**О комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль»:**

**часть 1.Своеобразие композиции «Недоросля»**

История интерпретации комедии «Недоросль» за истекшие два века — от первых критических отзывов XIX в. до фундаментальных литературоведческих трудов XX в. — неукоснительно возвращает любого исследователя к одному и тому же наблюдению над поэтикой фонвизинского шедевра, своеобразному эстетическому парадоксу комедии, суть которого литературоведческая традиция видит в разном эстетическом достоинстве этически полярных персонажей. Критерием же этого достоинства традиция считает не что иное, как жизнеподобие: яркий, достоверный, пластичный образ порока признается более художественно полноценным, чем бледная идеологизированная добродетель:

*В. Г. Белинский: «В комедии его [Фонвизина] нет ничего идеального, а следовательно, и творческого: характеры дураков в ней — верные и ловкие списки с карикатур тогдашней действительности; характеры умных и добродетельных — риторические сентенции, образы без лиц».*

*Г. А. Гуковский: «Милон, Правдин, Стародум отвлеченно ораторствуют на отвлеченной сцене, Простаковы. учителя, слуги живут повседневной жизнью в реальной бытовой среде».*

*К. В. Пигарев: «<...> Фонвизин стремился к обобщению, типизации действительности. В отрицательных образах комедии ему это блестяще удалось. <...> Положительным персонажам «Недоросля» явно недостает художественной и жизнеподобной убедительности. <...> Созданные им образы не облеклись живой человеческой плотью и, действительно, являются своего рода рупорами для «голоса», «понятий» и «образа мыслей» как самого Фонвизина, так и лучших представителей его времени»[1].*

Из подобного единогласного противопоставления, отдающего пальму эстетического первенства «живым» отрицательным персонажам, следуют столь же единогласные сомнения в искусстве Фонвизина строить драматическое действие и вообще соображения о наличии в ней «лишних» сцен, не укладывающихся в действие, которое непременно должно быть единым:

*П. А. Вяземский: «Все прочие [кроме Простаковой] лица второстепенные; иные из них совершенно посторонние, другие только примыкают к действию. <...> Из сорока явлений, в числе коих несколько довольно длинных, едва ли найдется во всей драме треть, и то коротких, входящих в состав самого действия».*

*А. Н. Веселовский: «<...> неумелость строения пьесы, навсегда оставшаяся слабой стороной фонвизинского писательства, несмотря на школу европейских образцов <...>»; «Широко развившееся желание говорить не образами, а риторикой <...> порождает застой, замирание, и зритель узнает тогда взгляд Милона на истинную неустрашимость на войне и в мирной жизни, тогда государи слышат неприкрашенную правду от добродетельных людей, или мысли Стародума о воспитании женщин...»*

Сама повторяемость этого исследовательского лейтмотива от Вяземского и Белинского до Гуковского и Пигарева свидетельствует о том, что в этом подходе обнаружена фундаментальная основа поэтики великой комедии и что эта основа не совпадает ни с чистой априорной теорией драмы (лишние персонажи, лишние сцены, прерывистое, лишенное единства действие), ни с априорными же критериями эстетического достоинства художественных образов (жизнеподобность или отсутствие таковой). Однако если в качестве точки отсчета подразумевается сам данный драматургический текст, признаваемый своим собственным высшим законом, тогда парадокс «Недоросля» обретает смысл приема и намеренно достигаемого эффекта (2).

Цитированные наблюдения над поэтикой «Недоросля» четко выявляют эстетические параметры двух антагонистических групп персонажей комедии: с одной стороны, словесная живопись и «живая жизнь» в пластически достоверной бытовой среде, с другой — ораторство, риторика, резонерство, говорение. Эти два семантических центра очень точно определяют и природу художественной специфики разных групп персонажей как разных типов художественной образности, и русскую литературную традицию, к которой эти типы восходят. Нужно ли говорить, что общие принципы конструкции художественных образов «Недоросля» обусловлены все теми же ценностными ориентациями и эстетическими установками живописательной пластической сатиры (комедии) и идеологизированно-бесплотной оды (трагедии)!

