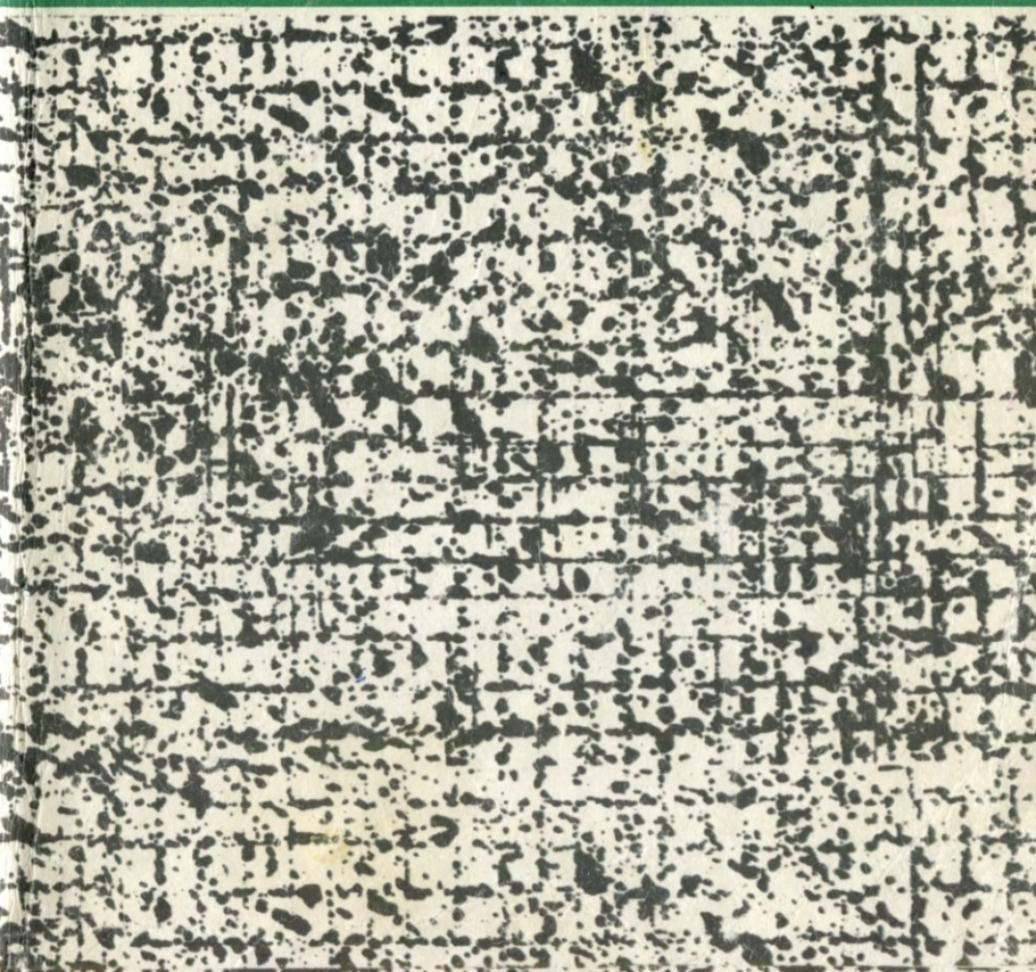


И. МЕДВЕДЕВА

«ГОРЕ ОТ УМА»  
А.С. ГРИБОЕДОВА

•





Уже более 150 лет привлекает читателей бессмертная комедия Грибоедова «Горе от ума» и каждое новое поколение прочитывает ее заново, находя в ней созвучие с тем, что его сегодня волнует. Заново прочитана комедия и автором этой книги И. Н. Медведевой [1903—1973], которая делится с читателем своими раздумьями об идейном содержании комедии, о ее композиции, о том воздействии, которую она оказала на русскую общественную жизнь и литературу.

**И. МЕДВЕДЕВА**

**«ГОРЕ ОТ УМА»  
А. С. ГРИБОЕДОВА**

**ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ**



**МОСКВА**

**«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»**

**1974**

8P1  
M42

*Оформление художницы*  
И. ВАСИЛЬЕВОЙ

М  $\frac{70202-208}{028(01)-74}$  БЗ-5-13-74

Комедия «Горе от ума» принадлежит к тем немногим произведениям мирового искусства, которые не теряют, а как бы набирают силу от эпохи к эпохе. Произведения эти содержат некую высшую идею своего времени, но эта идея обладает свойством развития, устремлена в будущее. Поколения видят в таких созданиях нечто свое, толкуют их в духе своего времени, тем самым обогащая и углубляя опыт восприятия.

Будучи выражением национальной культуры, эти шедевры становятся достоянием всех людей в разные времена, что отнюдь не противоречит ни национальному характеру этих произведений и героев, ни исторической их обусловленности. Имя Гамлета стало для всего мира нарицательным, символизируя устремление к абсолютной честности мыслей и поступков, трагическому самоанализу. Но разве трагедия «Гамлет» всем своим замыслом и характерами не принадлежит при этом Англии начала XVII века, а «принц датский» не является представителем интеллектуальной верхушки британского общества, современного Шекспиру?

Не только имя Дон-Кихота стало у всех народов нарицательным, но от него произведены ходовые словечки, донкихотство, донкихотствовать, что означает искать призрачную, утопическую справедливость. Между тем Дон-Кихот, как персонаж романа, отнюдь не абстрактная идея, а живой характер, тип нищего испанского дворянина, и он не только испанец до мозга костей, но и уроженец провинции Ламанча, где еще во времена Сервантеса водились рыцари «печального образа», подобные Кихоту.

И Фауст — имя нарицательное для дерзающего проникать в тайны вселенной. Однако в пьесе Гете, помимо философской сути, дана живая, современная автору Германия, с типами тогдашних немцев, к которым принадлежит и ученый доктор Фауст.

Мы можем продолжить этот список, внося в него и таких персонажей, как Сганарель, Фигаро, Отелло и т. д. Мы можем выбрать ряд имен, ставших нарицательными, из народной русской сказки, басен Крылова, произведений Пушкина, Гоголя, — и мы придем все к тому же выводу. Есть произведения искусства, которые дают миру как бы отстой некоторых характеров.

«Горе от ума» связано с Москвой, выражает Москву, возникшую заново из пожарниц 1812 года. Мало того, комедия «Горе от ума» своим содержанием и персонажами принадлежит эпохе декабристов, началу 1820-х годов. В ней — «протест против... чиновников, взяточников, бар-развратников, против... невежества, добровольного холопства...»<sup>1</sup>. Словом, против всего, что в русской действительности после Отечественной войны возбуждало дух преобразований, заставляя «умы хлопотать», что привело к революции 1825 года.

Но разве суть этой «гениальнейшей русской драмы» (Блок) ограничена тем, что она может служить иллюстрацией к изучению эпохи?

Разве это держит пьесу в живом репертуаре по сей день?

Беспокойство Чацкого тревожит, будоражит общественную совесть, между тем как ее успокаивает удобная философия Молчалина. Одним из наиболее ярких, сильных и образных противостояний в мировой поэзии является то, которое запечатлел Грибоедов характерами Чацкий — Молчалин. Имена этих персонажей неизбежно нарицательны и в качестве таковых принадлежат всему человечеству. «Роль и физиономия Чацких неизменна... Чацкий неизбежен при каждой смене одного века другим... Каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого... обличителя лжи и всего, что отжило, что заглушает новую жизнь, «жизнь свободную»...»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. XI. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 576.

<sup>2</sup> И. А. Гончаров. Миллион терзаний (1871). — Собр. соч., в 8-ми томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1955, с. 30, 32.

## В ЧЕМ СИЛА КОМЕДИИ?

Побольше действия! — Что зрителей манит?  
Им видеть хочется, — ну живо  
Представить им дела на вид.

*Гете, «Фауст»*

Как могла продержаться об этой  
комедии репутация пьесы, лишенной  
сценического движения?

*В. И. Немирович-Данченко*

Сейчас не в диковину видеть на сцене и читать пьесы, в которых нет никаких событий. Об одной, двухактной, критик сказал, что «в ней дважды ничего не происходит»<sup>1</sup>.

О комедии «Горе от ума» можно сказать, что в ней ничего не происходит четырежды. И современники, даже те, которые очень высоко оценили поэтические достоинства комедии и силу общественно-политического накала в ней, — все же пророчили провал пьесы. Но как удивились те из них, которые дожили до первой постановки хотя бы и отдельных сцен комедии (такова была воля цензуры) и убедились в напряженном внимании зрителя, в успехе неслыханном.

Между тем в пьесе и в самом деле нет интригующего движения от завязки, пружинисто ведущей к развязке. Что происходит на протяжении четырех актов «Горя от ума»? Если речь идет о событиях, которые определяют занимательность пьесы, — то событий таких в пьесе нет. Единственное событие происходит в седьмой сцене первого акта: в дом к Фамусову, известному в Москве барину средней руки, врывается молодой дворянин, *сорванец* (по определению Фамусова) — Александр Андреевич Чацкий. Когда-то Чацкий жил, воспитывался в этом доме на правах сына

<sup>1</sup> Высказывание одного из английских критиков о пьесе «В ожидании Годо» Самюэля Беккета, лауреата Нобелевской премии 1969 г.

покойного друга Фамусова, потом покинул Москву и где-то *скитался* три года. Чацкий является в дом Фамусова с внезапностью громового удара, переполошившего всех (недаром Фамусов говорит: *И грянул вдруг как с облаков*). Чтобы подчеркнуть внезапность этого единственного события в пьесе, автор отводит целую сцену (явление 6) одному только сообщению слуги: *К вам Александр Андрееч Чацкий*<sup>1</sup>. Чацкий приходит в дом чуть свет, как свой, домашний, каким он и был.

Явившись в дом, где о нем уже начали забывать, Чацкий пробыл здесь целый день, с раннего утра до вечернего разезда гостей, и спутал, как говорится, все карты: свои, любимой девушки (Софии Фамусовой), своего соперника Молчалина и самого Фамусова, после чего, на всех негодуя, покинул дом, чтобы никогда впредь не возвращаться («Бегу не оглянусь...» и т. д.). Путаница, которую вызвало появление Чацкого, могла бы явиться завязкой занимательной интриги. Ничуть не бывало, Чацкий целый день неприкаянно слоняется по дому, ища способа видеть Софию и с ней объясниться. Она уклоняется и, как ныне выражаются, — темнит. Казалось бы, Чацкий ищет причины охлаждения когда-то равнодушной к нему девушки. Но нечего искать: причина налицо. Здесь же в доме происходят свидания Софии с Молчалиным, секретарем Фамусова. Что касается самого Фамусова, то объяснение его с Чацким по поводу Софии укладывается в несколько реплик, небольшой диалог, в начале второго действия. И... казалось бы, все ясно: Чацкому отказывают решительно, резко. Во втором же действии Фамусов, не скрывая, показывает Чацкому, кого именно он прочит в мужа своей дочери. Казалось бы, здесь и интриге конец. Впрочем, время от времени, в отдельных сценах возникает иллюзия напряжения. Такая иллюзия возникает в конце второго акта, когда София падает в обморок при виде (в окно) Молчалина, который свалился с лошади и ушибся. Здесь зритель вправе надеяться, что Чацкий наконец догадался, кто его соперник, а Фамусов имел случай убедиться, что не Чацкий, а Молчалин — помеха в предполагаемом браке Софии с полковником Скалозубом. Да и самому

---

<sup>1</sup> «Горе от ума» цитируется по изд.: А. С. Грибоедов, Сочинения в стихах. Л., «Советский писатель», 1967.

Скалозубу, при обмороке присутствующему, в пору ретироваться. Однако ничего этого не происходит. Все остается, как было. В конце второго действия открывается и другая истина: Молчалин вовсе не любит Софию. Он поневоле ходит на свидания с хозяйской дочерью (нельзя не пойти, пострадает служба), между тем София готова на все и ни с чьим мнением считаться не станет («А кем из них я дорожу? Хочу — люблю, хочу — скажу...» II, 11).

Новый иллюзорный сигнал движения сюжетной пружины появляется в 14-й сцене третьего акта. София, раздосадованная сатирическими замечаниями Чацкого, говорит невзначай: *Он не в своем уме...*, и это ее замечание, подхваченное завзятым светским разносчиком вестей, господином N, передается из уст в уста, внося бурное оживление в скучную болтовню в гостиной Фамусова. Однако и клевета на Чацкого ничего не меняет в ситуации. Чацкому и без объявления его безумным — ясно, что здесь ему не рады, что для всех он чужой, а главное, казалось бы, у него не может быть сомнений «в нелюбви к нему той девушки, для которой единственно он явился в Москву»<sup>1</sup>. Наконец в последнем акте происходит сцена узнавания истины. Этой сцены, казалось бы, читатель или зритель комедии должен ждать с нетерпением. Но если и замирает сердце при виде полутемных парадных сеней, Чацкого, который прячется за дверь, Софии, ожидающей Молчалина, и Лизаньки, которая с опаской спускается к молчалинскому «чуланчику» под лестницей, с поручением от своей хозяйки, — то замирает оно совсем не по той причине, что зритель (или читатель) падает наконец все узнать.

Ведь, в сущности, это «все» он уже знает давно. Уже в конце первого действия ему известно, кого любит София, каково ее мнение о Чацком, каковы намерения Фамусова и в чем он заблуждается.

Итак — ничего интригующего, заставляющего трепетно ждать развязки. И мало того, что нет никаких событий, — даже словесные прения, споры, объяснения и узнавания истины накиданы в пьесе вперемежку,

---

<sup>1</sup> Цитата из письма Грибоедова П. А. Катенину, с пояснениями по поводу «Горя от ума», в середине января 1825 г. — А. С. Грибоедов. Сочинения. М. — Л., Гослитиздат, 1959, с. 557.

как будто автор нарочно перемешал их, избегая стройной последовательности. «Так же как в природе всяких событий, мелких и важных», — объясняет автор<sup>1</sup>, давая понять, что стремился выразить саму жизнь, в которой поступки и чувства (на переживаниях героев и зиждется пьеса «Горе от ума») не выстраиваются линейно, а, обладая внешней непоследовательностью, связаны изнутри психологической закономерностью. Об этих особенностях своей пьесы Грибоедов говорит так: «Девушка сама не глупая предпочитает дурака умному человеку... и этот человек разумеется в противуречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих... голос общего недоброхотства и до него доходит, притом и нелюбовь к нему той девушки, для которой единственно он явился в Москву, ему совершенно объясняется, он ей и всем наплевал в глаза — и был таков. Ферзь тоже разочарована насчет своего сахара медовича...»<sup>2</sup>

Из этого авторского пояснения явствует, что коллизия Чацкого развивается в пьесе на стержне любовных отношений. Именно они ведут действие, что отнюдь не ослабляет общественно-политического накала комедии. Напротив, этот накал потому и силен, что возникает в результате реальных, жизненных предпосылок (борьбы Чацкого за свое чувство, а тем самым — за свои идеалы). Любовные объяснения и вся так называемая любовная интрига в целом неразделимы с общественно-политическими выпадами Чацкого и его «антиподов» и провоцируют между ними конфликт, уже выходящий за пределы интимных чувств. Каждая вспышка личной обиды влечет за собой невольное восстание Чацкого против косности окружения Софии. Это характерно для психологии Чацкого, человека мыслящего, передового, к тому же еще и юношески горячего.

Психологические узлы, определяющие ход пьесы, завязаны еще до появления Чацкого, и почти весь первый акт (до седьмой сцены) является своеобразным введением. В нем дана исходная ситуация для основного сюжета: страданий влюбленного умника, который

---

<sup>1</sup> В письме Катенину. — А. С. Грибоедов. Сочинения, с. 557.

<sup>2</sup> Там же.

в течение одного дня теряет веру в любимую девушку и связь со средой, к которой принадлежит по рождению.

