат мой, я злодей, гад, поношенье света,  
Несчастливая душа, погрязшая во зле,  
Последний негодяй из живших на земле<sup>8</sup>.

<...>

Я вижу, я в ваш дом вношу одну тревогу,  
И лучше мне, мой брат, собраться  
в путь-дорогу<sup>9</sup>.

При этом Тартюф, ханжески лицемеря, говорит Оргону о своем двуличии и злодействе, тем самым внушая ему обратное: «Почем вы знаете, на что Тартюф способен?»<sup>10</sup>. Мастерски изображая смирение перед наступившей карой, обманщик призывает отца Дамиса поверить в его самообвинение и совершить справедливое наказание: «Так верьте же всемоу, творите ваш закон / И, как преступника, меня гоните вон»<sup>11</sup>.

Подхалюзин в «Своих людях» со слезами на глазах, как бы с трудом признается в своем горестном и нежном чувстве к Олимпиаде Самсоновне, не допуская мысли о возможности брака с ней и тем самым подводя Большова к такому решению: «Помилуйте, Самсон Силыч, смею ли я это подумать-с»<sup>12</sup>. При этом ремарка «плачет» повторяется два раза. Сначала тревогой о судьбе Липочки из-за последствий банкротства, а потом признанием в любви Подхалюзин сам наводит купца на мысль, что фактом женитьбы можно спасти свое богатство при ложном банкротстве: «Жалеючи вас это делается, и не столько вас, сколько семейство ваше. Сами извольте знать, Аграфена Кондратьевна дама изнеженная, Алимпияда Самсоновна барышня, каких в свете нет-с...»<sup>13</sup>. Ни в коем случае не навязывая родство со своей стороны, Подхалюзин хитро и почтительно показывает всю «глубину» своих чувств к Большову, упорно называя его «отцом родным»: «Да как бымыши вы моим благодетелем и вместо отца родного... <...> Как знавши я вас как отца родного... <...> А нешто я вас не люблю, Самсон Силыч, больше отца родного? Да накажи меня бог!.. Да что я за скотина!»<sup>14</sup>. Он, как и Тартюф, уверяет с самозабвенной настойчивостью, что невозможно так распоряжаться судьбами своих детей. И чем больше тот и другой разубеждают и отводят отцов от крутых решений, тем упрямее и радикальнее эти решения принимаются.

Оргон не только лишает сына наследства, но и проклинает его: «Отныне ты лишен наследства и притом / Ты проклят, висельник, твоим родным отцом!»<sup>15</sup>. Эта вспышка Оргона не так уж и чрезвычайна. Еще в начале действия он искренне говорит Клеанту о результате общения с Тартюфом: «И делает меня чужим всему на свете; / Пусть у меня умрут брат, мать, жена и дети, / Мне это станется не более, чем вот»<sup>16</sup>. Об этой глупой одержимости Тартюф знает и берет ее в расчет, провоцируя Оргона передать ему наследство.

Беседа Большова и Подхалюзина, обернувшаяся сватовством, выполнена в другом эмоциональном регистре. Большов ни внутренне, ни внешне



не напрягается, а более того, торжествует, так как брак Липочки и Подхалюзина снимает главную боль и необходимость поисков манипуляций, которые спасли бы все состояние. Он начинает весело отвергать доводы Подхалюзина. Их диалог исполнен великолепного комизма: «Где же мне с суконным-то рылом-с?» – унижается приказчик. – «Ничего не суконное. Рыло как рыло», – отвечает Большов. «И физиономия у меня совсем не такая». – «Ну ее, физиономию! А вот я на тебя все имение переведу, так после кредиторы-то и пожалеют, что по двадцати пяти копеек не взяли»<sup>17</sup>. Услышав это, Подхалюзин полностью овладевает ситуацией и уже называет Большова «тятенькой», еще не освобождаясь от опасений по поводу исхода всей махинации.

