

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ КОМЕДИИ А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»: МИФОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Как известно, символы несут в себе одни и те же или очень сходные значения для большей части человечества, если не для всего человечества, что дает основание говорить об их архетипической основе. Некоторые символы, такие, как «огонь», «свет», «вода», «дом», «дорога» появляются в столь отдаленных в пространстве и времени культурах, что какое-либо влияние или причинная связь между ними невозможны. Однако эти образы-символы формируют некий класс единиц, объединенных общими признаками, вызывающими общие ассоциации и противопоставлены другому классу единиц, т.е. являются архетипической парадигмой. Элементы архетипической парадигмы в разные эпохи имеют различные внешние черты: социальную принадлежность, историческую окраску. Но в разных условиях они сохраняют в своей структуре нечто неизменное для явлений этого диапазона. Это неизменное и есть архетипической сущностью явления.

Литературоведение в основном занимается изучением индивидуального в творческом акте. Наше же задача – выявить безличное, а точнее – доличное в индивидуальном художественном творчестве. В этой связи представляется чрезвычайно интересным изучение русской реалистической литературы, связь которой с коллективным бессознательным обычно мало учитывалась исследователями.

Общезвестно, что реалистический тип творчества был сознательно ориентирован на правдоподобное отражение действительности в адекватных жизненных формах, на создание художественной истории своего времени. Элементы мифологизма в той или иной форме допускались лишь имплицитно. Однако вопрос об «имплицитном» мифологизме реалистической литературы чрезвычайно сложен, поскольку, во-первых, сознательная установка на правдоподобие и познавательный эффект не исключала использование мифологических элементов; во-вторых, совпадающие в реалистической литературе XIX века и в архаических традициях элементы не обязательно «рудименты» мифологического сознания, возможно это некие общие мысли, переживания, по отношению к которым мифические образы (символы) так же как и реалистические являются частным вариантом.

Критическое отношение, которое было свойственно русской литературе XIX века, не противоречило мифологизации, а тем более использованию архаической символики. Мифологические элементы «поддерживали» критическое начало, поскольку предлагали дополнительные средства для заостренного выражения наблюдаемых процессов. Они не только обнажали уродливость современного мира, но и выявляли некие неизменные, вечные начала (как позитивные, так и негативные), которые «прочитывались» в повседневной жизни, быте.

Реалистическая литература создавала собственные мифы и использовала (пусть и неосознанно) мифологическую символику. Объем данной статьи не позволяет полно раскрыть намеченную проблему. Однако мы предлагаем обратить внимание на доличное, неосознанное архетипическое начало на примере комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума», которая представляется особенно интересной как архетипическим образом бунтаря-протестанта, так и наличием архетипических образов-символов, к которым мы относим и пространственно-временные символы.

Как известно художественное время и художественное пространство – важнейшие характеристики художественного образа, обеспечивающие целостное восприятие художественной действительности и организующее композицию произведения.

Искусство слова принадлежит к группе динамических, временных искусств. Формально развертываясь во времени, литературно-поэтический образ, своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину мира прежде всего в ее символично-идеологическом ценностном аспекте. Традиционно-пространственные ориентиры такие

как, например, «дом» (образ замкнутого пространства); «простор» (открытое пространство), «порог», «окно», «дверь» (границы между тем и другим) – точка приложения осмысляющих сил в культурных моделях мира. Символическая насыщенность таких образов как «дом», «даль», «дорога» несомненна [3 стлб.1174].

Древние типы ценностных ситуаций, по М.М. Бахтину, реализованы в хронотопе: «идиллическое время» в отчем доме, «авантюрное время» испытаний на чужбине. Они сохранены в редуцированном виде классической литературой. В нашем случае, «идиллическое время» для Чацкого – время юности в доме Фамусова. «Авантюрное» -- время путешествий, время «взросления» героя (известная мифологическая тема инициации, тема испытаний, которым подвергается герой-искупитель).

В первом же монологе Чацкого (1 действие, 7 явление) возникает очень важный для поэтического контраста «Горя от ума» образ снеговой пустыни (здесь и далее выделено мною. – Л.Д.), которую он

*«...глаз мигом не прищуря,
Верст больше семьсот пронесся, -- ветер, буря;
И растерялся весь, и падал сколько раз...»* [1, с.18].

Уже здесь этот образ имеет не только предметное, но и глубоко символическое значение: версты пути, преодолеваемые ради любимой, ассоциируются с бескрайним снежным пространством:

*«И день и ночь по по снеговой пустыне,
Спешу к вам голову сломя»* [1, с.22].

В образно-поэтическом плане грибоедовской комедии этот «пространственный» образ-символ холодного бескрайнего пространства является воплощением некой враждебной силы, противостоящей горячему чувству Чацкого. Связан он и с Софьей, и с Молчалиным, и со всем фамусовским кругом.