В сценах, являющихся как бы вводными (1—6), определены характеры главных действующих и даны необходимые сведения об их жизни. Так, в четвертом явлении Фамусов рассказывает о том, как воспитывалась Софья, и невзначай определяет те черты ее характера, которые и объясняют поведение ее в дальнейшем. Тут же сообщает он и подготовную своего секретаря, *пригретого* им провинциального чиновника Молчалина. Из диалога между Софьей и крепостной ее горничной Лизой, в пятой сцене, становится известно о герое, еще не появившемся, но ранее связанном с домом Фамусова. Отсюда мы узнаем о совместном воспитании Чацкого и Софьи, о взаимной их влюбленности (серьезной с его стороны и по-детски мимолетной — с ее), о чертах характера, взглядах этого молодого человека и, наконец, о причинах и целях его отъезда из Москвы *три года* тому назад.

Как явствует из слов самой Софьи, Чацкий уехал, когда она была еще наивной девочкой, поддавшейся его влиянию, смотревшей на окружающее его глазами. Теперь, через три года, Софья, как ей самой кажется, уже совсем не та: у нее свои взгляды и суждения. Однако наивный рассказ о *застенчивом* Молчалине, так рассмешивший Лизу, не свидетельствует о трезвости понятий Софьи, воспитанной на чувствительных романах. Именно об этом говорит Фамусов, как бы предвзято несерьезность чувств своей дочери:

Всю ночь читает *небылицы,*  
И вот плоды от этих книг!

Голова Софьи начинена любовными приключеньями, вычитанными из модных французских романов, и себя она воображает героиней, к ногам которой повергнут герой, во всем ей покорный и на все для нее готовый. Он, этот выдуманный ею герой, воплощен в живом Молчалине, молодом человеке весьма предупредительном и с виду приятном. Именно ему Софья приписывает все добродетели персонажа чувствительных романов. Недаром Чацкий, с удивлением слушая из уст Софьи похвалы Молчалину, говорит ей: *Бог знает, за него что выдумали вы* (III, 1). Меж тем реальный,

отнюдь не романтический Молчалин уже успел воздействовать на Софию, повлиять на ее мнения и вкусы. Это заставляет ее прежде всего усомниться в Чацком, в людях его типа («Да эдакий ли ум семейство очастливит?», III, 1). Молчалинский (а кстати, и фамусовский) взгляд на Чацкого София высказывает еще до внезапного появления последнего. Уже в пятой сцене первого акта София говорит о Чацком все то, о чем в дальнейшем дает понять ему самому, объясняя свое перасположение («пересмеять умеет всех», «об себе задумал он высоко» и т. д.). Говоря о воображаемом и реальном в представлениях Софии, нельзя не сопоставить ее с Татьяной Лариной, которую Пушкин изобразил такой же мечтательницей:

Воображаясь героиней  
Своих излюбленных творцов...  
.....  
Вдыхает, и себе присвоя  
Чужой восторг, чужую грусть.  
(«Евгений Онегин»,  
гл. третья, строфа X, 1824)

Но София у Грибоедова не обладает ни душевной простотой своей современницы Татьяны («простая дева», «смирепная девочка»), ни благородством ее «воображения мятежного». Слова Фамусова о московских девицах: *Словечка в простоте не скажут, все с ужимкой* (II, 5) — имеют прямое отношение и к его дочери.

Однако разве жеманную кокетку любит так сильно Чацкий? Есть же в Софии нечто, делающее ее достойной высоких чувств и этой веры в нее, которая и объясняет заблуждение Чацкого относительно ничтожного Молчалина? По задаткам своей природы София характер положительный, в чем-то под стать Чацкому. Она лишена смелости, бескорыстна и способна пренебречь светскими предрассудками и условностями. Она восприимчива и остроумна, — словом, как сказал о Софии И. А. Гончаров, «в ней есть сильные задатки недюжинной природы»<sup>1</sup>. И не одни только *Кузнецкий мост, наряды* и уроки *мадам Розье* воспитали Софию. Подобно Татьяне Лариной, была и София выращена русскими нянюшками, окружена сениными девушками, была сама,

<sup>1</sup> И. А. Гончаров. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, с. 28.

подобно пушкинской героине, «русская душою», о чем свидетельствует хотя бы сон, рассказанный отцу. Эта импровизация отнюдь не связана с чувствительными *небылицами* французских романов, а является своеобразным переложением русской народной сказки<sup>1</sup>.

Стремясь предварить сюжет комедии не столько сведениями о действующих, сколько характеристикой психологий, Грибоедов сосредоточил в первом акте все хорошее и дурное, что в дальнейшем сказалось в Софии. В рассказе о сне — София своеобразна, смела, готова на жертвы (намек отцу на любовь ее к *рожденному в бедности*), между тем как в диалоге с Лизой выявляются черты далеко не светлые: мелкое самолюбие, обидчивость и даже недалекий ум. Черты капризной барышни, прихотливая избалованность четко прорисованы в комедии по всему ходу объяснений Софии с Чацким («...перв избалованность, причуда...», IV, 10), тогда как в нем, напротив, любовь пробуждает все лучшее: простодушие, доверчивость, откровенность. С не меньшей тщательностью Грибоедов дает в пьесе психологическую подоплеку ролей Фамусова, Молчалина — «главных антиподов» Чацкого — и Лизы, действующего лица, немаловажного в общем переплете столкновений.

Фамусов, занятый более всего самим собою, приятностью своего бытия (педаром Грибоедов в самом начале комедии рисует его как бесцеремонного блудодея и хвастуна) в качестве отца, — одержим мыслию выгоднее выдать дочь замуж. И ее сбыть с рук, и себя не обидеть.

Хитренькая увертливость Молчалина, выказанная уже в 4-й сцене первого акта, определена единствен-

---

<sup>1</sup> Популярная в народе «Повесть о Алиоше Поповиче богатыре» вошла в сборник «Русских сказок» (1783). В ней рассказывается о том, как на героя накинута «нечистая сила» и «вся комната наполнилась дьяволами различного вида. Иные имели рост исполинский... другие были малые, как воробы и жуки с крыльями, без крыльев... похожие на зверей, на птиц... Все ревели, страшно выли, сипели, скрежетали и бросались на богатыря» («Какие-то не люди и не звери... Нас провожают стон, рев, хохот, свист чудовищ», I, 4, Соф.). См. также в сне Татьяны: «Сидят чудовища кругом... Лай, хохот, пенье, свист и хлоп» («Евгений Онегин», гл. пятая, строфы XVI—XVII, 1826).

ной его страстью: желанием сделать карьеру. Шаши с дочерью того, под чьим началом он находится, лишь способ преуспеть в данное время.

Психология крепостной горничной Лизы (а тем самым и действенный стержень ее роли) выражена в комедии сентенцией:

...Ах, от господ подалей;  
У них беды себе на всякий час готовь,  
Минуй нас пуще всех печалей  
И барский гнев, и барская любовь.

Чацкий чуть свет, прямо «с корабля», то бишь из дорожной повозки, спешит в гостиную Фамусова и застаёт там Софию (чего он не ожидал, залетев лишь на минутку, пока София спит). Чацкий хотел только узнать, что и как, а затем уехать домой и, приведя себя в порядок, — вернуться и повидаться с любимой. Всплеск радости при виде Софии захлестывает Чацкого. Он бросается к ней, с жаром целует ей руку и ждет поцелуя уже привычного, уже бывавшего тогда, три года назад. Здесь проявляется нечто совсем неожиданное для Чацкого. Никакого поцелуя... *ни на волос любви.* — *Удивлены? и только? вот прием...* Чацкий замечает эту холодность. Но объясняет ее приобретенной светскостью, смущением повзрослевшей Софии. Спеша тронуть любимую воспоминаниями («Где время то? где возраст тот невинный...»), Чацкий проникновенно цитирует «Фауста»<sup>1</sup>. Но лирические воспоминания София пресекает своим благоразумным: *Ребячество!..* Это благоразумие, закрытость Софии (каковы бы ни были их причины) огорчают и смущают Чацкого, который, подавив в себе наплыв чувств, обращается к шутке, к привычному в те, прежние, времена перебору знакомых. Вот психологический толчок к сатирическим характеристикам («Но что ваш батюшка?..» и т. д.). Чацкий ожидает ответной шутки, надеется, что рассмешил и растормошил Софию, оправдавшись тут же, что все это не пасквиль, что сатиру его диктует любовь к Москве, любовь, при которой и *дым отечества нам сладок и приятен.* Но София не развеселилась,

---

<sup>1</sup> Цитата из «Пролога в театре» трагедии Гете «Фауст», переведенного Грибоедовым в 1824 г. Полный текст перевода не сохранился, известен лишь отрывок.

не присоединила, как бывало, и свои карикатуры на всех московских (ведь девица она неглупая и приметливая). Нет! Она бросает в ответ Чацкому:

Вот вас бы с тетушкой свести,  
Чтоб всех знакомых перечесть...

Чацкий не обижается на резкость этих слов, а пытается опять тронуть Софию, напоминая ей, что хотя и скор на язык, и остер, но иногда (это уж она не могла забыть) от любви становится *и глуп и нем*. Тут, на беду, приходит ему на язык остренькое сравнение с Молчалиным: *...А разве нет времен, что я Молчалина глупее? Где он, кстати? Еще ли не сломил безмолвия печати? ...А впрочем, он дойдет до степеней известных, ведь нынче любят бессловесных.*

Зритель и читатель «Горя от ума» уже все знают про Молчалина, про то, что только что Софья чуть не всю ночь с ним предавалась меланхолической чувствительности (под фортепианную игру в сопровождении флейты), но Чацкий ничего не знает о «романе» Софьи с Молчалиным и доволен своим каламбуром. Каламбур злободневен, в нем острый политический намек на реакционные веяния, на реакционный Ученый комитет Магницкого, на послушных, не имеющих мнений, бессловесных чиповников. От злобы дня, от нынешних настроений Чацкий не может уйти, да и не хочет. Ведь он считает Софию близким человеком, и при ней он остается таким, каков есть.

Между тем каламбур оказывается роковым, так как в нем издевка над Молчалиным, и Софья не простит этого Чацкому. Она шипит про себя:

Не человек! змея!

После каламбура о *бессловесных* в Софьи поднимается и растет злобное раздражение против ни в чем не повинного Чацкого. Подавленный *холодностью* Софьи, Чацкий тем не менее говорит ей:

И все-таки я вас без памяти люблю... —

прибавив с горячностью, что готов за нее *в огонь*. И здесь необъяснимо грубая реплика: *Да хорошо — сгорите, если ж нет?* — как бы подводит итог первой встрече. Тут выявлена не только «нелюбовь» (Грибоедов) Софьи, но и повадка в духе типично фамусовского хамства. Софья переходит черту, где кончается

не только дружелюбие, но и вежливость. Слепленный любовью Чацкий еще не видит, что его любимая уже находится в лагере его «антиподов», хотя к той минуте, когда появляется Фамусов, радость свидания с Софией уже померкла. Чацкий пастолько подавлен холодной встречей, что в ответ на фамусовское: *Где был? Скитался столько лет:* — отвечает рассеянно:

Теперь мне до того ли!.. —

а Софии: *Простите, я спешил скорее видеть вас, не заезжал домой. Прощайте! через час явлюсь...* Положенный светским этикетом визит отцу Софии Чацкий паносит уже в каком-то странном рассеянии, невпопад отвечая и спрашивая. Таким «невпопад» и является его ответ на шутку Фамусова (впрочем, довольно свирепую) по поводу того, что Чацкий поминутно говорит о Софии:

То Софья Павловны на свете нет пригоже;

То Софья Павловна больна, —

Скажи, тебе понравилась она?

Обрыскал свет: не хочешь ли жепиться?.. —

на что следует: *А вам на что?* Этого «вам на что?» Чацкий никогда бы не сказал, не будь он так рассеянно мрачен, а Фамусов, хотя и был разозлен самим появлением Чацкого, воздержался бы от грубых нападений, не будь этого пеленого *вам на что?* На слова вдруг вскинувшегося Чацкого: *Пусть я посватаюсь, вы что бы мне сказали?* — Фамусов отвечает неприкрыто грубым (хотя и по-своейски) отказом и советом поступить на службу раньше, чем свататься. Слово за слово, и в ответ на замечание: *Служить бы рад, прислуживаться тошно* — следует знаменитая тирада Фамусова: *Вот то-то, все вы гордецы!* — и раздраженно-ядовитый ответ Чацкого: *И точно, начал свет глупеть...*

Таким образом, толчком к нападкам на Чацкого и его идеи со стороны Фамусова, к резкому, непочтительному до грубости, ответу Чацкого Фамусову (как-никак отцу любимой Софии!) является раздражение, связанное с интимной ситуацией. Взбешенный признаниями Чацкого, молодого человека, который не хочет чинов, не заботится о деньгах, Фамусов рад случаю высказать презрение к взглядам этого *сорванца* и подразнить его заведомо для него омерзительной кар-

тиной унижения русского служилого дворянства. А Чацкий, удрученный, пачавший сомневаться в Софии, получивший от Фамусова грубый отказ, теряет над собою власть и со всей резкостью ему отвечает. Если тирада и ответ на нее сами по себе представляют острые политические и этические памфлеты и разом вскрывают противостояние «аптиподов» (кстати, и двух поколений), то это вовсе не значит, что спор изолирован от столкновения личного, не связан с любовными переживаниями Чацкого и меркантильными намерениями Фамусова насчет Софии. Напротив, спор, как говорится, на линии именно интимной, и самый факт самоизвержений с обеих сторон находится в прямой зависимости от поведения Софии (или ошибок Чацкого в понимании ее поведения). Следующий аналогичный узел связи интимного и общественного обнаруживается в пятой сцене второго действия. Каково подчеркнутое хамство Фамусова в отношении Чацкого, мы видим в сцене прихода Скалозуба. Фамусов обхаживает желанного жениха Софии, юлит перед ним, даже лезет отвернуть *отдушничек* в нагретой печи и ведет беседу с ним, в то время как тот бесцеремонно раскинулся на диване. А Чацкий? Его забыли даже представить, его не замечают и торопливо обрывают на слове (впрочем, на слове достаточно раздраженном): *Дома новы, но предрассудки стары...* и т. д. Тут Фамусов, наконец, представляет Чацкого Скалозубу со снисходительной рекомендацией и ядовито-сострадательным заключением:

Нельзя не пожалеть, что с эдаким умом...

Чацкий раздраженно подхватывает: *Нельзя ли пожалеть об ком-нибудь другом?* Затем следует знаменитый монолог: *А судьи кто?* Это — обвинительный акт всем фамусовым малого и большого калибра, *отцам отечества, негодьям знатным, зяядлым крепостникам с их бесчестьем и бесчестью.* Монолог противопоставляет «оде» Фамусова Москве, которую тот только что с пафосом произнес. И пафос ответа нагнетен неуважением Фамусова к Чацкому, продемонстрированным Скалозубу.

Не будь Чацкий окончательно, до бешенства, выведен из себя, — не был бы произнесен обвинительный акт фамусовщине. Обрети Чацкий хоть малейшее са-

мообладание, не стал бы он бросать свои обвинения в лицо старику, отцу любимой девушки, а приберег бы свой социально-политический памфлет для единомышленников или для тех, кого можно было переубедить. «Оду» Москве Фамусов произносит не только в целях приманки Скалозуба, желанного жениха для Софии, не только для того, чтобы прельстить его связями с московским барством и перспективой *весело пожить* в Москве. «Ода» адресована и Чацкому. Фамусов злобно дразнит его, рисуя картину Москвы в деталях, Чацкому особенно противных (почему и получается у Фамусова, по существу, не ода, а сатира). В то же время Фамусов откровенно оскорбляет чувства Чацкого своим выпадом против женихов, которым нет места в московском «свете». («...Будь плохепький, да если наберется душ тысячки две родовых — тот и жених. Другой хоть притче будь, падутый всяким чванством, пускай себе разумником слыви, а в семью не включат...»)

Таким образом, главное сражение Чацкого с «антиподами», которое происходит в пятой сцене второго действия, оказывается целиком связанным с основной психологической линией, с «интимным» содержанием комедии. Сражения идеологий не произошло бы, не стал бы Чацкий, как мы говорим, разоряться перед Фамусовым (которого знал слишком хорошо с детства, чтобы пробовать его в чем-то убедить), если бы не София, ради которой он и явился в этот дом.