Когда во время помолвки Большов насильно соединяет руки жениха и невесты, все родственники удаляются за праздничный стол, приготовленный для благородного жениха. В этот момент Подхалюзин и Липочка оставлены наедине, и в их диалоге возникает тот же комический контраст. Казалось бы, периферийный штрих включен драматургом не случайно и имеет большое значение в завершении полнокровного характера персонажа. Тут и там в комедии мелькает смешная амбиция Липочки. Узнав о банкротстве, она мгновенно становится благосклонной и наскоро начинает совершенствовать облик жениха. Следуют замечания о недостатках его внешнего вида, в основном касающиеся гардеробной составляющей: «Вот у вас какая жилетка скверная»<sup>18</sup>. Подхалюзин охотно идет на такие «уступки», обещая обеспечить Олимпиаду Самсонову лучшим туалетом, завести орловских лошадей и самому стать достойным, по ее мнению, кавалером: «Если вы насчет физиономии сомневаетесь, так это, как вам будет угодно-с, мы также и фрак наденем да бороду обреем, либо так подстрижем, по моде-с, это для нас все одно-с»<sup>19</sup>. Липочка совершенно между прочим сожалеет, почему Лазарь Елизарыч не знает французского языка. Пока он отвечает по правде: «А для того, что нам не для чего»<sup>20</sup>. Этот гоголевский мотив из «Женитьбы» (невеста непременно должна говорить по-французски – по мнению Анучкина и Подколесина) у Островского включен в финальный эпизод, где Подхалюзин наслаждается моментами, которые дают окружающим повод для зависти, имея коляску и лошадей за две тысячи целковых и «сбрую накладного серебра». В этот же ряд включено весьма поверхностное знание женой французского языка. Благодарствуя в своем доме, где все поставлено на широкую ногу, и переживая свое тщеславное счастье, Подхалюзин просит Липочку сказать что-нибудь на французском «диалекте-с», замечая при этом: «Да что-нибудь скажите – так, малость самую-с. Мне все равно-с!» И позже, в восторге вскакивая со стула: «Вот она у нас жена-то какая-с! Ай да Олимпиада Самсоновна! Уважили! Пожалуйте ручку!»<sup>21</sup>

Продолжение этой комической выразительной сцены показывает, что для Подхалюзина знание женой французского языка становится фактом его самовозвышения, самодовольного осознания превосходства. Начало четвертого действия – момент исполнения всех желаний. Подхалюзин, уже в «богато меблированной гостиной», обзаводится новой статусной привычкой курить трубку. Охорашиваясь в «модном сюртуке» перед зеркалом, он обращается к абсолютно ничего не понимающему в этом деле Тишке с важным «имиджевым» вопросом: «А что, Тишка, похож я на француза? а? Да издали погляди!» И получает желаемый и уверенный ответ: «Две капли воды»<sup>22</sup>. В своем воображении Подхалюзин уже обретает сознание благородного. Этот оттенок воплощает другую концепцию «Своих людей» о принятии другой ментальности при включении в сословие богатых, власть имеющих. Мотив французского языка выявляет внутреннюю суть персонажей и инициирует конкретное поведение каждого, более сложно раскрывая интригу отдельных сцен. В таких многогранных способах художественного раскрытия натуры героя, характера персонажей и явилось открытие Островского-драматурга. Каждая деталь, каждый эпизод вливается в единое целостное драматическое изображение того мира русской жизни, который заново воплощается в его пьесах – шедеврах реалистического искусства.