Таким образом, становится очевидно, что слово, исходный конструктивный материал драмы подчеркнуто выступает в «Недоросле» в двоящихся функциях: в одном случае акцентирована живописательная, пластически-изобразительная функция слова, создающего модель мира физической плоти, в другом — его самоценная и самостоятельная идеально-понятийная природа, для которой человеческий персонаж нужен лишь как посредник, переводящий бесплотную мысль в материю звучащего слова. Так в центр эстетики и поэтики «Недоросля» выдвигается специфика его драматургического слова, изначально и принципиально двузначного и двусмысленного.

Первое свойство, которое драматургическое слово комедии предлагает своему исследователю, — это его очевидная каламбурная природа. Речевая стихия «Недоросля» — поток вольных и невольных каламбуров, среди которых особенно продуктивен прием разрушения фразеологизма, сталкивающий традиционно-условленное переносное с прямым буквальным значением слова или словосочетания:

Скотинин. <...> а у нас в околотке такие крупные свиньи, что нет из них ни одной, которая, став на задни ноги, не была бы выше каждого из нас целою головою (I,5); Скотинин. <...> да я, слышь, то сделаю, что все затрубят: в здешнем-де околотке и житье одним свиньям (II,3).

Смысловая вибрация условного и буквального способов понимания фразеологизма побуждает слово двоиться и обнаруживать под традиционно-ассоциативным изначальное предметное значение; это рождает колебание слова на грани предмета и понятия:

Скотинин. <...> возьмем дядю Вавилу Фалалеича. О грамоте никто от него не слыхивал, <...> а какова была головушка! <...> Верхом на борзом иноходце разбежался он хмельной в каменны ворота. Мужик был рослый, ворота низки, забыл наклониться. <...> Я хотел бы знать, есть ли на свете ученый лоб, который от такого тумака не развалился <...>. Милон. <...> Я думаю, в этом случае и ваш лоб был бы не крепче ученого. Стародум (Милону). Об заклад не бейся. Я думаю, что Скотинины все родом крепколобы (IV,8).

И в этом случае каламбурная игра значением слова теряет свою самоценность чисто смехового приема. Если в комедиях Сумарокова можно сплошь и рядом видеть каламбуры, преследующие только эту цель, то у Фонвизина смеховой эффект каламбура прочно увязан с высшим смыслом комедийного действия. Текст «Недоросля» четко дозирует каламбурное слово по принадлежности одного из двух возможных значений тому или иному персонажу.

Игра смыслами недоступна Скотинину: более того, что свиньи его очень большого роста, а лоб дяди Вавилы Фалалеича невероятно крепок на излом, он сказать не хочет и не может. Точно так же и г-н Простаков, заявляя, что «Софьюшкино недвижимое имение нам к себе придвинуть не можно» (1,5), имеет в виду реальное перемещение по физическому пространству, а Митрофан, отвечающий на вопрос Правдина: «А далеко ли вы в истории?» очень точным указанием конкретного расстояния: «В иной залетишь за тридевять земель, за тридесято царство» (IV,8), совсем не намерен острить, играя значениями слов «история» (учебная дисциплина и жанр лубочной литературы) и «далеко» (количество знаний и протяженность пространства).

Иное дело Милон, Правдин и Стародум. В их устах слово «крепколобый» звучит приговором умственным способностям Скотинина, а вопрос «Далеко ли вы в истории?» предполагает ответ, очерчивающий объем знаний. И это деление смыслов каламбурного слова между персонажами разных групп приобретает значение характерологического художественного приема. Тот уровень смысла, которым пользуется персонаж, начинает служить его эстетической характеристикой:

Правдин. Когда же у вас могут быть счастливы одни только скоты, то жене вашей от них и от вас будет худой покой. Скотинин. Худой покой? ба! ба! ба! Да разве светлиц у меня мало? Для нее одной отдам угольную с лежанкой (II,3); Г-жа Простакова. Убирала покои для твоего любезного дядюшки (II,5); Правдин. <...> гость ваш теперь только из Москвы приехал и что ему покой гораздо нужнее похвал вашего сына. <...> Г-жа Простакова. Ах, мой батюшка! Все готово. Сама для тебя комнату убирала (III,5) (3).