С первой сцены третьего акта эта неразделимость общественного и «интимного» уже лежит на поверхности, в неразъемном переплетении. В любовном монологе Чацкого: *Оставимте мы эти пренья...* — содержится едва ли не важнейшее политическое высказывание Чацкого. Оно выражено намеком — шуткой о *превращениях*, которые, дескать, возможны и в Молчалине, раз они оказались возможными в правительстве, которое после войны преобразилось неузнаваемо, обратив либеральные предприятия свои в казарменно-деспотические.

Между тем все, о чем толкует Чацкий в объяснении с Софией, все содержание монолога — глубоко лирично. Ведь сатирическая желчь по поводу *превращений* не

помеха для элегических излияний Чацкого, не мешает ему с юношеским пылом говорить, сравнивая себя с соперником:

Но есть ли в нем та страсть, то чувство, пылкость та,  
Чтоб, кроме вас, мир целый  
Казался прах и суета?  
Чтоб сердца каждое биенье  
Любовью ускорялось к вам?..

Но таков ли Чацкий, чтобы любовь и ее излияния могли затмить, заглушить в нем биенье сердца гражданина, взыскующего благ и свободы отечеству? Даже в минуту, когда, казалось бы, Чацкому — совсем не до эпиграмм, когда он умоляет Софию впустить его, как бывало, к ней в комнату, а она и этого ему не позволяет (потому что ждет свидания с Молчалиным), и в эту минуту он не может не посмеяться над пресловутым *Английским клобом*, с его либерально-косными болтунами и разносчиками вестей.

У дверей в комнату Софии происходит нечто непоправимое в душевном состоянии Чацкого, после чего он уже перестает признаваться ей в любви. София рвется к себе, Чацкий ее задерживает и говорит:

Однако дайте мне зайти, хотя украдкой,  
К вам в комнату на несколько минут,  
Там стены, воздух — все приятно!  
Согреют, оживят, мне отдохнуть дадут  
Воспоминания об том, что невозвратно!

*София пожимает плечами, уходит к себе и запирается...*  
(ремарка).

Разочарование и тоска, связанные с потерей Софии, в Чацком нарастают постепенно, и уже в первой сцене свидания он понимает невозвратность того, что было. Перед закрытой дверью стоит уже другой Чацкий, утративший иллюзии, потерявший душевную опору (хотя бы иллюзорную) в жизни и деятельности. Ведь София для него — *душа... всем мыслям... и всем делам* (III, 1). Но и утратив иллюзии, Чацкий все еще любит Софию. Он не может поверить в чувства ее к Молчалину, слишком понимая ничтожность этого человека. Даже оказавшись, по воле Софии, у запертых дверей ее комнаты, Чацкий еще не догадывается, что для Молчалина эта дверь сейчас открыта, что его ждут.

Съезд гостей, приглашенных к Фамусову *потанцевать под фортепиано*, начинается вслед за мучительным для Чацкого объяснением с Софией и разговором с Молчалиным, который, в глазах Чацкого, оказывается еще более низким и ничтожным, чем представлялся прежде. Объяснение с Софией перед началом бала, на которое Чацкий тратит столько душевных сил, оказывается бесполезным. Впрочем, здесь Чацкий получает сильное доказательство целюлюбви — в признании Софии, что он ей *смешон*. Здесь предел для мужского самолюбия, что так оценил Достоевский, воспользовавшийся этим психологическим казусом в своем романе «Подросток»<sup>1</sup>. Здесь все грани переишены, и не мудрено, что горечь и боль, какие испытывает Чацкий, воздействуют на его поведение с гостями, среди которых он невольно оказывается, задержавшись у Фамусовых после объяснения с Софией.

Чацкий раздражен, потерян. Даже постаравшись принять облик светского человека, он не может скрыть своего раздражения. Отсюда его бесцеремонно-поддразнивающее обращение даже с дамами. Он задевает каждого и каждую, бросая на ходу в гостиной Фамусова свои желчно-сатирические замечания. Эпиграммы Чацкого сводятся к глубоко волнующей его мысли о недостойном облике дворянского общества и сейчас простекают из «нигилистичной аварии», с этой средой связанной. Не будь к съезду гостей у Фамусова Чацкий в такой тоске и отчаянии, не стал бы он в глаза дамам (как-никак!) кидать карикатуры на них самих. Хотел его по поводу Загорецкого, отъявленного мошенника, плута и шулера («...в карты не садись: продаст...», III, 9, Пл. Гор.) был взрывом негодования на общество, которое принимало... *эдаких людей*, но и взрыв этот был результатом горькой обиды на Софию.

В комедии показано, как постепенно накапливался у «антиподов» Чацкого «материал» для того, чтобы

---

<sup>1</sup> Там героиня, объясняясь с героем, которым когда-то была увлечена и который любит ее до помешательства, говорит: «Мне всегда казалось в вас что-то смешное» (кстати сказать, смешны в ее глазах те же черты, которые раздражают в Чацком Софию: увлечение идеями, общественный пафос и т. д.). Сказанное приводит героя (Версилова) в иступление любви-непависти к героине (Ахмаковой) («Подросток», 1876, ч. II, гл. десятая, IV).

объявить его безумным. Так что слово Софии, печально брошенное с досады (поводом опять была эпиграмма Чацкого на Молчалина: «...В пем Загорецкий не умрет...», III, 13), — лишь подожгло накопившееся «горючее». И Наталия Дмитриевна Горич, и княгиня Тугоуховская, и графиня Хрюмина, и Молчалин, и Загорецкий внесли свою лепту в клевету на Чацкого. Слово, брошенное Софией, разнес завзятый сплетник господин Н, умножил своим враньем Загорецкий, утвердил вескими политическими доводами Фамусов («Попробуй о властях, и повесть что наскажет!..»). Свидетельство о безумии было дано всеми гостями порознь и вместе, а приговор выразился негодующим воплем против *безумных... людей и дел и мнений* (III, 21, Ф.), завершившись похвалой цензуре и аракчеевской казарме.

Режиссер Художественного театра Немирович-Данченко в статье своей о постановке «Горя от ума» с восхищением останавливается на 14-м явлении третьего действия, поражаясь сценическому мастерству Грибоедова, когда «пьеса вдруг разрывает грани интимности и разливается в широкий поток общест­венности»<sup>1</sup>. Но и в границах интимности мы видели непрерывно бурлящую «общественность», разволновавшую тихую за­водь благополучного дома Фамусова. А в «разливе широкого потока общест­венности» не перестает звучать лирическая нота, голос влюбленного. Именно в этом взаимном проникновении интимного и общественного заключается секрет роли Чацкого и та движущая сила, которая заменяет интригу в психологической драме «Горе от ума».

---

<sup>1</sup> «А. С. Грибоедов в русской критике». М., Гослитиздат, 1958, с. 310.

Грибоедов, в своем анализе русской жизни, дошел до той крайней границы, дальше которой поэт не может идти, не переставая быть поэтом и не превращаясь в ученого-исследователя.

*Д. И. Писарев*

Маленькая, легкая, летящая от сцены к сцене, без проволочек, в точно установленном ритме и темпе, — эта комедия на первый взгляд как бы не в ладу с мрачной формулой — «Горе уму», или «Горе от ума», как окончателью установлено автором (быть может, именно потому, что уже очень не по-комедийному жутковато звучало прежнее название). Ослепляющая блеском русского слова, слагающегося в присловия и поговорки, комедия Грибоедова радует, в целом, единым спектром яркости, излучаемой множеством граней.

Меж тем, взглядываясь в эти грапи, видишь глубины, дали: за далью даль.

Итак, проглядев, полиставши страницы от действия к действию, от сцены к сцене, насладившись комедией целиком, уже основательно входяшь в пьесу, в дом Павла Афанасьевича Фамусова. Дом этот стоит где-нибудь среди путаницы арбатских переулочков и тупиков, близ Тверского бульвара, где-нибудь на Сретенке или у Новинского поля (где был дом родителей Грибоедова) <sup>1</sup>. Обыкновенный барский дом-усадьба, со

<sup>1</sup> В литературных экскурсиях принято отождествлять «дом Фамусова» с особняком знатной барыни грибоедовской эпохи — М. И. Римской-Корсаковой, долго сохранявшемся на Пушкинской площади. Не говоря о том, что дом Фамусова — порождение фантазии поэта, образ собирательный, так же как типы действующих в комедии «Горе от ума», особняк Корсаковых был слишком вельможным для Фамусова. Скорее, в таком жила та самая княгиня Марья Алексевна, слова которой так

всеми облепившими его «службами», конюшнями, дворовыми избами и прочим необходимым строением. К дому непременно прилеплена какая-нибудь замысловатая галерейка, изображающая оранжерею, а верх украшен эдаким милым мезонинчиком, откуда в дни *больших съездов по праздникам приходским* (I, 7, Ч.) можно услышать, как щебечут подружки Софии Фамусовой и *верхние выводят нотки* (II, 5, Ф.) под звуки фортепиано. Гостю положено войти в дом Фамусова не откуда-нибудь со двора, а ступить на то самое парадное крыльцо, войти в парадные сени, где *большая лестница из второго жилья, к которой примыкают многие побочные из антресолей* (ремарка к действию IV). Во втором жилье гость прежде всего попадает в гостиную залу, которая и явится местом всех трех актов комедии, хотя, скажем прямо, здесь вступает в свои права «хитрость ремесла»<sup>1</sup> автора, который, не нарушив единства места, как положено в классической пьесе, перенес сцены в обстановку, им соответствующую. Все мужские споры и дела поместил он в примыкавшую к залу *половину* Фамусова, а любовные объяснения и сутолоку — на *половину* Софии, конец же, финальное действие с его столкновениями и открытиями, спустил Грибоедов в парадные сени, под лестницу, ведущую в залу, туда, где *швейцарская ложа*, выражаясь пышно, а попросту закуток, где вечно дремал бесталанный Филька, *ленивая тетеря*, которого в *швейцары произвел* Фамусов (IV, 14, Ф.), а с *ложей* рядом, на *одном же плане* *комната Молчалина* (ремарка к IV акту), его *чуланчик* (IV, 8, Хлест.)...

А! *знать, ко мне пошел в другую половину* (II, 3), — говорит Фамусов, поджидая гостя на половине Софии. И у нее и у Фамусова, как положено, было по *маленькой гостиной* (у него именуемой *кабинет*), примыкавшей к парадной зале. Вот там и проходили попеременно сцена за сценой, пока не наступил вечер и не съехались гости, разместившиеся в зале. Там он

---

боялся Фамусов. Отождествлением мы обязаны книге М. Гершензона «Грибоедовская Москва», в которой некоторые домочадцы Корсаковых сопоставлены с героями «Горя от ума» как прототипы.

<sup>1</sup> См.: А. С. Грибоедов. Сочинения, с. 558. О «хитростях ремесла» Грибоедов говорит в связи с приспособлением замысла «Горя от ума» к некоторым законам классической драматургии.

и предавался сладким и выпрепним размышлениям о тщете всего земного, о вдове докторше, о камергере с ключом... (II, 1), там диктовал он Петрушке свои заметки с расписанием важных дел на неделю: *Во вторник зван я на форели...* и т. д.

Дом Фамусова олицетворяет барскую Москву (хотя «барская» понятие относительное, и, может быть, придется определить фамусовскую Москву, как она изображена у Грибоедова, не совсем чтобы барской... Но об этом после). Не только дом Фамусова как средоточие фамусовской Москвы до мельчайшего обрисован в «Горе от ума», но самим сюжетом, действием вскрыта изнутри дома Фамусова вся тогдашняя Москва, какой застает ее Чацкий.

Вся она, Москва тогдашняя, к концу 1810-х — началу 1820-х годов являла собою остатки (впрочем, обширные) прежней, усадебной, старозаветной, но соединяющейся ото дня ко дню с Москвой строящейся. Еще старая, усадебная, со всеми своими прихотями и поворотами, рошицами, лужайками, аллеями, с нескладным хозяйственным строением — расплющена по московским холмам, облеплена слободами, подслена на приходы, возглавлена куполами церквей и церквушек, а уже растет другая, на нее властно наступающая.

На пепле пожарищ, а подчас на сломе старого, возникает новая Москва, но уже не барской волею, а «высочайшим» повелением из Петербурга. Эта спешит поскорее оказать уважение к петербургской стройности, линейности, петербургскому ампиру и казармам. Она вовсю перекрывает свои неровности, овражки, излучины — солидной плоскостью площадей, стройных мостов и правильно прочерченных улиц. Новая, по петербургскому образцу, наступает на старозаветную, но та еще видна промеж государева плана и некстати торчит, замшелая, в назначенных к перестройке местах. И хрипит Сергей Сергеевич Скалозуб:

По моему суждению,  
Пожар способствовал ей много к украшенью.

А Фамусов, хоть и во всем решительно согласен со Скалозубом, но тут нет:

Не поминайте нам, уж мало ли крехтят!  
С тех пор дороги, тротуары,  
Дома и всё на новый лад.

Однако и Фамусов понимает, что те новизны, которые самой властью учреждаются, придется принять, как пи крихти. Зато уж не потерпит Фамусов всего, что проповедуют такие, как Чацкий. Здесь Фамусова и сам Скалозуб поддержит: им, этим новаторам, — *фельдфебеля в Волтеры* даст (IV, 5).

От диалога к диалогу, от монолога к монологу по всей комедии — там штришок, здесь другой — умудрился Грибоедов дать столь четкую живописную картину Москвы, что с нею не сравнятся все вместе взятые панорамы, именуемые: «Красная площадь», «Берег Неглинной около Кремля», «Гулянье под Новинским» и прочие<sup>1</sup> с превеликим множеством подробностей тогдашнего быта: с барскими каретами цугом, налетающими на проходящих крестьянок (и вот одна уже под копытами, из бедного кувшина ее льется на мостовую молоко, и что-то высыпалось из лукошка, а девочка ее, лапотная, рядом — в испуге); с барынями, изукрашенными рюшами и бантами; мужиками в домоткани, волокущими бревна; господами в обтяжных белых лосинах и треуголках; деревенскими старухами в сарафанах и кичках. На панорамах этих видны и мудреные каменные дворцы с колоннадой, башнями и кружевом чугунных решеток, и во множестве рубленные, подслеповатые избы, тесом крытые, жердьем ороженные, и незамысловатые круглые качели, и баба с коромыслом. Но хоть и запятно разглядывать такие гравюры, за ними не видать тогдашней Москвы, так сказать, живьем, с ее плотью и кровью, какой видим ее в «Горе от ума». Хоть контрасты быта народного и дворянского четко выписаны на прекрасных панорамных гравюрах, но... Едва ли все эти детали быта могут идти в сравнение с разящим впечатлением, какое производит едкий *дым отечества*, которым Грибоедов пропитал характеристику барской и крепостнической Москвы в диалогах и монологах комедии. Здесь видишь бар, сидящих за обедами, которые *ешь три часа, а в три дни не сварится*, самих господ, которые выменивают верных слуг на *борзые три собаки*, и тех, у кого *на лбу написано: Театр и Маскерад*. Являются и барыни, командующие своими мужьями («Дай бог терпе-

---

<sup>1</sup> Гравюры Даламбарта, Гельфердинга и других художников конца XVIII и начала XIX в.

ше... Скомандовать велите перед фрунтом, присутствовать пошлите их в Сенат! Ирина Власьевна! Лукерья Алексевна! Татьяна Юрьевна!..»). Дивишься московским девицам: *Умеют же себя принарядить тафтицей, бархатцем и дымкой, словечка в простоте не скажут, все с ужимкой...* Видишь Тверской бульвар и его завсегдатаев («трое из бульварных лиц»), встречаешь франта («хвост сзади, спереди какой-то чудный выем, рассудку вопреки, наперекор стихиям...»). Видишь воспитанниц и мосек полон дом у какой-нибудь уже выжившей из ума древней фрейлины. Да чего еще не «напичкано», как выражался Гоголь, в эти сатиры на Москву и оды Москве, которыми полна комедия.