Система персонажей Островского (главных, второстепенных, эпизодических лиц) каждому режиссеру дает возможность реализовывать принцип «всяк молодец на свой образец». То есть отдельный персонаж имеет особые отношения под стать своему положению, свои житейские обстоятельства, в которых развивается. Один герой никогда не похож на другого – каждое действующее лицо многоголосо и самостоятельно. Это житейское разнообразие персонажей, создавая богатый художественный мир, не разрушает строгой логики сюжетно-композиционного развития, органичного самопроявления каждого. Обыкновенная по своему амплу ключница Фоминишна не просто создает колорит бытовой картины, но и вносит заметные штрихи в портретную характеристику Липочки. Она искренне желает своей засидевшейся в девичестве барышне хорошего жениха, старается помогать ей, упрасывая и одаривая сваху, вопреки пренебрежительному отношению Липочки: «Уж и не знаю, как сказать; на словах-то ты у нас больно прытка, а на деле-то вот и нет тебя. Просила, просила, не токмо чтобы что такое, подари хоть платок, валяются у тебя вороха два без призрения, так все нет, все чужим да чужим»<sup>23</sup>. В речах затевающих банкротство постоянно муссируются понятия совести и души. Фоминишна в этот хор голосов включает свое искреннее признание в ответ на бесцеремонные выходки свахи: «Известно, мы не хозяйева, льком шитая мелкота; а и в нас тоже душа, а не пар!»<sup>24</sup>. Отсутствие Фоминишны в доме Подхалюзина в



финале пьесы также конкретизирует нравственно-психологическую характеристику молодых хозяев – теперь она уже Липочке не нужна.

Подхалюзин обманул обманщиков Большова – Рисположенского и Устинью Наумовну. Стряпчий получает лишь крошечный процент от двухтысячной суммы, а Липочка жалует сваху изношенным капотом вместо шубы из «живых соболей». Но Подхалюзин уже не уголовный, не из ряда вон выходящий преступник. С момента обсуждения предстоящего банкротства до самых финальных сцен с Устиньей Наумовной и Рисположенским мошенничество и юридические авантюры рассматриваются как самое обычное явление. Тартюф в системе персонажей комедии противопоставлен всем остальным как традиционный злодей, как этого требовала поэтика классицизма. Сатирический смысл комедии Мольера – в последовательной детальной разработке тех способов, которые раскрывают эпохальную глубину его порочности. Маска святоши, использование религиозных сентенций с целью духовного порабощения своей жертвы открывали Мольеру-комедиографу путь к успеху в преодолении строгих норм классицизма. Все поведение Подхалюзина раскрывается в логике реалистических психологических мотивировок. Он изначально жил за счет ловкого обмана, трудно разоблачаемого, основанного на неопытности, невнимательности покупателя: «Вы, говорю, ребята, не зевайте: видишь чуть дело подходящее, покупатель, что ли, тумак какой подвернулся, али цвет с узором какой барышне понравился, взял, говорю, да и накинул рубль али два на аршин»<sup>25</sup>. Как человек, ведущий всю бухгалтерию хозяина, он имеет свою прибыль. Попав в дом Большова еще мальчишкой «лавки подметать» и уверенно поднимаясь по карьерной лестнице, все больше разбираясь в коммерческой стороне дела, он изучил порядки «сидельцев» в лавках – мелких жуликов. И со знанием тонких нюансов приказчик открыто рассуждает о правилах торговли: «Ну, а заезываются, так никто не виноват, можно, говорю, и просто через руку лишний аршин раз шмыгнуть»<sup>26</sup>. Устроив таким образом свою жизнь, Подхалюзин ежедневно видит мелкое надувательство и жульничество. Такими же представлениями обладают и хозяин дома Большов, и стряпчий со свахой, охотно идущие на сговор в определенный момент.