Дифференцированное на предметное (покой — комната, светлица) и идеально-переносное (покой — спокойствие, состояние духа), слово «Недоросля» дифференцирует и носителей своих разных значений, устанавливая между ними каламбурные синонимически-антонимические отношения по признаку того уровня смысла, которым пользуется тот или иной персонаж. Кровные родственники Простаковы-Скотинины объединены, помимо семейного сходства, и уровнем употребления слова в его предметном буквальном смысле, а если между персонажами и нет кровного родства, то «есть же и тут какое-нибудь сходство» (I,5), например, между Скотининым и свиньей («Ну, будь я свиной сын, если я не буду ее мужем <...>» — II,3), или между Митрофаном и Кутейкиным, учеником и учителем, которые одинаково видят в разных вещных воплощениях одного и того же понятия разные вещи:

Кутейкин. Во многих книгах разрешается: во псалтыре именно напечатано: «И злак на службу человеку». Правдин, Ну, а еще где? Кутейкин. И в другой псалтыре напечатано то же. У нашего протопопа маленька в осьмушку, и в той то же (II,5). Правдин. Дверь, например, какое имя: существительное или прилагательное? Митрофан. Дверь? Котора дверь? Правдин. Котора дверь! Вот эта. Митрофан. Эта? Прилагательна. <...> Потому что она приложена к своему месту. Вон у чулана шеста неделя дверь стоит еще не навешена: так та покамест существительна (IV,8) (4).

Как Кутейкину недоступна идея псалтыри, объединяющая общим смыслом разные издания одного и того же текста, так и Митрофану недоступно понятие грамматического смысла слова, объединяющее все существующие в природе двери общей категорией имени существительного — так учитель и ученик вступают в синонимические отношения.

Напротив, Правдин, являющийся их собеседником в обеих сценах, оперирует именно общими понятиями, а в других случаях ему принадлежит, например, и слово «покой» в своем абстрактном значении (состояние души, духовно-понятийная категория). Достаточно сравнить с речью Правдина словарь Стародума, Милона и Софьи, почти сплошь состоящий из подобных абстрактных понятий, которые, как правило, относятся к сфере духовной жизни (воспитание, научение, сердце, душа, ум, правила, почтение, честь, должность, добродетель, счастье, искренность, дружба, любовь, благонравие, спокойствие, храбрость и неустрашимость), чтобы убедиться: синонимические отношения внутри этой группы персонажей тоже складываются на основе одного и того же уровня владения словом и его смыслом. Эта синонимия поддержана идеей не столько кровного, сколько духовно-интеллектуального родства, реализованного в словесном мотиве «образа мыслей», который и связывает между собой добродетельных героев «Недоросля»: «Стародум (читает). Возьмите труд узнать образ мыслей его» (IV ,4).(5)

Для героев этого ряда «образ мыслей» становится в полном смысле слова образом действия: поскольку иначе как в процессе говорения (или письменного сообщения) образ мыслей узнать невозможно, диалоги Правдина, Стародума, Милона и Софьи между собой оборачиваются полноценным сценическим действием, в котором сам акт говорения приобретает драматургическое значение, поскольку для этих героев именно говорение и словесные операции на уровне общих понятий имеют характерологические функции.

И точно так же, как кровные родственники Простаковы-Скотинины вбирают в свой круг посторонних по признаку уровня владения словом в его вещном, предметном смысле (Кутейкин), так и круг духовных единомышленников Стародум-Правдин-Милон-Софья охотно размыкается навстречу идеологическому собрату Цыфиркину, который руководствуется в своих поступках теми же самыми понятиями чести и должности:

Цыфиркин. За службу деньги брал, по-пустому не бирал и не возьму. Стародум. Вот прямой добрый человек! < ..> Цыфиркин. Да за что, ваше благородие, жалуете? Правдин. За то, что ты не походишь на Кутейкина (V,6

Так двоящееся на разных уровнях значения (вещного и понятийного) слово «Недоросля» обнаруживает свои конструктивные функции для системы образов комедии. Предметное слово в устах Простаковых-Скотининых самой своей пластической природой вещи не просто живописует эти образы, но и вовлекает их в мир предметов и уравнивает людей с вещами по их эстетическому статусу (отсюда — мотив животного и животной материальной жизни — бездушная, безмысленная плоть). Абстрактное, тяготеющее к понятийной сфере и обобщающей деятельности интеллекта слово Правдина, Стародума, Милона и Софьи сопрягает образы этих персонажей с миром духовной жизни и, вырывая их из пределов физически достоверного в предметном слове быта, погружает в высокую сферу чистой мысли (бесплотный дух и бесплотная мысль).