И куда ощутимее, чем на панорамах, явлен в комедии народный фон Москвы; Москва крепостная, дворовая, все эти Петрушки *с разодранным локтем, Фильки и Фомки*, вся Москва — Русь, — *бодрый, умный наш народ*, обозы крепостных детей, вывезенных из деревни («...от матерей, отцов отторженных детей...»), превращающихся в *зефилов и амуров* крепостного барского театра где-нибудь в Останкине или на Малой Никитской у богача Позднякова. Что касается радующих глаз историка мельчайших деталей, то никакая документальность не сравнится с едкой, беспощадной сатирой Грибоедова на аристократок тогдашней Москвы, на их пристрастие к модам. В седьмой сцене третьего акта дамы и девицы, явившиеся в гости к Фамусову, осматривают одна другую с головы до ног и щебечут:

1-я княжна  
Какой фасон прекрасный!

2-я княжна  
Какие складочки!

1-я княжна  
Обшито бахромой.

Наталия Дмитриевна  
Нет, если б видели мой тюрлюрю атласный!..

*Тюрлюрю атласный* — поистине шедевр по той сатирической емкости, какая в этом забавном слове заключена. Речь идет об атласной накидке, которая приводила в восторг ее обладательницу, богатую барыньку Наталию Дмитриевну Горич. Эта светская дама и ее

собеседницы княжны Тугоуховские и не подозревали о неприличии французского словечка *тюрлюрюлю*, так мило звучащего. Зато хорошо знал о многосмыслии этого уличного парижского словца сам Грибоедов (филолог, изучавший языки, доходя до их глубин). На уличном парижском жаргоне, на котором говорили *искусницы модных лавок*, всучившие московской барыне вместе с новинкой парижской моды еще и парижское словцо *тюрлюрюлю*, слово это означало и припев старинной песенки, и гитару, под которую песенка пелась (*тюрлерлет*), и шаль, под которой носила гитару уличная певица в старые времена, и, наконец, общедоступную девицу. Так что Грибоедов веселеньким словцом *тюрлюрюлю*, так сказать, пригвоздил московскую барыню-модницу тех времен, вечно болтающую по-французски, не зная как следует языка и не подозревая тем самым, что парижская светская дама не употребила бы этого веселенького словечка в светском обществе.

В «Горе от ума» Грибоедов изобразил на первом плане 25 действующих, а вскользь еще множество не действующих, но связанных с действующими, исторических лиц и собирательных понятий<sup>1</sup>. И все они: и те, что на первом плане, и те, что составляют лишь исторический фон, — четко вписаны в обширную панораму послепожарной Москвы, отнюдь не отрывочно, «отдельными картинами», как судила порой подслеповатая критика, а во внутренней, законченной связи всего произведения.

Первый как бы пробег по фамусовской Москве дан Чацким в седьмой сцене первого действия. Только что из дальних странствий, обрадованный и *дыму отечества*, Чацкий карикатурно перебирает одно за другим издавна знакомые лица:

Ну что ваш батюшка? Все Английского клоба  
Старинный верный член до гроба?

Ведь московские баре по-своему преобразили это английское заведение, сделавши его вполне русским, незаменимым для московского барина местом собирания вестей, сплетен, карточной игры и великолепных обедов и ужинов.

<sup>1</sup> Таковы: московская *молодежь*, *старички*, *правительство*, *сенат*, *слуги* и пр. Всего в комедии 70 лиц и обозначений.

А этот, как его, он турок или грек?  
Тот черномазенький, на пожках журавлиных,  
Не знаю, как его зовут,  
Куда ни сунься: тут как тут,  
В столовых и гостиных?  
А трое из бульварных лиц?.. —

вспоминает Чацкий завсегдатаев всех барских домов и Тверского бульвара, по тенистой аллее которого днем прогуливалась «вся барская Москва». Бульвар все тот же, несмотря на раззор 1812 года, только на месте деревьев кое-где устроены куртины, клумбы и киоски с прохладительными напитками и лакомствами. Очерком своим «Прогулка по Москве» (1810) поэт Батюшков несомненно подействовал сатире Чацкого. «Хороший тон, мода требуют пожертвований: и франт, и кокетка, и старая вестовщица, и жирный откупщик скажут в первом часу утра с дальних концов Москвы на Тверской бульвар»<sup>1</sup>, — пишет Батюшков, перебирая затем «странные... лица и наряды». Как и для Батюшкова, для Грибоедова Москва — город контрастов, барских затей и ненавистного крепостничества.

Перебрав еще в довольно добродушном тоне этих затейников, родных и не родных, в разговоре с Софией, Чацкий уже далеко не добродушно клеймит их своей сатирой, распалившись восхвалениями барской Москвы, которые Фамусов возглашает перед Скалозубом («А, батюшка, признайтесь, что едва где сыщется столица, как Москва» и т. д.). Тут Чацкий вспоминает тех москвичей, что *грабительством богаты и защиту от суда в друзьях нашли, в родстве, великоленные соорудя палаты, где разливаются в пирах и мотовстве.*

Сатирам Чацкого в комедии противостоят «благодушно»-самодовольные рассуждения о Москве Фамусова, истого москвича-барина, церковника, постника и блудодея. В этом отношении особенно картинны размышления его в первой сцене второго акта, как они были написаны Грибоедовым еще до автоцензуры (в надежде на печать и постановку на сцене):

Куда как чуден создан свет!  
Пофилософствуй — ум вскружится,  
Великий пост, и вдруг обед!  
Ешь три часа, и в три дни не сварится!  
Грибки да кисельки, щи, кашки в ста горшках...

<sup>1</sup> К. Н. Б а т ю ш к о в. Сочинения, т. 2. СПб., 1885, с. 25.

Фамусов велит Петрушке черкнуть *на записном листке*, что *зван на погребенья*.

А вынос у Николая в Сапожках<sup>1</sup>.

Вспомнив о смертности рода людского, Фамусов настраивается на благочестивый лад и восклицает молитвенно:

Но хочет кто пути свои пред господом исправить,  
Вот благочестия пример  
Покойник был. Почтенный камергер,  
С ключом, и сыну ключ умел доставить,  
Богат, и на богатой был женат...<sup>2</sup>

От благочестивых помыслов Фамусов мигом переходит к своим обыденным «заботам» и снова к благочестию. Он даже философ в своем роде.

У Фамусова, московского барина-обывателя, кроме своей хитренькой, житейской философии, есть и некая общая... Ее он излагает в знаменитой своей оде лакейству: *Вот то-то, все вы гордецы...* (II, 2), где расточается хвала Екатерине II именно за то, что порицали в ней даже и преданнейшие ее придворные из числа мыслящих, не говоря уже о вольнодумцах. В следующей «оде» Фамусова (II, 5) — хвала барству, хвала раболепной и корыстной барской Москве:

Вот, например, у нас уж исстари ведется,  
Что по отцу и сыну честь;  
Будь плохенький, да если наберется  
Душ тысячки две родовых —  
Тот и жених...

Здесь пускается Фамусов восхвалять особое радушие барской Москвы: *Хоть честный человек, хоть нет, для нас равнехонько, про всех готов обед* и т. д.

<sup>1</sup> Название типичнейшее для языка старой Москвы. Речь идет о церкви Николая Зарайского, находившейся в том месте, где в 1830-х годах был построен манеж (и ныне существующий). Москвичи поколения Фамусова именовали эту церковь *Николой в Сапожках*, по названию срытой еще в конце XVIII в. слободы, именованной Сапожки. Слободу населяли преимущественно сапожники, и на местном трактире висело изображение сапога. Вокруг церкви Николая в Сапожках находилось кладбище, где и должны были, видимо, хоронить камергера.

<sup>2</sup> Нет сомнения, что многие из стихов этой первой редакции не могли пройти цензуру по «неприличию» молитвенных возгласов и упоминаниям в комедийном тексте о великом посте и церкви.

К высказанному в первой и пятой сценах второго действия в третьем акте прибавил Фамусов еще несколько сокрушительных замечаний, поддержанных хором гостей-завсегдатаев:

Ученье — вот чума, ученость — вот прищипа,  
Что пыпче пуще, чем когда,  
Безумных развелось людей, и дел, и мнсий...

Сентенция эта, подхваченная достопочтенной Хлестовой, княгиней Тугоуховской, Загорецким и самим Сергеем Сергеевичем Скалозубом<sup>1</sup>, уже вполне завершает облик фамусовской Москвы.

Но эта широкая панорама барской Москвы — Руси косной, замшелой, еще не все, что открывается внимательному читателю и зрителю в маленькой комедии «Горе от ума». Изображение фамусовской Москвы мастерски сосредоточено на первом плахе, но с тем, что за ним открываются бескрайние дали крепостнической Российской империи, страны барства и вельможества, грозных фельдфебельских окриков: казарменных, департаментских, дворцовых.

Из живой, пересыпанной сатирическими выпадами, шутками и сарказмами речи Чацкого мы узнаем о политической обстановке послевоенного времени. В комедии есть одно место, которое, может быть, более других характеризует общее положение вещей и настроения вольнолюбцев типа Чацкого. Посмеиваясь над Молчалиным в сцене объяснения с Софией, Чацкий, вопреки ее восторженному отзыву, выражает сомнение в том, что ограниченная эта личность может перемениться к лучшему. Чацкий говорит:

Есть на земле такие превращения  
Правлений, климатов, и правов, и умов,  
Есть люди важные, слыли за дураков:  
Иный по армии, иный плохим поэтом,  
Иный... Боюсь назвать, но признаны всем светом  
Особенно в последние года,  
Что стали умны хоть куда...

Слова эти явно полны намеков на каких-то сегодняшних деятелей, и притом людей весьма значительных. Но даже если мы не будем пытаться разгадать имена

---

<sup>1</sup> Скалозуб явный пришелец в Москве, хотя и имеет здесь родню: он провинциал и служака из тех, кто призван был командовать тогда, когда *другие, смотришь, перебиты...* (II, 5).

важных людей, слывших раньше за дураков, а затем невероятно возвысившихся, в словах Чацкого нельзя не заметить нескрываемой горечи разочарования в Александре I, заявлявшем на международном конгрессе 1820 года всем реакционным единомышленникам в Европе, что он «совершенно изменился» и что, продолжая «любить конституционные учреждения» («... всякий порядочный человек должен любить их, но...»), сомневается в том, что их можно вводить «безразлично у всех народов. Не все народы готовы в равной степени к их принятию»<sup>1</sup>.

«Тот, которым восхищалась Европа и который был для России некогда надеждою, — как он переменялся!.. Теперь нельзя предвидеть ничего хорошего для России»<sup>2</sup>. Так писал брату приятель Грибоедова, Н. И. Тургенев. Это был общий для всей молодежи вывод, и именно его (весьма осторожно, из-за цензуры) выразил Грибоедов словами Чацкого о *превращениях... правлений*. И слово *иный*, после которого многоточие, едва ли не имеет в виду самого императора Александра I, после своего (впрочем, очередного) *превращения* возмнившего себя гениальным дипломатом, руководителем европейской политики. *Преобразование* было разительным и имело горчайшие последствия для поколения Чацкого, выросшего в сфере вольнолюбивого патриотизма начала XIX века. Именно с этими разочарованиями и связаны, несомненно, все неурядицы Чацкого в Петербурге, куда он ринулся из Москвы еще тогда, три года тому назад, когда даже любовь к Софии не могла остановить его устремления к полезной государственной деятельности, к службе (*делу, а не лицам*):

#### Молчалин

Татьяна Юрьевна рассказывала что-то,  
Из Петербурга воротясь,  
С министрами про вашу связь,  
Потом разрыв...

О связи и разрыве с министрами прочтем мы едва ли не в любом жизнеописании молодых деятелей того времени. Понятия о *службе делу, а не лицам* постепен-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: В. И. Семевский. Политические и общественные идеи декабристов. СПб., 1909, с. 77.

<sup>2</sup> Там же, с. 78.

но выводят из сферы государственной или военной деятельности одного за другим лучшие умы России (Н. Тургенев, П. Чаадаев и другие друзья Грибоедова, сверстники его Чацкого).

В комедии еще в первом действии определена та политическая обстановка, в которой не могло быть ходу думающим («Ведь нынче любят бессловесных...», «А тот чахоточный, родня вам, книгам враг, в Ученый комитет который поселился и с криком требовал присяг, чтоб грамоте никто не знал и не учился...», «Мундир один мундир...»). В этих вскользь оброненных сарказмах Чацкого — достаточно фактов. Речь идет об установке Александра I и его приспешников (князя А. Н. Голицына с его кликой и Аракчеева) не на деятельных умников, как это было при Сперанском, работавшем перед войной над проектом преобразования государственного строя в России, но затем сосланном, а на *бессловесных*, молчаливых исполнителей, с особым усердием, подобно Молчалину, служивших не делу, а именно лицам, ближайшему начальству.

Что касается *Ученого комитета*, то это было особо реакционное предприятие тех лет, что называется — «притча во языцех». Он был учрежден в 1817 году (под главенством А. Н. Голицына, хотя фактически находился в руках «гасителя просвещения» М. Л. Магницкого) и поразил всех здравомыслящих<sup>1</sup>, подобно Чацкому, своей инструкцией, направленной против «умствования» и всех книг, кроме тех, что учат добродетели. Именно в этом направлении и начался разгром учебных заведений и написан был устав цензурного комитета.

Увлечение *мундиром*, которое так раздражает Чацкого, также характернейшая черта времени. Здесь в самой лаконической форме и несколько туманно (для цензуры) затронуты две темы.

Мундир — символ казарменного формализма, власть которого утвердилась после войны (именно этой властью были отставлены от службы те, кто возвысил честь военного мундира на полях Отечественной войны). В своей тираде (которую так смешно не понял

---

<sup>1</sup> Грибоедов писал, что в его комедии «25 глупцов на одного здравомыслящего человека, и этот человек, разумеется, в противоречии с обществом» (А. С. Грибоедов. Сочинения, с. 557).

Скалозуб) Чацкий с горечью связывает *мундир* с казарменным режимом *тесака и палок*, калечившим солдат и унижавшим офицеров.

Новый, послевоенный дух армии олицетворяли двое: Николай Павлович, будущий император, и Аракчеев (учредитель военных поселений, всеми ненавидимых, вызвавших впоследствии отчаянные бунты). Эти двое выдвинули на первые места в армии исполнительных тупиц, занятых лишь мелочами формы и шагистики, бесцеремонно хватких в деле карьеры. Таков был *хрипун, удавленник, флагот, созвездие маневров и мазурки* — Сергей Сергеевич Скалозуб, тупо-бесцеремонный и пеуклюжий в гостинной и куда как ловкий в деле продвижения по службе («Да, чтоб чины добыть, есть многие каналы...», II, 5).

Любопытной подробностью в характеристике поисков достойного выхода из положения, в какое попали после свершившихся превращений *разумники*, являются намеки на устремление Чацкого прочь из столиц, в свое поместье, где можно было бы предаться полезным занятиям (II, 2; II, 5 и II, 6). Но оказывается, и этот выход не устраивал власть, подозревающую здесь все тот же реформаторский подвох. И не напрасно: многие из декабристского поколения *разумников* устремились тогда в свои поместья, дабы преобразовать их, давши некоторые блага и права крепостным крестьянам, ища в то же время уединения для занятий и размышлений. О такой жизни или хотя бы устройстве крестьян заботились Петр Чаадаев, Лунин и другие. О подобных вольнодумцах, в частности о собственном брате, Скалозуб говорит гневно:

Но крепко набрался каких-то новых правил,  
Чин следовал ему: он службу вдруг оставил,  
В деревне книги стал читать!..

И Фамусов сочувственно подхватывает: *читать!.. а после хватать!..* (II, 5).

Колорит времени, все же отличающегося от последующего, николаевского, дан в сценах с Репетиловым (IV, 4—6). Двойственность мышления, приправленная чертами лицемерия, оставалась характерной для Александра I и после *превращений* послевоенного времени. Как известно, Александр I не решался начать явные преследования декабристских организаций и, уж ра-

зумеется, считал вполне «в духе времени» (он любил щеголять пониманием этого «духа») разные кружки, заводившиеся в обстановке клубов, за бокалами вина, «между лафитом и клико» (Пушкин), где много и туманно рассуждали о *матерьях важных*, подобно тому как это изобразил в своем рассказе Репетилов. Репетиловщина была вполне в духе времени и, являясь по существу лишь посрамлением идей в устах пустого прощелыги, каков был сам Репетилов, все же представляла «свободу слова», которая в таком виде была вполне терпима правительством и даже служила лицемерной вывеской, прикрывавшей мракобесие и палочный режим. В комедии с достаточной яркостью и силой показано то глубокое отвращение, какое вызвала эта клубная болтовня у мыслящего вольнодумца Чацкого<sup>1</sup>. Недаром после пылких рассказов Репетилова о том, что говорят в *секретнейшем союзе*, шумно собирающемся в английском клубе, Чацкий замечает: *Да из чего беснуетесь вы столько?* На что получает ответ Репетилова:

Шумим, братец, шумим...