Получив на основании законных документов все состояние Большова, Подхалюзин обрекает теперь уже своего тестя как преступника, ложного банкрота на сидение в долговой яме и возможную ссылку в Сибирь. И первым разоблачает и наказывает Подхалюзина высшей нравственной истиной Большов: «Да ты вспомни-то, ведь я тебе все отдал, все дочиста; вот что себе оставил, видишь! Ведь я тебя мальчишкой в дом взял, подлец ты бесчувственный! Поил, кормил вместо отца родного, в люди вывел. <...> Вы подумайте только, каково

по Ильинке-то идти. Это все равно, что грешную душу дьяволы, прости господи, по мытарствам тащат. А там мимо Иверской, как мне взглянуть-то на нее, на матушку?...»<sup>27</sup>. Это приводит Большова к раскаянию: «Знаешь, Лазарь, Иуда – ведь он тоже Христа за деньги продал, как мы совесть за деньги продаем... А что ему за это было?»<sup>28</sup>. Само имя Подхалюзина – Лазарь Елизарыч – с концептуальным морально-нравственным содержанием: «Новозаветное библейское имя, представляющее, вероятно, сокращенную форму древнееврейского имени Елиазар <...> Евангельская притча о богатом и Лазаре послужила сюжетом для русских и украинских духовных стихов»<sup>29</sup>. <...> Стих поется на заунывный мотив; отсюда выражение “петь Лазаря”. Сюжет о богатом и Лазаре разрабатывался также старинной русской драматической литературой»<sup>30</sup>. Как мы видим, религиозный мотив здесь возникает не в системе учений и догм, а в памяти народных нравственных преданий и популярных апокрифов.

Отказ дочери приводит Большова в состояние потрясения не только своей неожиданной невероятностью, но и самым тяжким грехом перед Богом и людьми. Может быть, эти слова заставляют Подхалюзина попытаться договориться с кредиторами: «Неловко-с! Жаль тятеньку, ей-богу, жаль-с! Нешто поехать самому поторговаться с кредиторами! <...> Тишка! Подай старый сертук, которого хуже нет»<sup>31</sup>. И Липочка, не услышав отца, спокойно предает его: «Как хотите, так и делайте – ваше дело»<sup>32</sup>. Исследователи находят в этом эпизоде проявление некоего шекспировского момента, сравнивая Большова с покинутым Королем Лиром.

Обличение Лазаря устами Большова имеет глубокий нравственно-философский смысл. Именно поэтому Островский так тяжело пережил расправу цензуры, допустившей на сцену комедию «Свои люди – сочтемся» только при условии введения квартальной в финале. Это явление официальной справедливости властей превращало Подхалюзина в простого мошенника, в то время как сатирическая сила комедии была направлена против морального беспредела знатных представителей купеческого сословия, презирающих понятие чести и совести.

Персонажи Мольера раскрываются как живые фигуры, но ситуативно по ходу действия, стремясь только к одной цели. И рыцарское прямолинейное поведение Дамиса, и хитрость Дорины связаны с основным конфликтом борьбы против Тартюфа, в рамках которого линейно выстраивается сюжетно-композиционная структура. Судьбоносные действия негодяя подталкивают Оргона обречь свою дочь Марианну на гибель – брак с Тартюфом. Желанием его разоблачения охвачены все домочадцы. Сцены страдания Марианны и влюбленного в нее Валера, храбрая непримиримость Дамиса чередуются с комическими коллизиями, в которые попадает Тартюф. Молодые



люди, мудрый Клеант и Дамис, протестуют против лицемера в соответствии со своими характерами. Блистательное завершение разоблачения ханжи, пошло добывающегося связи с женой Оргона, достигается согласованным действием Эльмиры и умной, энергичной, проницательной служанки Дорины в духе фарсовой затеи. Все диалоги и монологи ее, характеристики злодея и советы молоденькой Марианне, как избежать «брака по принуждению», отличаются психологической содержательностью и житейской мудростью. Устроив с помощью служанки хитрую провокацию, Эльмира разыгрывает благосклонность к сластолюбивым посягательствам, тем самым снимая перед Оргоном лживую маску Тартюфа. Он страстно клянется ей по всем правилам светской куртуазности, и вместе с тем вовлекая в привычный соблазн лицемерия, саморазоблачая себя.