На эту же самую иерархию смыслов работают и семантические центры номинации персонажей. Их значащие имена и фамилии возводят одну группу к вещному ряду — Простаковы и Скотинины просты и скотоподобны, а примкнувший к ним Кутейкин ведет свой именной генезис от ритуального блюда кутьи; тогда как имена и фамилии их антагонистов восходят к понятийно-интеллектуальным категориям: Правдин — правда, Стародум — дума, Милон — милый, Софья — мудрость. Да ведь и Цыфиркин обязан своей фамилией как-никак не только профессии, но и абстракции — цифре. Так люди-предметы и люди-понятия, объединенные внутри группы синонимической связью, вступают в межгрупповые антонимические отношения. Так в комедии именно каламбурным словом, которое само себе синоним и антоним, сформированы два типа художественной образности — бытовые герои и герои-идеологи — восходящие к разным литературным традициям, в одинаковой мере односторонним и концептуальным по создаваемой ими модели действительности, но и в равной же мере художественным — традициям сатирической и одической образности (6).

Единственное действие населяющих этот мир людей — чтение и говорение, восприятие и сообщение мыслей — заменяет все возможные действия драматургических персонажей. Таким образом, мир мысли, понятия, идеала как бы вочеловечивается на сцене «Недоросля» в фигурах частных людей, чьи телесные формы вполне факультативны, поскольку они служат лишь проводниками акта мышления и перевода его в материю звучащего слова. Так вслед за двоением слова на предметное и понятийное, системы образов — на бытовых героев и героев-идеологов двоится на плоть и дух мирообраз комедии, но комедия при этом продолжает оставаться одной и той же. И это подводит нас к проблеме структурного своеобразия того общего, целостного мирообраза, который складывается в едином тексте двоящейся образности «Недоросля».

Каламбурное слово смешно своей вибрацией, совмещающей несоединимые смыслы в одной общей точке, осознание которой порождает гротескную картину абсурда, бессмыслицы и алогизма: когда нет определенного, однозначного смысла, возникает двусмысленность, оставляющая склонности читателя принять одно или другое из значений; но та точка, в которой они встречаются, — нонсенс: если не да и не нет (и да и нет), то что? Эта относительность смысла является одним из наиболее универсальных словесных лейтмотивов «Недоросля». Можно сказать, что вся комедия находится в этой точке пересечения смыслов и рождаемого им абсурдного, но чрезвычайно жизнеподобного образа действительности, который в равной мере определяется не одним, а сразу двумя, и притом противоположными мирообразами. Это гротескное мерцание действия «Недоросля» на грани достоверной реальности и абсурдного алогизма находит себе в комедии, в самом ее начале, своеобразное воплощение в вещи: знаменитом кафтане Митрофана. В комедии так ведь и остается неясным, каков же этот кафтан на самом деле: узок он («Г-жа Простакова. Он, вор, везде его обузил» — I,1), широк ли («Простаков (от робости запинаясь). Me... мешковат немного...» — I,3), или же, наконец, впору Митрофану («Скотинин. Кафтанец, брат, сшит изряднехонько» — I,4).

В этом аспекте принципиальное значение приобретает и название комедии. «Недоросль» — многофигурная композиция, и Митрофан отнюдь не является главным ее героем, поэтому относить название только и исключительно к нему текст не дает никаких оснований. Недоросль — это еще одно каламбурное слово, покрывающее весь мирообраз комедии своим двоящимся значением: по отношению к Митрофану слово «недоросль» выступает в своем предметном терминологическом смысле, поскольку актуализирует физиологический количественный признак — возраст. Зато в своем понятийном значении оно качественно характеризует другой вариант мирообраза: молодая поросль русских «новых людей» — тоже недоросль; плоть без души и дух без плоти равно несовершенны.