За общественной и политической обстановкой в Российской империи в конце 1810-х и начале 1820-х годов в «Горе от ума» вырисовывается и общеевропейский фон послевоенной русской действительности, когда «на

---

<sup>1</sup> Трудно поверить, кстати говоря, что сейчас, в наши дни, Репетилов и репетиловщина может трактоваться некоторыми комментаторами «Горя от ума» как признак скептического отношения Грибоедова к декабристским организациям, и мы можем прочесть в книге, изданной в 1969 г., что «политический скептицизм Грибоедова, отразившийся в «Горе от ума» в эпизоде с Репетиловым, его неверие в осуществимость политического переустройства силами военного заговора донесены до нас рассказами мемуаристов и показаниями на следствии многих декабристов» (А. С. Грибоедов. *Горе от ума*. М., «Наука», 1969, с. 257—258). Вопрос об убеждениях Грибоедова и его скептицизме сам по себе требует серьезных исследований, в которых надо показать философское и политическое сredo поэта. Но ни в следственных протоколах, ни в рассказах мемуаристов нет и намека на такого рода «скептицизм» Грибоедова к идеям и пропаганде декабристов, который допускал возможность высмеять в комедии декабристские тайные общества. Если сам Грибоедов в них и не состоял (вопрос открытый), то был несравненно близок с членами общества и в конце 1810-х годов, и в начале 1820-х.

Европу опустила темная завеса сплошной реакции»<sup>1</sup>. Проникновение немцев во все поры государственной жизни, в военные учреждения и департаменты именно потому и вызывало у Чацкого горестные замечания (...привыкли верить мы, что нам без немцев нет спасенья... I, 7, и др.), что с прусской реакционной политикой оказалась прочными узами связана такая же политика Александра I. Недаром дружба царя с прусским двором короля Фридриха III (1770—1840) стала неразрывно-семейственной, и два самодержца неоднократно посещали друг друга, хвалясь военной муштрой и формализмом, утвердившимися в их странах. Король Фридрих с той же легкостью отступился от реформ, предпринятых перед войной, и от людей, работавших над осуществлением этих реформ (барон Штейн), как Александр это сделал в России. Таким образом, хотя король Фридрих упомянут в комедии в комическом контексте рассказа Фамусова («...Его величество король был прусский здесь, дивился не путем московским он девицам...», II, 5), однако фигура короля была для Грибоедова трагическим символом наступившей реакции.

Склонность Александра I к прусскому образцу в армии несомненно связана была для Чацкого с недавней трагедией в Семеновском полку. Прусская, бездушная дисциплина, введенная вновь назначенным командиром этого полка, кончилась бунтом и тяжелыми репрессиями (1820). Как известно, Семеновский бунт был как бы сигналом к новым формам борьбы для декабристов и душевной «занозой» для оппозиционной дворянской молодежи. Тип русского офицера, нового аракчеевско-прусского образца дан в комедии фигурой Скалозуба и появлением его у Фамусова в качестве возможного жениха Софии — для Чацкого — многозначно. Тема пруссачества в тогдашней русской действительности означена фигурой Скалозуба, затронута в потоке болтовни Репетилова, в его рассказе о своем тесте бароне фон Клоце, его карьере на государственной русской службе (IV, 5, Реп.).

Настроения, противостоящие реакции в Западной Европе, означены в «Горе от ума» именем Байрона,

---

<sup>1</sup> Н. К. Шильдер. Александр Первый, т. 3. СПб., 1897, с. 360.

о котором имеппо в связи с вольнодумными беседами в клубе упоминает Репетилон («Об Байроне, ну об матерьях важных...», IV, 4). Имя Байрона было на устах не только у клубных вестовчиков, но и у всех, кому дорога была идея свободы. О Байроне толковали в связи с его резким разрывом с реакционной Англией, с высшим обществом, клеветавшим на него, и в связи с революционной деятельностью поэта в Италии, а затем в Греции.

Два знаменитых монолога Фамусова о *веке нынешнем* и *веке минувшем* (II, 5) показывают, каковы ближайшие исторические корни, взрастившие лакейство, униженность перед пачальствующими и ничем не укрощаемую жажду роскошной жизни, желание во что бы то ни стало, ничего не делая, есть — коли не на *золоте*, то уж, по крайней мере, на *серебре*.

Грибоедов раскрывает в комедии основы мировоззрения своего героя, точно определяя их характер и время зарождения. Это — идеи вольнодумца начала XIX века, окрыленного национальной борьбой, революционным реформизмом, утверждением народных прав и обязанностей высших сословий. Эта идеология, характерная для поколения Чацкого, еще не декабристская, но питавшая декабризм.

Историко-политическая панорама русской жизни в комедии неразделима с глубоким анализом (употребим это слово Д. Писарева) тех изменений в социальных отношениях, которые сопутствовали казенной департаментской постройке. *Превращения* сделали молчалиных и скалозубов оплотом департаментско-казарменной России, которая в ту пору утверждалась. Что касается Фамусова и всех фамусовских, то они вовсе не были теперь оплотом власти, а лишь обветшалой ее поддержкой, необходимой до времени. Фамусов и его ближние того же поколения радовались *превращениям*, как возврату к порядкам последних лет царствования Екатерины, которым и воздает Фамусов хвалу, поучая Чацкого («Вот то-то, все вы гордецы! Спросили бы, как делали отцы», II, 2). Меж тем в комедии Грибоедова есть намеки на то, что «оплот» не чувствовал большого уважения к Фамусову. Эти намеки есть и в поведении Скалозуба (несколько уклончивом по части сватовства Софии), а главное, в поведении Молчалина, уже ищущего покровительства у людей по-

важнее Фамусова (Фома Фомич, Татьяна Юрьевна, III, 3). Молчалин вовсе не видит для себя предела благополучия в женитьбе на Софии, даже если бы эта женитьба могла осуществиться, и это видно не только из поведения Молчалина, но и из разных мелких фактов и намеков, разбросанных в пьесе. Слишком явные, даже неприличные старания Фамусова выдать Софию за Скалозуба говорят красноречиво о том, что живет Фамусов едва ли по средствам. Недаром жалуется он на Кузнецкий мост и девичьи наряды. Недаром, при всем желании слыть вельможей, Фамусов не может хотя бы сносно одеть свою дворню, ведь в *разодранном* своем *локте* едва ли виновен сам Петрушка.

Иные театры изображают дом Фамусова подобным вельможному особняку с колонным залом и сверкающими люстрами. Отвечает ли это тексту Грибоедова? Нисколько. Ведь Фамусов снизу вверх смотрит даже на Скалозуба, а сияющим примером и высочайшим авторитетом для него является некая княгиня Марья Алексевна. Поэт Вяземский назвал дом Фамусова, его мирок — «закоулком Москвы»<sup>1</sup>. Вяземский почему-то уверил себя и пытался уверить других, что Грибоедов в «Горе от ума» хотел изобразить Москву вельможную, а получился у него «закоулок» фамусовский. Но Грибоедов и не думал делать из Фамусова какого-нибудь графа Панина или князя Белосельско-Белозерского. Напротив, в комедии подчеркнуты смешные усилия Фамусова непременно дотянуться до этих графов и князей, быть как они, хотя бы и в миниатюре.

Да, дом фамусовский со всем тем, что произошло в нем однажды с Чацким, — не более как «закоулок Москвы», однако оттуда, именно из него, Грибоедов показал нам не только всю тогдашнюю Москву, но и всю российскую действительность такую, какова она была после Отечественной войны, наметив черты, определившие будущее, дальнейшие судьбы Чацкого и его «антиподов».

---

<sup>1</sup> П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. 7. СПб., 1882, с. 378.

Молчалин

В мои летá не должно сметь  
Свое суждение имсть.

Чацкий

Помилуйте, мы с вами не ребята,  
Зачем же мнения чужие только святы?

Молчалин

Ведь надобно ж зависеть от других.

Чацкий

Зачем же надобно?

Молчалин

В чинах мы небольших...

Одип из критиков, исследовавших «Горе от ума», сказал очень точно, что в своей комедии Грибоедов «казнит невежество и хамство»<sup>1</sup>. Это невежество (костюпость) и хамство представлены всем кругом Фамусова, любимым гостем его — полковником Скалозубом и пригретым в доме секретарем — Молчалиным, а не одним только Фамусовым. Первейшие хамы и невежды, разумеется, трое: Фамусов, Скалозуб и Молчалин. Это и подчеркнуто у Грибоедова тем, что все трое оказываются в центре трагической коллизии Чацкого, как главные его «антиподы» (не считая самой Софии), причем Скалозуб хотя и присутствует в этой ситуации в качестве избранного Фамусовым в зятя, хотя и являет в себе черты невежества и хамства, возведенные в высокую степень (соответственно его чину и типичности как представителя аракчсевичины), но не он, а Молчалин разительно и безусловно выражает черты, противоположные неумному искателю правды — Чацкому.

«Противостояние» Чацкому сводится к антитезе: Чацкий — Молчалин. Попробуем же раскрыть эту формулу как антитезу в плане историческом, а затем и как противостояние психологическое.

---

<sup>1</sup> А.п. Григорьев. Литературная критика. М., «Художественная литература», 1967, с. 503.

В комедии не упущена ни одна из черт Алексея Степановича Молчалина, важная для его «портрета» (термин Грибоедова), и вразброс дано множество фактов его жизни, которые, казалось бы, к делу не идут, но если всмотреться в них внимательно, то окажется, что все пошло в дело, то есть — в состав портрета. Стоит только собрать эту россыпь фактов, как у нас будет «на ладони» вся жизнь Молчалина до самого его выхода (или вышиба?) из дома Фамусова после финальной сцены пьесы. Впрочем, удалился ли Молчалин, был ли выгнан, или дело уладилось, мы ведь не знаем. Забегая вперед и додумывая (чего и хотел Грибоедов от своего читателя или зрителя), мы можем сказать, что, скорее всего, Молчалин остался у Фамусова до той поры (а пора вскоре непременно пришла), когда нашел себе местечко еще потеплее и подходящее.

Итак, факты. Фамусов откопал Молчалина в какой-то конторе в Твери совершенно прозябающим. Не случись Фамусова, так и *корнел бы* Молчалин в Твери. Можно полагать, что и родом Молчалин был тверской и жил (это уже предположение) в какой-нибудь окраинной дыре, может быть, в хилом домишке, оставленном ему отцом вместе с драгоценным напутствием, известным теперь всему миру. Об отце Молчалина нельзя не упомянуть, — ведь это корень во всех смыслах; он — и не кто иной, как он — заложил основание молчалинства. Недаром сын так благоговейно относился к завещанию отца и хвалился им при каждом удобном и даже неудобном случае. В разговоре с Чацким, в знаменитейшей третьей сцене третьего акта, Молчалин поражает Чацкого цитатами из устных отцовых «скрижалей» («умеренность и аккуратность», «не смею моего сужденья произнестъ», «в мои лета не должно сметь свое суждение иметь» и т. д.). Хвалясь завещанием как наилучшей рекомендацией надежности, Молчалин сообщил о нем несколько не заинтересованной Лизаньке:

Мне завещал отец:

Во-первых, угождать всем людям без изъятья —

Хозяину, где доведется жить,

Начальнику, с кем буду я служить,

Слуге его, который чистит платья,

Швейцару, дворнику, для избежанья зла,

Собаке дворника, чтоб ласкова была... —

и смешливая, острепькая Лизанька не могла на это по-  
не заметить:

Сказать, сударь, у вас огромная опска!

Согласно завещанию Молчалин и начал действовать еще в Твери, куда-то пристроившись и кому-то настолько хорошо служа, что стал заметен и рекомендован. Иначе — как бы Фамусов его отыскал? Так или не так, Молчалин был найден и облагодетельствован. Через содействие Фамусова он был переведен в Москву, получил чин ассессора и зачислен по Архивам. Московский Архив старых дел был учреждением достопамятным по удобству в нем службы, не требующей присутствия чиновников, не только начальствующего (Фамусова), но и его секретаря. Впрочем, дела, сдаваемые в Архив из всевозможных департаментов и от частных лиц, накапливались *во множестве*, что огорчало Фамусова и радовало Молчалина. Можно полагать, что Молчалина устраивало накопление дел. Иные из них могли содержать какие-нибудь интересные подробности о чьих-то, скажем, родословиях, имениях... Мало ли. И Молчалин не спешил сдавать эти пачки в Архив. Здесь могли быть некие *интересы*, а Молчалин, в противоположность Лизаньке, весьма льстился на интересы («...вы знаете, что я не лщусь на интересы...», II, 12, Л.) и, конечно, не верил совершенно, что возможно не льститься. В *интересах* и состояла цель жизни Молчалина, и новые возникали неизменно заманчивые, по мере того как прежние уже находились, так сказать, в кармане Молчалина. И вот Молчалин, согласно своим *интересам*, начал восходить по лестничке, преуспевая день ото дня с тех пор, как перебрался в Москву и поселился в доме Фамусова, где и был пригрет, кстати сказать, вовсе не испытывая благодарности к тому, *кто кормит и поит, а иногда и чином подарит* (IV, 12, Л).

За эти годы (свыше трех лет, так как Чацкий познакомился с Молчалиным еще до того, как отправился в свои странствия) Молчалин сделал немало по части карьеры. Он успел и *три награжденья* получить, а главное — завязать прекрасные связи.

Смеясь над низкопоклонством Молчалина и толкуя эту личность Софии, Чацкий обмолвился словечком *вотрет* («Тут в пору карточку вотрет», IV, 13), то есть подсунет, когда нужно для успокоения барских нервов,

выгодный ход в картежной игре. Словечко *вопрет*(ся) так и поровит в жизнеописание Молчалина, когда речь идет о его карьере. Молчалин втерся даже к самой *Татьяне Юрьевне*, перед которой и Фамусов трепетал, хоть и пробовал шутить по ее адресу (II, 5). А Молчалин — ничего, не стусеивался, а, как видно, ставши необходимо полезным и готовым ко всем услугам («услужник знаменитый...»), проник, втерся в дом и бахвалился своим знакомством, восторженно восхваляя могущественную супругу какого-то весьма важного, но робкого по характеру вельможи («Как обходительна! добра! мила! проста! Балы дает нельзя богаче... и летом праздники на даче...», III, 3). Втерся Молчалин не к одной московской богачке и командирише московского «света», но и к знаменитому *Фоме Фомичу* («...пустейший человек, из самых бестолковых», III, 3), который *при трех министрах был начальник отделения* в Петербурге, а затем *переведен в Москву*, где и зажил в свое удовольствие. Так именно зажил — как мечталось зажить когда-нибудь Молчалину, что явствует из лаконически выраженной «философии» этой жизни: *и награжденья брать и весело пожить* (III, 3). Но отдалекнейшая пока мечта Молчалина в малом, пока еще микроскопическом масштабе начала осуществляться. Завелись у него, как видно, кое-какие деньжонки. Ведь не последние же тратил умеренный и аккуратный на разные миленькие вещицы, туалеттики *с позолотой, прорезью и перламутром* для подарков милым девицам. Денежки шли, видимо не только по службе, но и в картишки выигрывались, недаром Чацкий еще и до отъезда приметил картежный пыл Молчалина и при встрече сразу же напомнил:

К перу от карт? и к картам от пера?

Перо было, конечно, канцелярское, деловое, а не какое-нибудь... Но пером и картами Молчалину нелегко было двигаться по ступеням чинов, а главное — заработать хоть сколько-нибудь сносно. Вот здесь-то, видимо, и возник *интерес* Молчалина к богатой невесте, и София явно не подходила ему. Недаром Молчалин, разоткровенничавшись с Лизанькой, говорит: *Дай бог ей век прожить богато... Надежды много впереди, без свадьбы время проволбчим*. Спрашивается, какие на-

дежды окрыляли Молчалина? Совсем не эфемерные, ничуть.