Подлость Тартюфа, его лицемерие приобретают уже не только оттенки нравственного, но юридически наказуемого преступления. Он незаметно вымогает доверенность на дом и с торжеством выходит к победному финалу, желая выжить всю семью. Более того, как безжалостный предатель он политически дискредитирует Оргона, закрепив свои права покровительством короля. И если в реакциях нерасположенных к нему домочадцев выявляется суть характера Тратюфа, то представ перед Оргоном в момент разоблачения без маски, он совершенно оставляет всякое лицемерие. Он груб, циничен и агрессивен. Так же, как Большов, вызывающий у зрителя чувство сострадания, глупый Оргон достоин сочувствия в момент, когда озлобленный Тартюф является на захваченную территорию для ареста бывшего хозяина.

Драматизм действия в обеих комедиях достигает высокого напряжения в последнем акте. В доме Оргона появляется пристав с командой, чтобы по решению суда выдворить хозяина вместе с семьей из теперь уже чужого дома. Ляль из «милости» разрешает переночевать Оргону под охраной, боясь его бегства. Утром приходит Тартюф в сопровождении королевского офицера с приказом отвести Оргона в тюрьму. Но офицер предъявляет решение короля арестовать самого Тартюфа. Король защищает Оргона и даже прощает ему вину за сочувствие политическому ссыльному (донос на Оргона, мотив шкатулки). Драматическая ситуация в доме занимает большое сценическое время и заставляет сострадать ему и гнаться на низость и подлость Тартюфа. Все персонажи в четвертом акте находятся уже в новом состоянии духа. Глупая вздорность Оргона и его матушки оборачивается жалкими сетованиями. Валер, жених Марианны, отвергнутый ее отцом, благородно рискуя собой, предлагает план бегства, спасения Оргона от королевской кары. Так же индивидуально проявляют себя все другие персонажи. В отчаянии все домочадцы – и страдает происходящему на сцене зритель.

За драматическими обстоятельствами этого действия, подробно представленными в сцене, наступает быстрая счастливая развязка. Финал традиционный для многовекового комедийного жанра (*dues ex machina* в данном случае – король).

Подхалюзин и Липочка торжествуют в финале – им удалось все, о чем мечталось. Но драматический контраст реален и не разрешен – отец и тесть обречен на тюрьму и Сибирь. Счастливицы торжествуют, но они осуждены по закону человеческому и божескому. Сценически они разоблачены перед зрителем Рисположенским в комическом интерактивном эпизоде. Саморазоблачение этих персонажей происходит на протяжении всей комедии, то есть в авторском разоблачении. Объектом сатирического разоблачения в «Своих людях» является не злодей (к тому же преступник, разыскиваемый полицией, как Тартюф), который овладевает приемами лицемерия и обмана власть имущих. В «Своих людях» обманное банкротство (Большов), обман обманщика (Подхалюзина) и ловкость мелких махинаторов – все это является широко распространенным злом социального масштаба. С этого начинается комедия – с «обыкновенного» зла. Вот почему требование цензуры – введение квартального – так заставило переживать Островского. Это превращало тип Подхалюзина из сатирического образа в персонаж уголовной истории, для которой следовал финал, соответствующий благонравной пословице – «сколько вор ни ворует, а тюрьмы не минует».

Таким образом, два момента в комедиях Мольера и Островского определяют сходства и различия этих великих произведений: кульминация в сценической динамике «обманного» сюжета и финал, содержащий острый драматизм действия и жизненную достоверность характеров в чрезвычайных обстоятельствах.

Этот драматизм, который приближает комедию к трагическим моментам, Вяземский описал в своей монографии «Фон-Визин», в эпизоде с наказанной Простаковой и ее сыном: «Лишенная всего, ибо лишилась власти делать зло, она, бросаясь обнимать сына, говорит ему: “Один ты остался у меня, мой сердечный друг, Митрофанушка!”, а он отвечает ей: “Да отвяжись, матушка, как навязалась!”»<sup>33</sup>. Именно это является комедией «высокого» плана. Но трагедия – это неизбежно смерть, гибель героя, а драматизм сохраняет тонкую границу жанров, оставляя за комедией все права.