Это те внутренние подтекстовые свойства поэтических образов «Горя от ума», где многие конкретные вещи и понятия в общем идейно-художественном контексте теряют свои изначальные смысл и значение и приобретают более емкие символические планы. Неслучайно в одном из монологов Чацкий уподобляет фамусовское общество снеговой пустыне. И это уже не описание ландшафта, а социальное обобщение:

*«В повозке как-то на пути,
Необозримую равниной; сидя праздно,
Все, что-то видно впереди –
Светло, сине, разнообразно;
И едешь час, и два, день целый; вот резво
Домчались к отдыху, ночлег: куда ни взглянешь,
Все та же гладь, и степь, и пусто, и мертво...»* [1, с. 86].

Дело, конечно, не в самой по себе поэтической символике, а в ее идейных, идеологических основаниях. По признанию Чацкого, его сердце охладил пространственная даль, разлука с Софьей. Чувства героя уничтожила не природная среда, а среда социальная.

В поэтической образности грибоедовской комедии мотив снеговой пустыни усилен образной антизой «дома» и «дали».

Дом – чрезвычайно ёмкий космический символ. Он строится как уменьшенная модель вселенной. Дом символизирует, прежде всего, освоенное, «одомашненное» пространство, где человек находится в безопасности. Исследования современных мифологов доказывают, что первоначально дом мыслился «как центр мира, святилище Рода, персонифицированного духами предков» [7, с.159].

Дом Фамусова, в котором происходит сценическое действие, не только место действия, не менее значима в поэтическом отношении образная семантика дома как символа оседлой жизни. Его пространственно-временной континуум проявляется в разных дискурсах: бытовом, социальном, культурном. Дом — своеобразная эмблема того, что относится к обыденному, будничному течению жизни. С одной стороны, дом-символ олицетворяет порядок, гармонию, комплекс устойчивых семантических мотивов, предметно-образных ориентиров, воссоздающих определенное мифопоэтическое пространство, в котором живут герои. С другой стороны – дом свидетельствует о социальном статусе героев, представляет

их жизненную опору, нравственные и эстетические качества, духовность. И в то же время дом – это хаос, развал, свидетельствующий о неустойчивости человека в мире. И это не только дом Фамусова. Фамусовский мир (дом) знаменует государственность. Образ дома как поэтический символ поднимается до олицетворения “пустого и мертвого” пространства всей общественной системы.

“Домашняя семантика” (выражение Ю. Тынянова. – Л. Д.) занимает важное место. Дом для носителей идеологии и морали — понятие ритуальное, даже “живое”, антропоморфное. Лизе приходит на ум сравнение между Софьей, влюбленной в низкородного Молчалина и ее тетушкой: “как молодой француз сбежал у ней из **дому**”. Тетушка потеряла любовника ни самого по себе, а как атрибут дома, вещь домашнего обихода. Однако и сама Лиза, человек здравомыслящий и практичный, относится к дому, в котором живет и служит, с чувством высокого пиетета. В сцене разоблачения Молчалина она, услышав приближение Фамусова и свиты слуг, со страхом произносит: “Стук! шум! ах! боже мой! сюда бежит весь **дом**”, «Все в **доме** поднялось». С помощью метонимии **дом** в значении **домочадцы**, Грибоедов передает это ощущение зависимости, принадлежности к дому. Отношение самого Грибоедова к своему московскому дому, родственным чувствам было сложным и противоречивым. «Отечество, сродство и дом мой в Москве». – писал он в письме к С. Бегичеву. Однако в то же время не мог не признать, что в Москве все не по нему: «Праздники, роскошь, не сопряженные ни с малейшим чувством к чему-нибудь хорошему. Прежде там любили музыку, нынче она в пренебрежении; ни в ком нет любви к чему-нибудь изящному» [2, с. 508].

Характерно, что в отличие от всех героев пьесы, Чацкий единственный не проявляет всеобщего почитания. Более того, слово **дом** вызывает у него явную негативную реакцию. Он с иронией говорит, очевидно, об одной из светских дам, что у нее “воспитанниц и мосек полон **дом**”, с сарказмом замечает, что “**дома** новы, но предрассудки стары”. Только в устах Чацкого образ дома не ограничивается прямой лексической семантикой, выходит за пределы локального бытового понимания. С домом у Чацкого ассоциируется представление о родине – «дым Отечества», а не дым домашнего очага.

Фамусовскому бытовому существованию, оседлости, неподвижности противостоит мотив **странствий**, который появляется вместе с Чацким. Неслучайно этот мотив возникает при упоминании имени героя, когда Софья в разговоре с Лизой говорит о нем, что он “редко посещал наш **дом**”, “охота **странствовать** напала на него”. Противопоставление странствий, уводящих вдаль, тихому семейному благополучию слышится и в словах самого Чацкого:

*«Ах! Тот скажи любви конец,
Кто на три года вдаль уедет».*

Желание Чацкого преодолеть пространственную ограниченность домашней обстановки трактуется Софьей как чрезмерное самомнение («Вот о себе задумал высоко...»). Как блажь воспринимает путешествия Чацкого и Фамусов: «**Обрыскал свет...**», и дальше -- «Вот **рыскают** по свету, бьют баклуши...».