Пришло на Руси время молчаливых. То есть если говорить про «символ веры» Молчалина, то придется заметить, что здесь не было ничего оригинального, характерного именно для времени, каким датируется содержание пьесы. Дьяк, писец, угодливый, молчаливый, существовал с начальных лет государства Российского. Да и российский ли это тип? В целом, конечно, международный, но очень русский в каких-то особенностях, историей утвержденных.

Итак, пришло время молчаливых, новой формации, именно в так называемую александровскую эпоху, когда после войны водворялся всяческий порядок с помощью департаментов, плодившихся год от году. Не забудем, что чиновничек Молчалин, пока оставшийся как бы под рукой барина, вступал помаленьку в эпоху николаевскую, уже всерьез и надолго — департаментскую, чиповную. Так что молчалины были окрылены надеждами ближайшего будущего.

Чужая надежда на падение дворянского авторитета на верхах, зная о выскочках, занявших большие посты, видя перед собой бездеятельность фамусовых и оживление среди своей братии (Загорецкий и тот же Скалозуб — отнюдь не родовитый дворянин), Молчалин уже поднял голос, осмелел и даже усвоил себе покровительственный тон в отношении такого «неудачника», как Чацкий.

«Факты жизни» Чацкого незачем собирать один к одному, как молчалинские, о Чацком толковали много. «Биографией» этого молодого человека занимались такие комментаторы, как Герцен, Гончаров, Щедрин и Достоевский.

Эпоха возрастания Чацких знаменита бурями и высоким вольнолюбивым настроением молодежи. 1800-е годы — подъем, восторг патриотический и гражданственный, чувство общности с Западом, единое с ним романтическое устремление к свободе (борьба с тираном) и надежда, уйма надежд на труд, деятельность, участие в переустройстве России, в котором не сомневались. Потом война, поля сражений, плечо к плечу с *бодрым* (то есть храбрым, мужественным) русским солдатом, которого впервые осознает его молодой барин не рабом подневольным, а существом, которое

превосходит дворянина во многом. Тогда и зародилось у юных дворян, с умом и сердцем, то любовное отношение к народу, какое с пылкостью высказал Чацкий. Этой любовью, обретенной на полях сражений, объясняется и пылкость порицания реакции, наступившей в середине 1810-х годов и надолго отложившей крестьянскую реформу.

Тема монолога *Да, мочи нет...* представляется в свете этого вовсе не программой идеолога, а криком души обманутого здравомыслящего юноши. Он увидел своего умного, бодрого воина вернувшимся «под палку господина»<sup>1</sup> и ужаснулся. Ужаснулся и задумался над тем, каково дно той пропасти, которая отделила дворянство от народных масс, видящих в барине чужака, «немца». Ведь именно с этим связана тема знаменитого монолога Чацкого (III, 22). Кстати сказать, не следовало бы относиться скептически к суждению Грибоедова о своем Чацком, что он лишь молодой человек «немножко повыше прочих», то есть среднего уровня, — не забудем только, какой молодежи. Эти «средние» учились в лицях и университетах той недолгой поры, когда перед профессурой стояла задача создать из дворянского юношества некий авангард государственных деятелей, в полной мере сознающих свой гражданский, патриотический долг<sup>2</sup>.

Если принять все говоренное Чацким в доме у Фамусовых не само по себе, как некие откровения мыслителя, а проверить их программами и лекциями тогдашних высших школ, идеями, носившимися в воздухе, высказанными с кафедры, то вполне подтвердится характеристика Чацкого как молодого человека лишь немножко повыше других. Это — тип взыскующего, здравомыслящего юноши. Это — характер, определившийся в 1800-х годах, хотя и доведенный в своем становлении до начала 1820-х годов. Тем самым можно говорить о Чацком, что он выразил настроения и всеяния декабристской молодежи времен «Союза благоденствия» и некоторого разброда начала 1820-х годов,

---

<sup>1</sup> См. план трагедии о 1812 г. Этот замысел Грибоедова датируется 1822 г., то есть временем писания «Горя от ума». Сохранились лишь план и отрывок.

<sup>2</sup> Этот высокий уровень университетского преподавания продержался с начала 1800-х годов до середины этих годов, когда был мгновенно снижен мерами реакционного характера.

когда тайные организации (Северное и Южное тайные общества) еще находились в стадии идейного становления. Во всяком случае, Чацкий принадлежал к «умникам», и самое слово это в декабристскую эпоху стало своего рода термином, определяющим протестующих вольнодумцев. Для Фамусова «умник» — синоним *карбонария*, педаром он заявляет прямо, что «умнику» — не место в московском «свете» («Пускай себе разумником слыви...», II, 5, Ф.).

Высказывания «умников» типа Чацкого почти целиком комментируются так называемой «Зеленой книгой» — уставом «Союза благоденствия». Таковы нападения «на дух раболепства и властолюбия многих сограждан»<sup>1</sup> («Но между тем кого охота заберет, хоть в раболепстве самом пылком...» и т. д., II, 2, Ч.). Столь же четко выразилось в словах Чацкого и требование устава «Союза благоденствия», чтобы члены его отвращали граждан от «пелепой приверженности к чужеземному», объясняя «худые сего следствия»<sup>2</sup>. Именно в этом контексте и следует понимать тревожные размышления Чацкого на бале, его слова: *Воскреснем ли когда от чужевластья мод? Чтоб умный, бодрый наш народ хотя по языку нас не считал за немцев* (III, 22). Мысли Чацкого типичны для молодого человека декабристской поры.

Останавливаясь на таком рассмотрении Чацкого потому, что, к сожалению, очень в ходу мысль о том, что Чацкий вовсе и не тип и не характер, историей русской культуры подтверждаемый, не живое лицо, вписавшееся в эпоху свою, но лишь некая идея, лишь марионетка, выпущенная на сцену для того, чтобы возвестить мысли самого Грибоедова (хотя, казалось бы, мысли эти представлены не речами Чацкого, но всею комедией «Горе от ума»). Сказавши о том, что Чацкий вовсе не «антропос собственной фабрики»<sup>3</sup> Грибоедова, а как характер, тип — исторически достоверен, мы не

---

<sup>1</sup> Сб. «Декабристы». ГИЗ, 1926, с. 100 (Законоположение Союза Благоденствия. Отрасль третья. Правосудие).

<sup>2</sup> Сб. «Декабристы», с. 95 (Отрасль вторая. Слово).

<sup>3</sup> Так Грибоедов назвал скупца в одноименной комедии Мольера, противопоставляя ему «превосходные... портреты» в других комедиях (письмо Катенину в январе 1825 г.). Не забудем, что в этом же письме он пишет о том, что в комедии его только «портреты», то есть типы, а не «антропосы».

должны забывать, что характер этот неавиствен Александру I, как напоминание-упрек и как сила будоражащая, а следовательно, враждебная для реакционных установлений конца 1810-х — начала 1820-х годов.

Аполлон Григорьев, Герцен, Гончаров, Достоевский именовали Чацкого декабристом. Герцен писал: «Образ Чацкого, печального, неприкаянного в своей прони, трепещущего от негодования и преданного мечтательному идеалу, появляется в последний момент царствования Александра I, накануне восстания на Исаакиевской площади. Это — *декабрист*, это — человек, который *завершает* эпоху Петра I и силится разглядеть по крайней мере на горизонте, обетованную землю... которой он никогда не увидит»<sup>1</sup>. Герцен не предполагал и не мог предполагать (так как это было бы уже догадками, лежащими за пределами комедии Грибоедова), что Чацкий был членом тайных декабристских организаций. Определение Чацкого как декабриста здесь дано именно в понимании типа декабристской молодежи и именно накануне возмущения. Беспокойством этой молодежи и родилась декабристская идея восстания. Нет сомнения, что Грибоедов, вкладывая в уста Чацкого слова, выражающие идеальные мечтания поколения, мысли, связанные с философией русской истории, имел в виду какие-то серьезные занятия молодого человека, его чтения и сочинения, несомненно связанные с наиболее важными вопросами помещичьего хозяйства и права, которыми тогда занималась более или менее вся мыслящая молодежь. Недаром Чацкий прямо говорит о своих трудах, ища награды за них в Софии, в ее любви (IV, 14), недаром, хотя и вскользь, упоминает о них в своей отповеди Фамусову в присутствии Скалозуба:

Теперь пускай из нас один,  
Из молодых людей, найдется — враг исканий,  
Не требуя ни мест, ни повышенья в чин,  
В науки он вперит ум, алчущий познаний;  
Или в душе его сам бог возбудит жар  
К искусствам творческим, высоким и прекрасным...

Ясно, что Чацкий говорит о себе как об одном из этих молодых людей. И по приезде в Москву он уже

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. XVIII. М., Изд-во АН СССР, 1959, с. 180.

сделал нечто, накопил некие материалы и, обдумав их, собирался прийтись за некий труд. Во всяком случае, из характеристики Чацкого отнюдь не вытекает то, что «труд упорный ему был тошен»<sup>1</sup>. Напротив, можно полагать, что он, так же как брат Скалозуба (II, 5, Ск.), думал *засесть* в деревне и там продолжать свои чтения и занятия.

Трепещущие от негодования, полные мечтательных идеалов молодые люди типа Чацкого не только раздражают погрязшее в косности русское барство, но вызывают его активную ненависть. Причем ненависть старозаветных объединилась с раздражением поднимающих голову департаментских чиновников, тех людишек, о которых так хорошо заметил Репетилов, рассказывая о бароне фон Клоце, метившем в министры:

Секретари его все хамы, все продажны  
Людишки, пишущая тварь,  
Все вышли в знать, все пынче важны,  
Гляди-ка в адрес-календарь<sup>2</sup>.

Встреча Чацкого с Молчалиным в пьесе дапа в комедийном плане, и тот факт, что они не встречаются в буквальном смысле, то есть не видят друг друга до третьей сцены третьего действия, вовсе не значит, что с этой сцены начинается противостояние: Чацкий — Молчалин.

Чацкий «увез» свое впечатление о Молчалине как эталоне глупости, *Молчалина глупее* пельзя и быть, как полагал Чацкий. Словом, мнение о Молчалине у Чацкого составилось давно, но он никак не полагал, что эта личность может иметь какое-нибудь значение в его жизни. Восприятие это, однако, было эмпирическим, за ним стояла, уже наготове, в сознании Чацкого идея молчалинства, которая невольно высказалась в злополучном каламбуре о *бессловесных*, которых *нынче любят*.

Умный Чацкий, занятый неотступно размышлениями о судьбах России, примечал уже нечто, заставившее его сказать о Молчалине, что

...он дойдет до степеней известных...

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Евгений Онегин, гл. 1, строфа XVIII.

<sup>2</sup> Адрес-календари, издававшиеся из года в год, содержали списки значительных чиновников, начальствующих в разных департаментах.

Отнюдь не беспредметный резонер, а человек «здорово-мыслящий» (Грибоедов), Чацкий знал, о чем говорил. Уже в Петербурге, когда сам он тщетно пробивался к *службе делу*, стало понятно, какого типа «деятелей» стремились утвердить в петербургских департаментах. Мнения их ни о чем не спрашивали, и вообще мнений как таковых начали очень избегать.

Но хоть идея молчалинства и была в мыслях Чацкого, однако сам Алексей Степанович как-то от нее отделялся и виделся Чацкому полным ничтожеством:

Услужлив, скромненький, в лице румянец есть.  
Вон он, на дыпочках, и не богат словами...

Меж тем Молчалин, как ни странно, за ничтожество почитал Чацкого.

Для Чацкого Молчалин — всего лишь добровольный фамусовский лакей (настоящего, крепостного лакея, вроде Петрушки, вольнодумец уважает, скорбит о его подневольности, а этого презирает и говорит с ним с покровительственной усмешкой).

Молчалин же, в свою очередь, хотя и боится шуток Чацкого («Ах, злые языки страшнее пистолета», II, 9), однако и презирает его, считая несудачником.

Молчалин ни во что не ставит Чацкого и только удивляется («Как удивлялись мы...», III, 3), что при таких связях в «свете» можно иметь *по службе неуспех*. Конечно, Молчалин самодовольно глуп, когда дает советы Чацкому как человек, понимающий жизнь, но пройдоха уже знает, что скоро все Чацкие попросят пардону и вынуждены будут служить под началом какого-нибудь удачливого невежды<sup>1</sup>.

Диалог между Чацким и Молчалиным в третьей сцене третьего действия едва ли не острейший в пьесе. Здесь соперники противопоставлены в контрастной формуле тезы и антитезы. Притом без малейшего признака скучной назидательности. Поучает, впрочем, не Чацкий с высот своей идеологии — назидателен Молчалин в откровенно низких и глупых своих изречениях.

---

<sup>1</sup> См. очерк М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Молчалины» (1876).

Быстрые, колкие реплики Чацкого, казалось бы, лишь парируют молчалинские афоризмы, но непароком они-то и служат (разумеется, в конечном счете) торжеству правды, гражданской чести, достоинства человека:

Молчалин

Вам не дались чины, по службе неуспех?

Чацкий

Чины людьми даются,  
А люди могут обмануться...

. . . . .

Молчалин

Ну, право, что бы вам в Москве у нас служить?  
И награжденья брать и весело пожить?

Чацкий

Когда в делах — я от веселий прячусь.  
Когда дурачиться — дурачусь,  
А смешивать два эти ремесла  
Есть тьма искусников, я не из их числа...

Это диалог двух молодых людей 1810-х — начала 1820-х годов, дворянина (из среднепоместных) и разночинца, мелкого чиновника. Но это и диалог двух контрастирующих психологий. Здесь противопоставление черт, свойственных «всему роду человеческому»<sup>1</sup>.

Рассматривая «Горе от ума» в разрезе данной психологической антитезы, мы не перестаем удивляться значительности замысла и натуральности сюжетного построения комедии. «Свет» одобряет тех, кто с виду добродушен, спиходителеп, готов к услуге. Таких именуют «милыми» людьми, и нельзя реалистичнее показать слабость к «милому» человеку со стороны героини комедии. Ее романтическое воображение даже паделяет «милого» самоотверженностью, человеколюбием («Молчалин за других себя забыть готов»), тогда как тот, кто *умен, остер, красноречив*, в глазах героини и всего общества — лишь себялюбец («Об себе задумал он высоко», I, 5).

Гением пронизательности, знания человеческого сердца объясняется то, что именно Молчалин сделан соперником Чацкого в любви.

<sup>1</sup> А. С. Грибоедов. Сочинения, с. 557.

Построив свою пьесу на соперничестве между Чацким и Молчаливым, Грибоедов привел умника, человека с душой, — к поражению. Побеждает (и в любви и по службе) бездушный глупец, *услужник знаменитый* — Молчалип.

Но читатель и зритель приведен к сознанию бесконечного превосходства Чацкого над Молчаливым. Победа высокого над низким, разумного над бессмысленным и бессмысленным является лейтмотивом пьесы, звучащим как бы под сурдинку, начиная с седьмой сцены первого действия до возгласа: «Беги не оглянись...»

Об этой вере Грибоедова в конечный расчет правды с кривдой, о надежде, пзнутри освещающей «Горе от ума», хорошо сказал Гончаров: «Чацкого роль — роль страдательная: оно иначе и быть не может. Такова роль всех Чацких, хотя она в то же время и всегда победительная»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> И. А. Гончаров. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, с. 28.

## ЗАМЫСЕЛ И ПРЕТВОРЕНИЕ

Нравы, принимая черты все более и более характерные... породили у нас хорошую комедию, комедию самобытную...

*«Сон» (Из материалов «Зеленой лампы»)*

Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь.