Сатирические позиции сатиры Мольера сходны с положением Островского. Сатира французского комедиографа привлекала внимание не только к тому, как опасен путь преступного присвоения чужой собственности. Мольер раскрывал всю глубину падения в погоне за богатством, для которой все средства хороши. Пьеса написана не ради героя-преступника. Лицемерное использование Тартюфом святой воли, высшей божественной силы, превращение долгослужения Богу в бого-



хульство для времени Мольера было актуальным. Сословие, занимающее место в социальной структуре и набирающее силу и высоту, все больше показывало свое влияние. Так же, как в свое время Людовик XIV при всем благосклонном отношении к Мольеру не мог беспрепятственно дать ему играть «Тартюфа» под давлением клерикального общества, окружавшего Анну Австрийскую, так и Николай I не считал нужным противостоять волне негодования московского купечества. И губернатор Закревский, в доме которого Островский с успехом читал комедию, обязан был выполнить запретительные санкции. В трех прошениях к королю и предисловии к «Тартюфу» Мольер со всей определенностью разъяснял нелегкую судьбу комедии: «оригиналы добились устранения копии»<sup>34</sup>.

Исследователи Островского единодушно указывают на характерологическое мастерство Мольера. О преемственных связях русского драматурга с открытиями Мольера спорить не приходится. В работах отдельных авторов об истории русской комедии Мольер указывается как исконный элемент жанровой традиции для ранних комедийных опытов Островского<sup>35</sup>. Монографию Алексея Веселовского «Этюды о Мольере. Тартюф», которая сейчас находится в личной библиотеке Островского (ИРЛИ РАН), драматург читает уже в 1879 г., будучи автором десятков пьес. Его пометы, которые требуют специального комментирования, подтверждают, что Мольер для Островского является живой фигурой в литературном процессе. Еще больше говорит факт, что Островский в конце жизненного пути планировал обратиться и к переводу Мольера. В 1885 г. он писал поэтессе и переводчице А. Д. Мысовской, с которой они уже обращались к совместной конверсионной практике: «Мы с Вами переведем все пьесы Мольера, Вы стихотворные, а я прозаические, и издадим роскошнейшим образом. Это будет драгоценнейший подарок публике...»<sup>36</sup>. К сожалению, этот замысел так и остался незавершенным.

Создание комедийного характера и каждый текст комедии требует творческой трансформации традиционных приемов комедийного письма. Все дело в конкретном наполнении традиционной классической схемы. В 1884 г. в письме к дирекции императорских театров Островский писал: «Под сюжетом часто разумеется уж совсем готовое содержание, т. е. сценарий со всеми подробностями, а фабула есть краткий рассказ о каком-нибудь происшествии, случае, рассказ, лишенный всяких красок. Драматический писатель менее всего сочинитель, он не сочиняет, что было, – это дает жизнь, история, легенда; его главное дело показать, на основании каких психологических данных совершилось какое-нибудь событие и почему именно так, а не иначе»<sup>37</sup>.

В заключение мы обратимся к первому высказыванию, указывающему на связь двух комедий

Мольера и Островского. В монографии В. Я. Лакшина «Александр Николаевич Островский» есть глава «Наш русский “Тартюф”»<sup>38</sup>. Это определение дано не впервые. В 1849 г. графиня Евдокия Петровна Ростопчина писала М. П. Погодину: «Что за прелесть “Банкротство”! Это наш русский “Тартюф”, и он не уступит своему старшему брату в достоинстве правды, силы и энергии»<sup>39</sup>.