Противостояние и рядоположение двух групп персонажей в комедии подчеркивает одно их общее свойство: и те, и другие располагаются как бы на грани бытия и существования: физически существующие Простаковы-Скотинины бездуховны — и, значит, их нет с точки зрения преданного бытийной идее сознания XVIII в.; обладающие высшей реальностью идеи Стародум и Кº лишены плоти и быта — и, значит, их в каком-то смысле тоже нет: добродетель, не живущая во плоти, и лишенный бытия порок оказываются в равной степени миражной жизнью.

Это парадоксальное и абсурдное положение точнейшим образом воспроизводит общее состояние русской реальности 1760—1780-х гг., когда в России как бы была просвещенная монархия («Наказ Комиссии о сочинении проекта Нового уложения», существующий как текст, но не как законодательный быт и правовое пространство), но на самом деле ее не было; как бы существовали законы и свобода (указ об опеке, указ о взятках, указ о вольности дворянской), но на самом деле их не было тоже, поскольку одни указы не работали на практике, а именем других творились величайшие беззакония.

Здесь — обнаруженный впервые Фонвизиным и воплощенный чисто художественными средствами глубокий корень, мягко говоря, «своеобразия» русской реальности нового времени — катастрофический раскол между словом и делом, которые, каждое само по себе, порождают разные реальности, ни в чем не совмещающиеся и абсолютно противоположные: идеальная реальность права, закона, разума и добродетели, существующая как чистая бытийная идея вне быта, и бытовая безыдейная реальность произвола, беззакония, глупости и порока, существующая в качестве повседневной житейской практики.

Два противоположных ряда смыслов, в равной мере определяющих русскую жизнь, не могли дать в ее эмоционально-эстетическом восприятии и попытке отражения в художественной структуре иного образа этой жизни, как тот невероятный образ рационалистически смоделированного абсурда, который характеризует все уровни поэтики «Недоросля». Главный каламбур комедии, тот, ради которого она написана, помогает пролить окончательный свет на этико-эстетическую природу ее мирообраза, расположенного на грани смыслов и миров в своем нерасчленимом двуединстве:

Правдин. Нет, сударыня. Тиранствовать никто не волен. Г-жа Простакова. Не волен! Дворянин, когда захочет, и слуги высечь не волен: да на что ж нам дан указ от о вольности дворянской? (V,4).

Как справедливо заметил В. О. Ключевский по поводу этих слов, «<...> она хотела сказать, что закон оправдывает ее беззаконие. Она сказала бессмыслицу, и в этой бессмыслице весь смысл «Недоросля»: без нес это была бы комедия бессмыслиц», ибо на грани смыслов рождается только нонсенс, на стыке миров с разной логикой — алогизм, на скрещении разнородных реальностей — мираж и абсурд. Так этико-эстетичсской доминантой такой «жизнеподобной», дающей такой «достоверный» образ русской жизни комедии оказывается на самом деле — бессмыслица, сдвиг за грань реальности и нарушение каузальных связей. Жестко рациональная, симметрично-пародийная поэтика комедии служит целям моделирования совершенно абсурдного мирообраза, и это подводит нас к проблеме жанрового своеобразия так называемой «комедии».

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

Начнем с того, что бытовые персонажи — архаисты, приверженцы старины и обычая, как истинно трагические герои. «Старинные люди» (III,5) не только родители Простаковой и Скотинина, но и они сами, принадлежащие к роду «великому и старинному» (IV,1), чья история восходит к шестому дню творения. Впрочем, задолго до того, как выяснится это обстоятельство, отдаленный звон трагедийных ассоциаций слышится в первой же характеристике, которую г-жа Простакова получает от постороннего лица: «Правдин. Нашел помещика дурака бессчетного, а жену презлую фурию, которой адский нрав делает несчастье целого их дома (II,1)». Фурии и ад — устойчивые словесные ореолы трагических тиранов Сумарокова, возникающие в каждом из девяти его трагедийных текстов (ср., например, «Димитрий Самозванец»: «Зла фурия во мне смятенно сердце гложет»; «Ступай во ад, душа, и буди вечно пленна!»). Что же касается несчастья, то именно это понятие покрывает собою трагедийный мирообраз, в котором совершается специфически трагедийная перипетия — перелом от счастья к нссчастью.