*Грибоедов*

В конце романа «Евгений Онегин» Пушкин, прощаясь с читателем, в нескольких стихах рассказывает то, что имеем в ученых сочинениях творческой историей. Из пятидесятой строфы восьмой главы мы узнаем о протяженности времени от замысла до завершения поэмы:

Промчалось много, много дней  
С тех пор, как юная Татьяна  
И с ней Онегин в смутном сне  
Явились впервые мне —  
И даль свободного романа  
Я сквозь магический кристалл  
Еще не ясно различал...<sup>1</sup>

Творческая история любого произведения литературы (да и любого произведения искусства) состоит как бы из двух частей: замысла и реального претворе-

---

<sup>1</sup> Считается, что Пушкин работал над «Евгением Онегиным» 7 лет. Он сам отметил 9 мая 1823 г. как начальную дату и 25 сентября 1830 как финальную. Но он же 10 ноября 1836 г. написал одному из тогдашних владельцев Артека (близ Гурзуфа в Крыму): «Там (то есть в Гурзуфе и его окрестностях) колыбель моего Онегина». Нельзя яснее выразиться о времени замысла. Он возник в Гурзуфе между серединой августа и началом сентября 1820 г., и мы обязаны начинать творческую историю «Онегина» именно с этого времени, то есть измерять ее не семилетием, когда писались строфа за строфой, а десятилетием, со времени, когда «даль романа» различалась еще «не ясно».

ния. Время замысла далеко не всегда совпадает с началом решающей работы или непосредственно предвзывает это начало. Между замыслом и началом происходит как бы разрыв, хотя на самом деле никакого разрыва нет, — он заполнен неким вызреванием, дорастанием, усовершенствованием замысла. Мы знаем, что между 1820 годом, когда родился замысел Онегина, и весной 1823 года Пушкин написал немало различных произведений: поэм, лирических стихотворений и т. д. Высказывались суждения о «зоне» Онегина, ощутимой в тех или иных произведениях этого трехлетия, но ничто прямо и документально не выдает подспудного вызревания замысла. Между тем в самом романе мы найдем немало «родимых пятен» этого времени: и в прототипах героев, и в лирических отступлениях, где явственны впечатления 1820 года. Пример истории создания «Евгения Онегина», Пушкиным самим фиксированный, поучителен. Он показывает, что никогда нельзя с полпой уверенностью отождествлять подлинное начало замысла произведения с проставленной в рукописи датой.

Прежде чем осмыслить, как Грибоедов объединил им самим выработанный закон поэтики «Горя от ума» с классическим канонem традиционной комедии, необходимо вдуматься в самый замысел пьесы, о котором поэт, к счастью, сказал песколько слов. Сохранился черновой отрывок, по-видимому, предисловия к предполагавшемуся в 1825 году изданию пьесы. Можно почти с уверенностью сказать, что этот набросок сделан после окончательной доработки пьесы, в конце 1824 — начале 1825 года. Но когда именно родился замысел комедии, о котором Грибоедов пишет, называя его «первым начертанием», — сведений нет. Однако отсутствие точной даты не дает нам права отмахнуться от всего периода вынашивания замысла, от его зарождения до момента, когда Грибоедов сел вплотную за написание «Горя от ума». Если верить только «точным» датам (начальная из них отнюдь не точна: не то конец 1821, не то начало 1822 года, и установлено это лишь на основании свидетельства В. Кюхельбекера, что Грибоедов писал комедию при нем, во время его пребывания в Тифлисе), получается,

что Грибоедов создал «Горе от ума» меньше чем за два года. При этом год из этого срока прошел не только в творчестве, но и в служебных дипломатических обязанностях, далеко не простых. Учитывая глубину темы, охвата исторической, социально-политической и психологической ситуаций, ясность и дорисованность типов, такой срок кажется маловероятным. Особенно если принять во внимание варианты ранней, промежуточной и последней редакций со всеми вставками, изъятиями автоцензурного и стилевого характера. Этих двух лет (неполных ввиду занятости Грибоедова до весны 1823 года службой) могло хватить именно только на оформление и доработку издавна выношенного, обдуманного, частично сочиненного.

В решении задач о протяженности работы Грибоедова над комедией «Горе от ума» есть на что опереться. Во-первых, мы имеем авторитетнейшее свидетельство самого близкого из друзей Грибоедова, С. Н. Бегичева, который писал о «Горе от ума»: «...известно мне, что план этой комедии был сделан у него (то есть у автора. — *И. М.*) еще в Петербурге 1816 года и даже написаны были несколько сцен, но не знаю, в Персии или в Грузии Грибоедов во многом изменил его (то есть план. — *И. М.*) и уничтожил некоторых действующих лиц, и между прочим жену Фамусова, сентиментальную модницу и аристократку московскую (тогда еще поддельная чувствительность была несколько в ходу у московских дам), и вместе с этим выкинуты и написанные уже сцены»<sup>1</sup>. Здесь не только дата, которая говорит, что план комедии, состав действующих и несколько сцен пьесы были уже готовы в 1816 году, хотя впоследствии и подвергались изменениям, но из слов Бегичева мы видим, нащупываем самый метод создания комедии. Из драгоценного этого свидетельства мы понимаем, что неизменным во времени оставалась лишь идея пьесы, основа замысла, тогда как осуществление именно вынашивалось и время накладывало на пьесу свой отпечаток. Так, если в 1816 был смысл в сатирическом изображении сентиментальной модницы, то позднее этот тип оказался слишком уж знакомым читателю и зрителю (хотя бы по пьесам

---

<sup>1</sup> Сб. «А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников». М., 1929, с. 9.

Шаховского<sup>1</sup>), а кроме того, и самый тип изменился. Эти новые, измененные временем (влиянием новой литературы) черты чувствительности Грибоедов, как мы знаем, придал Софии, молодой девушке начала 1820-х годов.

Если в 1816 году Грибоедов тем не менее считал свой замысел достаточно созревшим для того, чтобы, составив план, начать писать сцену за сценой, то спрашивается: когда же явилось «первое начертание», самый замысел? Во всяком случае, до 1816 года, скорее всего, где-то перед самым началом Отечественной войны, в которой Грибоедов принимал участие (уйдя добровольцем в июле 1812 года и прослужив в полку вплоть до 1815 года).

Существует еще одно свидетельство современника Грибоедова, на которое если нельзя бездумно опереться, не сомневаясь в нем (как не может быть сомнений в точности воспоминаний Бегичева), то нельзя и забыть о нем, считать безусловно неверным и вздорным. Это свидетельство о «начатках» «Горя от ума» в 1812 году, которое исходит от сокурсника Грибоедова по Московскому университету — В. В. Шнейдера. Этот сокурсник был ассистентом профессора Буле, лекциями которого увлекался Грибоедов. Шнейдер вел занятия с Грибоедовым и часто бывал в его обществе. Правда, сведения о «начатках» Шнейдер дал уже в 1860 году, для сборника, предпринятого в Петербургском университете, где он профессорствовал, и биографы Грибоедова обычно считают, что память шестидесятилетнего ученого была не очень надежна. Может быть, хотя чувство ответственности за сказанное обычно увеличивается у людей науки с возрастом.

Поставим вопрос об этих «начатках» как гипотезу. Мог ли в 1812 году Грибоедов иметь и читать кому-либо «начатки» будущей своей комедии? На этот вопрос можно ответить: «Да!» И не только потому, что Грибоедову было в то время уже больше семнадцати лет и он уже кончал университет. Остроаналитический ум Грибоедова развился очень рано, и детские впечатления были не безотчетными. Об этом можно судить хотя бы по такому любопытному факту, как весьма

---

<sup>1</sup> «Урок кокеткам, или Липецкие воды», комедия в пяти действиях в стихах (1815).

ранние «заготовки» для типа Фамусова, с прототипом которого Грибоедов имел непрерывные столкновения в отроческие и университетские годы<sup>1</sup>. Это был Алексей Федорович Грибоедов, брат матери поэта, человек «бесчестный и лживый», из тех, кто «пресмыкался в передних у вельмож», чтобы потом самому сделаться маленьким вельможей и в своем кругу диктовать над близкими, досаждая им нравочениями: «Я, брат!..» Хотя цитируемый очерк (набросок) «Характер моего дяди» был написан в 1820-х годах, этот характер паходился в поле зрения Грибоедова задолго до того и оставил неизгладимый след в памяти как тип служилого дворянина екатерининской эпохи. Именно в канун Отечественной войны мог Грибоедов во всех деталях изучить быт и нравы фамусовской Москвы. Прототипы будущих персонажей «Горя от ума» были родственники и завсегдадами дома матери и дядюшки Грибоедова, на глазах его сплетничавшие, клеветавшие, хлопотавшие о выгодных браках, служебной карьере, *обедах, ужинах и танцах*. В позднейшие годы эти впечатления были лишь пополнены, проверены и возведены в степень максимальной типичности. Но паблюдепа была Москва еще «допожарная», со всем ее своеобразием и предрассудками. Так же, обращаясь к раннему сознанию поэта, следует рассматривать и философскую сторону замысла комедии, основа которой заложена зачатиями и чтениями Грибоедова в ту же пору кануна Отечественной войны. Юный Грибоедов не паходил па того школяра из «Фауста» Гете, который наивно расспрашивал Мефистофеля о науках, не зная, чем бы ему заняться в университете. В начале 1810-х годов мировоззрение Грибоедова уже почти сложилось, а познания и начитанность поражали современников. Так, по свидетельству Бегичева, в 1813 году Грибоедов знал «почти наизусть Шиллера, Гете, Шекспира»<sup>2</sup>, разумеется — в подлинниках, что само по себе было редкостью, так как дворянское юношество обычно ограничивалось знанием языка французского, редко — немецкого.

---

<sup>1</sup> Грибоедов поступил в Московский университетский папсон в 1803 г., а в университет — в 1808, закончил его в 1812 м.

<sup>2</sup> «А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников», М., 1929, с. 8.

В университете Грибоедов сосредоточился на дисциплинах политических и философских. Профессор Буле, под руководством которого Грибоедов занимался философией и психологией, приобщил своего ученика к идеям послекантовской философии, содержащим положительные начала гражданского и нравственного сознания, особой жизненной задачи мыслящей личности. В сфере рассуждений о том, что мысль сама по себе есть действие, и зарождался замысел «Горя от ума», тема умника, противостоящего рутине глупцов. Общественно-политическая тема комедии также обязана, в своей первооснове, вольнолюбивому пафосу патриотизма Грибоедова университетских лет. Так же как и ближайшие друзья его по университету Никита Муравьев, Н. И. Тургенев и П. Чаадаев, Грибоедов был буквально одержим темой России, ее национального утверждения и возрождения. Именно в эту пору пожелал познакомиться с Грибоедовым барон Штейн, один из умнейших политиков эпохи, из тех, кто ратовал за конституционный строй в Пруссии и был одним из вождей национально-освободительной борьбы в Европе<sup>1</sup>. То, что этот министр-реформатор, приехавший в Россию для переговоров с Александром I, нашел нужным побеседовать с юным Грибоедовым, свидетельствует о многом. В отношении России Штейн тогда полагал, что неизбежная война с Наполеоном поставит страну в положение защитницы прав европейских наций и обяжет русское правительство ко внутренним реформам, «к возвышению звания простого народа и земледельца», а также к восстановлению национальных традиций («даже русских кафтанов и бород»), обяжет во имя достоинства нации «отвращать влияние иностранного»<sup>2</sup>. В беседе с Грибоедовым, так же как и с Н. Тургеневым, Штейн, несомненно, развивал свою идею национальных традиций, тему, которая для молодых людей круга Грибоедова в то время была коренной. Символ их веры состоял в утверждении идеи национального своеобразия России в борьбе за свободу, против тирании. Причем интерес к «своим... нравам и

---

<sup>1</sup> О значительности прусского национального движения начала XIX в. говорил В. И. Ленин (см. Полн. собр. соч., т. 36, с. 81, 107).

<sup>2</sup> «Архив братьев Тургеневых», вып. 3, СПб., 1913, с. 232.

добродетелям» был пробужден в Грибоедове еще в Московском университетском пансионе под влиянием тогдашнего попечителя университета Михаила Никитича Муравьева (отца декабристов Никиты и Александра). В своей статье «Рассеянные черты из землеописания Российского» Муравьев писал: «Да настанет некогда время пристрастия к отечественным происшествиям, ко своим героям, к нравам и добродетелям, которые суть природные произрастания нашего отечества»<sup>1</sup>.

Настроения эти пробуждали в молодежи декабристского поколения, тогда еще совсем юной, интерес к осмыслению основных фактов русской истории, в частности, к критическому пересмотру реформ и предприятий Петра I и Екатерины II. Можно почти с уверенностью сказать, что Грибоедов, близкий приятель Чаадаева, вместе с ним записывавшийся в университете, читал книгу его деда, историка М. М. Щербатова «О повреждении нравов в России» (1786—1789), ходившую тогда в рукописи (как запрещенная). В сочинении этом были резкие нападки на тех дворян, которые уже при Петре I «соображали» свои поступки «не с пользою государства», а со «своими выгодами» и вели себя в отношении государя «с привязанностью рабов, наемщиков, жертвующих все своим выгодам». В сочинении Щербатова говорится о том, что благодаря своей деспотической нетерпимости к мнениям, обсуждению его предприятий Петр содействовал «раболепству, презрению истины, которые днесь (то есть теперь, когда писалось сочинение Щербатова, при Екатерине II. — И. М.) при дворе царствуют»<sup>2</sup>. Мнение Щербатова о раболепстве русского дворянства, о его корыстной службе *лицам*, а не *делу* было подхвачено и выражено заново в «Записке о древней и новой России» Н. М. Карамзина (1811)<sup>3</sup>. Карамзин писал о «бесчестии» сановников, рекомендуя не опираться на льстящих царю (мысль эта была выражена эпиграфом

---

<sup>1</sup> М. Н. Муравьев. Сочинения, т. II. СПб., 1856, с. 100—101.

<sup>2</sup> М. М. Щербатов. О повреждении нравов в России. СПб., 1906, с. 23.

<sup>3</sup> См.: Н. М. Карамзин. Записка о древней и новой России. СПб., 1914, с. 116—117.

к «Записке»: «Нет лести в языке моем»<sup>1</sup>), а выбирать людей с «разумом и честью».

Эта, казалось бы, шаблонно-правоучительная мысль была злободневной именно в канун Отечественной войны, а потому есть все основания полагать, что этим временем и определяется исток темы знаменитого диалога меж Фамусовым и Чацким: философия лакейства, с одной стороны, и высокая идея служения отечеству — с другой (II, 2), равно как горестные вольнолюбиво-патриотические размышления Чацкого на балу у Фамусовых.

Тогда же, в 1811—1812 годах, в самый канун Отечественной войны, ходило в списках еще одно сочинение, мысли которого уже непосредственно могли действовать замыслу «Горя от ума», являясь как бы эскизом той картины правот, какую мы видим в комедии Грибоедова. Это был очерк поэта К. Н. Батюшкова «Прогулка по Москве» (1811).

В очерке «Прогулка по Москве» Батюшков рисует «допожарную», то есть именно фамусовскую, Москву в трех измерениях: Москву как средоточие национального, русского начала, Москву социальных и внутрисоциальных контрастов (обнищавшее родовое дворянство и вельможество) и Москву — карикатуру на поместно-чиновное барство, прогуливающеся в положенные часы по Тверскому бульвару (*бульварные лица*, о которых говорит Чацкий). Батюшков пишет в своей «Прогулке» (разумеется, недозволенной к печати) об «оковах гнуснейшего рабства», о непременном желании русского барства «прослыть иностранцами», об изощренных затеях вельмож, «о следствиях роскоши и праздности». Очерк Батюшкова явно подсказывает, намечает ту обширную историческую картину России в ее московском средоточии, которую умудрился развернуть Грибоедов в своей небольшой комедии.

Недаром Батюшков перебивает самого себя, свое описание Москвы и москвичей, словами: «Какое обширное поле для комических авторов и как они мало чувствуют цену собственной неистощимой руды»<sup>2</sup>. Этот

---

<sup>1</sup> То есть нет лести в речах моих.

<sup>2</sup> К. Н. Б а т ю ш к о в. Сочинения, т. 2. СПб., 1885, с. 29.

упрек — совет большого поэта — вряд ли был пропущен Грибоедовым.

В ту пору замысел был еще туманен, и пьеса видна была поэту «сквозь магический кристалл». Однако ж чуть возникший замысел явно потребовал каких-то «проб пера», набросков, эскизов. Поэтому нет ничего удивительного, что коллега Грибоедова по Московскому университету — Шпейдер узнал в завершенной комедии слышанные им в 1812 году строки.