## Примечания

- <sup>1</sup> Стенник Ю. Драматургия русского классицизма. Комедия // История русской драматургии : XVII – первая половина XIX века. Л., 1982. С. 109.
- <sup>2</sup> См. например: *Томашевский Б., Вольперт Л. Мольер // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XVIII–XIX. Пушкин и мировая литература : материалы к «Пушкинской энциклопедии».* СПб., 2004. С. 209–211 ; *Разумовская М. Мольер // Русско-европейские литературные связи : XVIII век. Энциклопедический словарь. Статьи.* СПб., 2008. С. 155–156.
- <sup>3</sup> *Мольер Ж.-Б. Тартюф, или Обманщик. Предисловие Мольера // Мольер Ж.-Б. Собр. соч. : в 4 т. М. ; Л., 1936. Т. 2. С. 360.*
- <sup>4</sup> *Томашевский Б., Вольперт Л. Указ. соч. С. 209–211.*
- <sup>5</sup> *Гоголь Н. Петербургские записки 1836 года // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. Т. 8. М. ; Л., 1952. С. 183.*
- <sup>6</sup> Известны суждения на этот счет А. В. Дружинина, В. Ф. Одоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, И. А. Гончарова.
- <sup>7</sup> *Мольер Ж.-Б. Указ. соч. С. 434.*
- <sup>8</sup> Там же. С. 430.
- <sup>9</sup> Там же. С. 435.
- <sup>10</sup> Там же. С. 431.
- <sup>11</sup> Там же. С. 430.
- <sup>12</sup> *Островский А. Свои люди – сочтемся // Островский А. Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. М., 1949. С. 64.*
- <sup>13</sup> Там же.
- <sup>14</sup> Там же. С. 64–65.
- <sup>15</sup> *Мольер Ж.-Б. Указ. соч. С. 434.*
- <sup>16</sup> Там же. С. 385.
- <sup>17</sup> *Островский А. Свои люди – сочтемся. С. 65.*
- <sup>18</sup> Там же. С. 76.
- <sup>19</sup> Там же.
- <sup>20</sup> Там же.
- <sup>21</sup> Там же. С. 81–82.
- <sup>22</sup> Там же. С. 81.
- <sup>23</sup> Там же. С. 32.
- <sup>24</sup> Там же. С. 34.
- <sup>25</sup> Там же. С. 44.
- <sup>26</sup> Там же.
- <sup>27</sup> Там же. С. 88–89.
- <sup>28</sup> Там же. С. 89.
- <sup>29</sup> О духовных стихах см.: *Архангельская В. К. Из лекций о духовных стихах, читанных профессором Б. М. Соколовым в Саратовском университете // Саратовский вестник. Саратов, 1997. Вып. 9 : Духовные стихи.*



- <sup>30</sup> Христианство. Энциклопедический словарь : в 3 т. М., 1995. Т. 2. С. 7.
- <sup>31</sup> *Островский А.* Свои люди – сочтемся. С. 91.
- <sup>32</sup> Там же.
- <sup>33</sup> *Вяземский П.* Фон-Визин. СПб., 1848. С. 213.
- <sup>34</sup> *Мольер Ж.-Б.* Указ. соч. С. 367.
- <sup>35</sup> См.: *Родиславский В.* Мольер в России // *Русский вестник*. 1872. Т. 98. № 3. С. 38–96 ; *Веселовский А.* Этюды о Мольере. Тартюф. История типа и пьесы. М., 1879 ; *Он же.* Альцест и Чацкий // *Веселовский А.* Этюды и характеристики. М., 1907.
- <sup>36</sup> *Островский А.* Письмо Мысовской А. Д., <28 июля 1885 г. Щельково> // *Островский А.* Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 16. Письма, 1881–1886. М., 1953. С. 185.
- <sup>37</sup> *Островский А.* Проект «Правил о премиях дирекции императорских театров за драматические произведения» // *Островский А.* Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 12. М., 1952. С. 195.
- <sup>38</sup> *Лакшин В.* Наш русский «Тартюф» // *Лакшин А.* Александр Николаевич Островский. М., 1982. С. 92–105.
- <sup>39</sup> *Ростопчина Е.* Письмо Погодину М. П., <1849 г. Москва> // *Ростопчина Е.* Талисман : Избранная лирика. Драма. Документы, письма, воспоминания. М., 1987. С. 67.