По сути, оппозиция **дом — даль** — это поэтически-образное противопоставление мира Фамусовых и мира Чацкого. В финале комедии, когда конфликт достигает своего разрешения, напряженность этого противостояния возрастает и проявляется в последних словах Чацкого с максимальной отчетливостью и полнотой:

*«Вон из Москвы! сюда я больше не ездук.
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок!...».*

Дом Фамусова и уголок Чацкого — таковы полюса поэтически-образной “географии” “Горя от ума”.

Нужно иметь в виду, что хронотоп комедии содержит в себе известную поэтическую условность. Особенно наглядно это проявляется в том, что лирико-поэтическое условное начало делает художественное время и пространство «Горе от ума» менее, чем это необходимо для обеспечения логически мотивированных действий персонажей, «сопротивляющимися» формами художественного бытия. Т.е., время и пространство в комедии объективированы с осязаемым субъективным оттенком, что и определяет в итоге их некоторую «свободу», «своеволие», недостаточный детерминизм. Более всего это наблюдается в сцене бегства Чацкого из дома Фамусова в даль, социально-бытовые контуры которой очерчены весьма

неотчетливо, а само будущее героя – предельно открыто. Вариант развития этого типа, ставший классическим, был предложен А.И. Герценом, видевшем Чацкого среди декабристов. Здесь художественное время смыкается со временем историческим, беспрепятственно переходит в него. Такое соотношение Герценом одного дня, проведенного героем в обществе Фамусова и «вечного» времени истории предполагает художественная логика комедии.

«Выход за пределы Времени» (М. Элиаде) позволяет читателю ощутить как бы «двойную реальность» литературных персонажей, которые одновременно отражают историческую и психологическую реальность. Возможно, это более всего сближает функции литературы и мифологии, поскольку как в одном, так и в другом случае происходит «выход» из времени исторического и личного и погружение во время вымышленное, трансисторическое. Художественное время Грибоедовской комедии чрезвычайно разнообразно в своих проявлениях. Во-первых, оно раскрывается как элемент авторской картины мира (формирует время в произведении), во-вторых, как образ (влияет на поведение героя), в-третьих, как поэтический прием (участвует в создании идейного содержания комедии, её конфликта, сюжета и характера). Временное течение событий в комедии подчинено реальному биографическому времени персонажей. Так, например, с воспоминаниями детства: «Где время то, где возраст тот невинный, -- спрашивает Чацкий Софью; исчезнувшим прошлым: «Уж, точно, стал не тот в короткое ты время» -- Чацкий о Гориче; конкретным настоящим: «В семнадцать лет вы расцвели прелестно», -- Чацкий, увидевший Софью и вполне представимым будущим: «Не нынче завтра генерал», -- Фамусов говорит о Скалозубе. Однако, помимо этого, в поэтической атмосфере произведения возникает другой поток времени – исторического, эпохального: «век нынешний», «век минувший» и даже в известном смысле – век грядущий.

Незначительная и очень любопытная подробность в начале пьесы: Лиза, желая прервать свидание Софьи и Молчалина, «подгоняет» время, передвигает стрелки часов вперед.

Символика часов чрезвычайно интересна. Издавна часы были символом отмеренного времени и вечного движения. Они воплощали идею длительности, неотвратимости, неумолимости, олицетворяли «скоротечность времени и мировой порядок» [7, с.251].

Лиза торопит время, переводя стрелки часов, и эта деталь дана не случайно. С точки зрения поэтического образа **времени** (еще один символ), она в ходе действия переосмысливается. Время, отмеченное календарем Фамусова, дает сбой, мстит за себя.

Интересны наблюдения В. Скуратовского, обратившего внимание на то, что время в «Горе от ума» как будто бы «вязнет», «пробуксовывает» [5, с.155]. В этот день оно «застряло» и никак не может двинуться дальше. Как известно, действие пьесы происходит в один день (и это отнюдь, не «дань» трем единствам). Вероятно, события комедии, происходит в четверг. Фамусов в четверг «зван на погребень», вечер в доме Тугоуховских назначен на четверг. Фамусов, только что с собрания, а собрание в обществе Репетилова происходит по четвергам ...

Время в пьесе окаменело, застыло, как будто остановилось, а точнее движется вхолостую: «день за день, нынче как вчера». Реплика Софьи о том, что счастливые часов не наблюдают, неожиданно переосмысливается и получает некий трагический смысл, ибо время не наблюдают не только влюбленные, но и весь «век минувший».

Литература

1. Грибоедов А.С. Горе от ума. – Л., 1976.
2. Грибоедов А.С. Сочинения. – М.-Л., 1956.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2003.
4. Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988.
5. Скуратовский В. «Горе...» видимое и невидимое // Литературная учеба. – 1980. -- № 2.
6. Фонвизин Д.И. Полное собрание оригинальных произведений. – СПб., 1883.
7. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева. – М., -- 2004.