Именно такая перипетия совершается в «Недоросле» по линии действия в стане бытовых героев: радостно готовящиеся к свадьбе Скотинина в начале комедии («Скотинин. В день моего сговора! Я прошу тебя, сестрица, для такого праздника отложить наказание до завтрева» — I,4), они дружно впадают в тоску и скорбь в финале. Мотив тоски, первоначально возникающий в связи с бытовыми образами в каламбурно-предметном смысле желудочной неприятности объевшегося Митрофана («Еремеевна. Протосковал до самого утра» — I,4), очень быстро распространяется в значении «состояния души» по тексту комедии и определяет собой эмоциональную доминанту действия для бытовых персонажей:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Наконец, и такое специфическое свойство трагедийного действия как его роковой характер, предсказуемость и неотвратимость трагического финала, в высшей степени характеризует действие «Недоросля» по отношению к бытовым героям комедии. С самого начала известно, чем оно для них кончится: «Правдин. Не сомневаюсь, что унять их возьмутся меры» (II,1); «Правдин. Именем правительства вам приказываю <...>» (V,4).

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

Г-жа Простакова. Как кому счастье на роду написано, братец (1,6). Авось-либо господь милостив, и счастье на роду ему написано (II,5). Батюшка, ведь ребенок, может быть, свое счастье прорекает: авось-либо сподобит Бог быть ему и впрямь твоим племянничком (III,5).

Эти несбыточные упования актуализируют в категориальном аппарате «Недоросля» сугубо трагедийный мотив пророчества-рока. Судьба, настигающая семейство Простаковых, обрушивает на них пусть заслуженную, но, тем не менее, вполне трагическую кару утраты: как справедливо заметил П. А. Вяземский, «в наших комедиях начальство часто занимает место рока (fatum) в древних трагедиях» . Этот финал — утрата того, чем персонаж обладал при завязке — классическая структура соотношения исходной ситуации и развязки трагедийных текстов. Все бытовые персонажи «Недоросля» что-нибудь теряют: г-жа Простакова — власть и сына, Скотинин — невесту и ее деревеньки со свиньями, Митрофан — беспечальную жизнь в родительском доме («Правдин. Пошел-ко служить...» — V, явл, последнее). Ничего не теряют только те, кому терять нечего. Простаков и Еремеевна остаются при своем, как Стародум без табакерки, но свое для них — это полное и бессловесное личное рабство, которого не может отменить даже указ об опеке. И если принять за чистую монету ту гармонию, которую Правдин именем правительства насильственно водворяет в искаженном безумием мире простаковского имения, то разве это не трагический исход тоже?

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

Совершенно ту же самую картину, но развернутую на 180°, можем наблюдать в противоположном мире «Недоросля». Образы героев-идеологов комедии, созданные по этико-эстетическим установкам высоких жанров оды и трагедии, развернуты в действии сугубо комедийной структуры.

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

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

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

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

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

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

Стародум. В самое то время <...> услышали мы нечаянно, что объявлена война. Я бросился обнимать его с радостию. «Любезный граф! Вот случай нам отличить себя. Пойдем тотчас в армию и сделаемся достойными звания дворянина» <...> (III,1); Стародум. Как! Будучи в сражениях и подвергая жизнь свою... <...> Милон. Он [военачальник] <...> славу свою предпочитает жизни. <...> неустрашимость его состоит, следственно, не в том, чтоб презирать жизнь свою. <...> Мне кажется, храбрость сердца доказывается в час сражения, а неустрашимость души во всех испытаниях, во всех положениях жизни (IV,6).