УДК 821.161.1.09-14+929 Мандельштам

## ЛИРИЧЕСКИЙ ТРИПТИХ «ПЕТРОПОЛЬ» О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА: ТЕКСТОЛОГИЯ И ПОЭТИКА

Б. А. Минц

Саратовский государственный университет  
E-mail: bella-mints7@yandex.ru

Статья посвящена одной из малоизученных авторских редакций цикла «Петрополь» и показывает, что в форме триптиха он имеет самостоятельную художественную ценность. Анализ демонстрирует процесс рождения индивидуального поэтического мифа и синтез различных уровней смысла.

**Ключевые слова:** цикл, триптих, миф, «петербургский текст», текстология, поэтика, композиция.

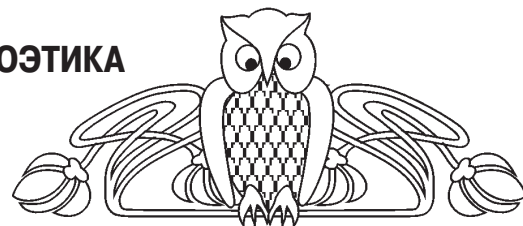
**Lyrical Triptych «Petropolis» by O. E. Mandelstam: Textual Criticism and Poetics**

B. A. Minz

The article focuses on one of the little-researched author's edition of a cycle of poems «Petropolis» and shows that in the form of a triptych it has an inherent artistic value. The analysis demonstrates the birth process of the individual poetic myth and the synthesis of various levels of meaning.

**Key words:** cycle, triptych, myth, «Petersburg text», textual criticism, poetics, composition.

Творческая личность О. Э. Мандельштама парадоксальна во многих своих проявлениях. Это, в частности, видно и в его практике циклизации лирических текстов. В первую, «гутенберговскую», половину своего литературного пути Мандельштам иногда следовал обычной для своего времени стратегии компоновки отдельных стихотворений в лирические циклы. Но это касалось только публикаций в периодике. Некоторые циклы можно назвать «блуждающими», ибо они меняли свой состав, статус отдельных частей ещё до формирования книги стихов. В книгах Мандельштам последовательно тяготел к «рассыпанию» циклических структур и к более или менее строгой хронологии. П. Нерлер считает эту



особенность Мандельштама уникальной: «Уже в 20-е годы хронология становится определяющим, формирующим книги принципом. Уже это делает Мандельштама антиподом всех его современников: в России в этом отношении он поистине уникален»<sup>1</sup>. Тем интереснее изучить опыт докнижных публикаций, чтобы в перспективе сравнить с опытом складывания книги стихов: речь здесь идёт о разных пластах творческой саморефлексии. Большая часть авторских лирических композиций остаётся в пассиве мандельштамоведения и нуждается в системном исследовании. Интерес к особому измерению поэзии Мандельштама, которое чаще всего фиксируется в текстологических студиях или при изучении творческой истории, продиктовал нам обращение к одному из «блуждающих» циклов поэта – «Петрополю».

Мы исходим при этом из следующей аксиомы: каждый авторский опыт группировки лирических текстов есть уникальный творческий акт, достойный специального изучения. Лирический текст, как живое существо, «пульсирует» в прижизненном творческом пространстве автора. Он может менять свой статус, контекст, накапливая смыслы и семантические метаморфозы, аккумулируя драматизм поэтической мысли и отражая органическую кристаллографию лирики поэта. Мы позволили себе такую исследовательскую метафору, ибо полагаем, что излюбленные геологические и кристаллографические образы Мандельштама отражают ярко выраженную структурность его творческого мышления, «чувство граней и перегоронок»<sup>2</sup>, парадоксально отразившиеся в его поэтическом наследии. «Поэзия, завидуя кристаллографии!» (Ш: 240), – писал поэт в