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

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

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

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

Однако при этом сверхблагополучном исходе действия комедии; его трагический обертон не только весьма ощутим, но даже и подчеркнут той невероятно высокой концентрацией случайностей, которая нужна, чтобы удержать логику событий в сфере комедийной структуры. Случай и только случай с неизменной закономерностью отделяет добродетельных персонажей от подлинно трагического для них возможного исхода событий. И разве не трагично то, что идеальная добродетель в своем стремлении к нормальной разумной жизни может уповать только на счастливый случай и внешнюю поддержку? Так второй мирообраз «Недоросля», целиком выстроенный на идеолого-эстетическом категориальном аппарате высоких жанров, обретает не менее парадоксальные, чем первый, жанровые очертания трагедии... случая.(8)

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

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

В конфликте «Недоросля» происходят постоянные «обманные движения» и подстановки. Как и любой драматургический текст, комедия Фонвизина должна была бы обозначить свою конфликтную сферу с самого начала. Однако та линия политического противостояния, которая намечается в первых пяти явлениях (спор о кафтане, г-жа Простакова и Тришка, крепостница и крепостной), не находит развития в действии комедии. Конфликт, стало быть, переходит на уровень бытового нравоописания (борьба Митрофана и Скотинина за право присвоить деньги Софьи — I,4; II,3). Появление же на сцене Правдива и Стародума, сразу ознаменованное диалогом о неизлечимой болезни русской власти (III, 1), переводит его в сферу идеологическую.(9)

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

Таким образом, каждый из двух конфликтов развернут в самостоятельном действии, которых, естественно, в комедии Фонвизина тоже: оказывается два, причем внутри каждого лагеря персонажей эти действия распределяются по закону кривозеркального (или, если угодно, каламбурного) отражения однотипных драматургических ситуаций. Если г-жа Простакова осуществляет тираническую власть на деле («То бранюсь, то дерусь; тем и дом держится <...>» — II,5), то Стародум и Правдин обсуждают проблему власти и условий ее перерождения в тиранию. Вскармливание Митрофана пародически соответствует просвещению умов Правдина и Софьи, псевдоэкзамен Митрофана предварен истинным экзаменом Милона на право называться честным человеком, драка Митрофана и Скотинина за право присвоить наследство Софьи сопровождает борьбу Милона за счастье с любимой девушкой и т.д. Причем каждое из этих действий «Недоросля» обладает полным набором композиционных элементов структуры: исходной ситуацией, развитием, кульминацией и развязкой — и этот двойной набор соответственно удваивает композиционные элементы действия комедии в целом.

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

И если учесть то обстоятельство, что истинно результативное действие осуществляется в идеологическом говорении, а безрезультатное охватывает собою вещный мирообраз достоверного физического быта, то приходится признать мирозиждительную силу слова-мнения, которое правит миром «Недоросля» отчасти даже в сакральном смысле. «В начале было Слово» — и письмо Стародума творит живой движущийся мир комедии. В конце — тоже слово, «Страшный Суд» наместника воскрешает мертвые души «Недоросля» для того, чтобы сокрушить этот сущий, но недолжный мир. Так сакральные ассоциации сюжета и композиции комедии усугубляют невероятную емкость фонвизинской картины русской жизни, возводя ее общий абрис к универсальному вневременному сюжетному архетипу Евангелия и Апокалипсиса: пришествие новой ипостаси Божества, несущей Новый завет погрязшему в пороках, изжившему себя ветхому миру и возвещающей Страшный Суд грешникам в конце времен.

Синтез инвариантных элементов двух оппозиционных рядов жанровой иерархии XVIII в., поделившей литературу на области высокого идеального и низкого бытового мирообразов, сложная система их параллельного и перекрестного совмещения в «Недоросле» породили принципиально новый эстетический статус литературного произведения. Если ранее сама категория жанра, замыкающая в жесткую систему инвариантных элементов заданной структуры каждый входящий в систему этого жанра текст, делала его своеобразным способом конструирования словесной модели мира под определенным углом зрения, т.е. модели моноскопической, то комедия Фонвизина, совместив в себе две жанровые структуры, два набора инвариантов, два угла зрения и два способа словесного моделирования жизненных связей, создала эффект стереоскопический. Отсюда модель действительности, продуцируемая «Недорослем» в целом, приобрела доселе неведомую русской литературе объемность, всеохватность и универсальность. Пожалуй, невозможно найти в русской литературе XVIII в. другой текст, который при столь же компактном объеме был бы столь же репрезентативен в отношении масштабов охвата русской действительности и литературной жизни, как «Недоросль».(10)

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