Судя по авторским признаниям о «великолепии» и «вышем значении... первого начертания» «Горя от ума» — философская часть, а может быть, и сфера деятельности героя в этой «сценической поэме»<sup>1</sup> намечались развернутыми, не стесненными бытовым сюжетом, в подтекст которого впоследствии уложил их Грибоедов. Между тем именно грандиозность замысла не позволила поэту осуществить его сразу же по возникновении. Потребовались годы на изучение, наблюдение общественной жизни, быта отдельных типов людей. Охват эпохи в ее постепенном становлении сам по себе исключал поспешность, так как в момент замысла эпоха лишь выявила свои тенденции, но устремления ее еще не получили завершённой ясности<sup>2</sup>. Характер общественной борьбы определился в России лишь в конце 1810-х годов. Тогда-то и стал злободневным замысел Грибоедова: противостояние рутине дворянско-чиновного общества со стороны мыслящей, передовой молодежи. Благонамеренная журналистика этих дней была озабочена «духом беспокойства» у молодежи послевоенного времени<sup>3</sup>. Беспокойным противопоставили спокойно-бессловесных. Они-то и оказались опорой для реакционной политики Александра I. Ко времени, когда Грибоедов решительно сел за стол, чтобы написать наконец «Горе от ума», — с Чацким и его «антиподами» уже все стало ясно. Наступила дата

---

<sup>1</sup> Заметка «По поводу комедии «Горе от ума». — А. С. Грибоедов. Сочинения, с. 350.

<sup>2</sup> Истоки декабристской эпохи определены кануном Отечественной войны (1807—1811), временем возникновения в России общих для европейской молодежи настроений вольнолюбивого патриотизма (идей национального возрождения на основах революционно-реформаторских).

<sup>3</sup> См. «Северный наблюдатель», 1817, № 7, с. 227.

их встречи в доме Фамусова (судя по некоторым фактам, упомянутым в пьесе, это был 1823 год).

Рождение пьесы в декабристской среде было принято, как чаемое, как то, на что надеялись и ожидали. Создание русской оригинальной комедии было злободневной задачей, о которой не уставали толковать в кружках, связанных с «Союзом благоденствия». В противовес легким, светским комедийкам, наводнявшим репертуар, в передовых кругах ждали пьесу сильного общественно-политического накала, и такой именно была комедия «Горе от ума», появившаяся в списках накануне событий 1825 года.

Хотя комедия Грибоедова была (и осталась) единственной пьесой, выразившей идею времени, рождалась она не в безвоздушном пространстве, в смысле литературной и театральной атмосферы, а на волне устремлений лучших из поэтов — к свободной драматургии в духе Шекспира. Здесь многое еще было безотчетным и нерешенным (что, кстати сказать, и выразилось в полемике о «Горе от ума»), но попытки ниспровергнуть жанровые условности в драматургии были очевидными (театр Кюхельбекера, Катенина, Жандра и других). Наиболее реальным новатором в своих драматических замыслах наравне с Грибоедовым был Пушкин. Но победы Пушкина относятся уже ко второй половине 1820-х годов, а в конце 1810-х, начале 1820-х — поэт лишь нащупывал направление, и это были замыслы комедии, жанра, которым Пушкин собирался преимущественно заняться по выходе из лицея. Мысль о комедии не оставила Пушкина и в начале 1820-х годов. Сохранились наброски и планы стихотворной комедии Пушкина об игре, датируемые 1821 годом<sup>1</sup>. Первый биограф и исследователь творчества Пушкина, публикуя эти наброски, писал: «Пушкин хотел написать еще комедию или драму потрясающего содержания, которые могли бы выставить в позорном свете безобразии крепостничества, а вместе с тем показать и темные стороны самого образованного общества нашего»<sup>2</sup>. Этот замысел комедии или драмы, где элемент сатиры сочетается с трагической темой: игрок, молодой

<sup>1</sup> См.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. V. М., 1964, с. 491—492.

<sup>2</sup> П. В. Анненков. А. С. Пушкин в александровскую эпоху. СПб., 1874, с. 163.

помещик Сосницкий<sup>1</sup>, проигрывает своего старого крепостного слугу Величкина, причем тот, видя барина в беде, сам уговаривает его на эту ставку. Барин его ставит на карту, проигрывает. Величкин плачет. Сосницкий также. Пьеса должна завершиться тем, что Сосницкий копчает жизнь самоубийством («дает последний завтрак, он застрелится»<sup>2</sup>). Уже из набросков цитируемого плана видно, что главный персонаж пьесы (игрок Сосницкий) — личность противоречивая, характер (судя по наметке) скорее положительный, чем «злодейский». Сосницкий запутался в тенетах быта, который сам ощущает как позорный. По безволию он делает то же, что все, но не выдерживает и кончает трагически. Пушкин не осуществил свой замысел, надо думать, по причинам, которые впоследствии заставили его передать Гоголю замечательные сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ». Однако нельзя не остановиться на этих набросках не то драмы, не то комедии потому, что они характерны для поэтической атмосферы создания «Горя от ума». Между замыслом Пушкина и комедией Грибоедова есть связь идейная и поэтическая в том смысле, что поэтика замысла Пушкина подчинена и нормам классической комедии и в то же время далека от них. В пьесе Пушкина (судя по проекту) так же, как у Грибоедова, трагическое объединилось с комическим, сатира с драматическим лиризмом. Меж тем драма Пушкина, так же как «драматическая картина» Грибоедова, должна была обладать качеством новой русской комедии, о которой мечтало декабристское поколение, то есть пьесы с острым общественно-политическим заквасом. Эта новая поэтика была закономерной в XIX веке после литературной революции, которую произвел романтизм, и Грибоедов оказался первооткрывателем в этом новом виде драматургии, который мы сейчас можем назвать характерным для русского театра XIX—XX веков.

---

<sup>1</sup> Пушкин, не дав имен действующим лицам своей пьесы, обозначил их именами актеров Петербургского театра.

<sup>2</sup> См.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. V, с. 261.

Я как живу, так и пишу свободно  
и свободно.

*Грибоедов*

В прологе к сценической поэме «Валленштейн» Шиллера есть такие слова:

Способен лишь возвышенный предмет  
Глубины человечества затронуть,  
Ведь узкий круг сужает нашу мысль,  
С возросшей целью человек взростает...<sup>1</sup>

То, как «возвышенный предмет» или, по выражению Грибоедова, «высшее значение» определились и разработались в комедии «Горе от ума», поистине — одно из чудес искусства. Ведь в пьесе «узкий круг» доведен до предельной «узости». Что может быть уже и ограниченнее, чем один день, который проводит герой (Чацкий) в доме Фамусова? Нельзя уже взять и сюжет: тщетные объяснения Чацкого с дочерью Фамусова с утра до полуночи. Правда, «узость» сюжета оправдана яркой сатирической картиной московского общества (так называемого «света»), но и сатира эта как бы ограничена домом вельможи-чиновника средней руки Павла Афанасьевича Фамусова. Таковы узкие пределы, в которые заключил Грибоедов свой величественный замысел, подчинив его еще и пресловутым трем единствам (времени, места, действия) классического театра. Участники так называемой интриги (вполне, казалось бы, классической) в «Горе от ума»,

---

<sup>1</sup> Перевод Л. Гинзбурга.

казалось бы, поставлены автором в должное соответствие с традиционными амплуа классической комедии: незадачливого, ослепленного любовью резонера (Чацкий), удачливого любовника-хитреца (Молчалин), милого сердцу героини, избалованной девицы, мечтающей об идеальной любви (София), отца, которого все обманывают, озабоченного выгодным браком дочери (Фамусов), и проницательной, ловкой субретки (Лиза). Даже в самом заглавии комедии Грибоедов пожелал соблюсти ту афористическую нравоучительность, которая была как бы позывным сигналом комедийного жанра (вроде названия: «Несчастье от кареты» и т. п.). Действующие лица строго связаны с узким кругом темы комедии и имеют, согласно классической русской традиции, имена-характеристики: Чацкий (в первой редакции — Чадский) тот, кто в чаду; Молчалин — *бессловесный*; Фамусов — всем знакомый, пресловуто известный (от французского — *fameux*; Скалозуб — человек с оскалом; <sup>1</sup> Репетилов — повторяющий чужие слова (от французского — *repetet*); Тугоуховский — имя, определяющее всю роль, — тугой на ухо; Хлестова (от старинного — хлѣстка, то есть хлещущая, резкая); Хрюмины — связано с раздражающим хрюканьем, хрумканьем (старин.). Даже имя София (мудрость) дано героине неспроста, иронически, как девице, делающей глупости, хотя и неглупой.

Быстрые, легкие реплики, афористические сентенции и нравоучительно-философские монологи в целом создают стиль, отвечающий традициям высокой классической комедии.

Несмотря на то что в комедии «Горе от ума» движение, действие определено отнюдь не развитием сюжета от завязки к развязке, оно, это движение, подчинено четкому комедийному темпу и ритму. Темп, подобный аллегро в музыке, не нарушен в «Горе от ума» никакими остановками, казалось бы, даже необходимыми для раздумий героя, для разговора с самим собой. Четкий ритм диалогов и монологов, четкая, быстрая смена сцен и актов определены не чем иным, как школой классической драматургии, в пределы кото-

---

<sup>1</sup> Здесь, кроме прямой характеристики, явно имелся в виду и бездушный (без улыбки) тип солдафона — жестокого командира аракчеевской формации,

рой заключил Грибоедов свой сложный, психологический замысел. Причем секрет именно комедийной сущности пьесы заключается в непрерывном сцеплении комических положений и подчинении им отнюдь не комедийной, а психологической ситуации. Наиболее разительна в этом смысле комедийность положений Чацкого, героя с анализирующим, критическим, и тем самым трагическим, мышлением. Комизму положений, в которые неоднократно попадает Чацкий в течение своего злополучного дня у Фамусовых, подчинены и любовные изъяснения (трогательные своей глубиной, искренностью, лиризмом), и его изъяснения философские, политические, исторические. И было бы непростительной ошибкой считать это осмеяние высокого и трогательного — результатом «порчи» замысла ради театрального эффекта (объяснение самого Грибоедова, сделанное не без лукавства)<sup>1</sup>. В соединении высокого и смешного и даже внешней подчиненности всего значительного и серьезного — мелким, нелепым казусам обыденной жизни и состоит правда реальной жизни, обостренная своеобразием поэтики Грибоедова.

Чацкий неизменно попадает в смешное положение уже тем, что отвечает на правоучительные сентенции Фамусова, а не отмалчивается. Смешное усугубляется тем, что, с одной стороны, Чацкий, начав отвечать, углублен в свои мысли и философствует про себя, хотя и вслух. С другой стороны, диалог оказывается смешным потому, что Фамусов, совершенно неспособный понять ход мыслей Чацкого, не слушает его, а подхватывает лишь отдельные слова и немедленно на них отзывается (реплики Фамусова: «Ах! боже мой! он карбонари! Опасный человек» и т. п.).

Комическими, несмотря на внутренний трагизм, являются положения Чацкого в сценах с Софией. Он изливает свою любовь в самые неподходящие минуты: во время обморока Софии из-за Молчалина, в то время, когда София, пазпачив свидание Молчалину, спешит к себе. Не замечая, что София равнодушна к его состоянию и меньше всего расположена выслушивать политические и общественные сатиры, Чацкий во время танцев на незначительный насмешливый вопрос ее: *Что вас так гневит?* — раздражается своим скорбным

---

<sup>1</sup> См.: А. С. Грибоедов. Сочинения, с. 380—381.

монологом, из которого ясно, что *милльон терзаний* связан не только с обманутыми надеждами на любовь, но и с потерей веры в возрождение русского общества, казалось бы, неизбежное после Отечественной войны. В комическое положение попадает умный Чацкий и в самой встрече с Молчалиным у двери в комнату Софии, которая только что была захлопнута перед носом влюбленного Чацкого.

Сложным случаем подчинения комическому началу является осмеивание положений Софии, «девушки неглупой» (Грибоедов), обладающей достоинствами именно современной героини того времени. Тем не менее София в комическом положении в отношении Молчалина и все знающей Лизы, когда мечтательно рассказывает Лизе о том, как протекают ее свидания с Молчалиным («Возьмет он руку, к сердцу жмет, из глубины души вздохнет, ни слова вольного, и так вся ночь проходит, рука с рукой...»). Лиза не может удержаться от хохоту, она-то знает, какова *душа и вольное слово* Молчалина. В столь же комическое положение поставил Грибоедов свою мечтательную героиню, когда она, после обморока из-за пустякового ушиба свалившегося с лошади Молчалина, начинает с пафосом объяснять своему любезному, на что она готова ради него, а он пугается и своим испугом дает понять, что вовсе не желает этих жертв, а страшится (для себя) *злых языков*, которые *страшнее пистолета*. Комизм положения Софии, наконец, переходит границы в четвертом акте, когда, после разъезда гостей, она ждет свидания с Молчалиным и оказывается (при Чацком, о присутствии которого она не подозревает) невольной слушательницей наглых признаний и объяснений Молчалина — Лизаньке.

Так Грибоедов решает задачу труднейшую: подчиняет комическим положениям своих, ничуть не смешных по внутренней сущности, героя и героиню. Что касается комических положений Фамусова и каждого из его гостей, то здесь сцепление комических недоразумений движет сцену за сценой<sup>1</sup>. Фамусов не рас-

<sup>1</sup> См. об этом: Е. Маймин. Заметки о «Горе от ума» Грибоедова. — Известия АН СССР, серия литературы и языка, т. XXIX, 1970, вып. I, с. 48—59. В заметке есть ряд интересных наблюдений и выводов по поводу комизма положения действующих в пьесе.

правляется с дочерью, которую застаёт *чуть свет* в обществе Молчалина потому, что у самого, как говорится, «рыльце в пушку», сам-то он явился в гостиную (близ комнаты Софии) — ради Лизальки, с которой заигрывает. Поэтому среди своих правоучений он не забывает ввернуть о своем *монашеском поведении* и бонится, что дочь заметила за ним недолжное. Эта комическая зацепка соединяется с другой, тут же возникающей. Появляется Чацкий, и София, явно для того, чтобы отвести гнев отца от Молчалина, говорит: *Сон в руку*, напоминая Фамусову о только что рассказанном ему, выдуманном ею, сне. Таким образом, гнев Фамусова переключен на Чацкого. Фамусов *даёт крюку* (его выражение, в связи с тем, что чуть было не заподозрил дочь в тайном свидании с Молчалиным, а теперь, по его мнению, нашёл истинную помеху выгодному браку Софии — в Чацком). С этого начинается ряд комических сцеплений, в результате которых он усиленно поддерживает глупую сплетню о безумии Чацкого.

Сатирические картинки сцеп третьего акта (когда съезжаются гости) остроумно названы исследователем текста «Горя от ума» — «маленькими комедиями», в которых каждая имеет «свой сюжет, свои повороты, свои внутренние ошибки и противоречия»<sup>1</sup>. Имеются в виду: семейная сценка между супругами Горичами, продолжение которой мы находим в четвертом акте (IV, 2), сценка между княгиней и князем Тугоуховскими, когда супруга поощряет своего мужа к знакомству с Чацким, видя в нём возможного жениха одной из шести княжон, а затем, узнав о незавидном состоянии и положении жениха, спешно отзывает мужа, уже подошедшего было к Чацкому. Однако эти сценки и другие подобные отнюдь не разъяты, не выпадают из общей, единой цепи комических положений, но, сменяясь, приводят к развязке — клевете на Чацкого. Все эти сценки связаны с Чацким и нагнетают раздражение против него у каждого из гостей, выразившееся наконец в общем злобном стрекотании двадцать первой сцены третьего акта (продолжение —

---

<sup>1</sup> Е. Маймин. Заметки о «Горе от ума» Грибоедова, с. 57.

в 7-м явлении акта четвертого, в болтовне гостей при их разъезде). Здесь каждый из друзей Фамусова спешит сообщить об обиде, нанесенной ему Чацким, перековеркав его слова, замечания самые безобидные.

Такова бесперебойная стройность движения комического (комических положений) в «Горе от ума». Грибоедов был бы «из классиков классик», если бы тут же внутри этих комических положений и в цели, которой они в пьесе подчинены, не обнаруживались антиклассицистические свойства, нечто прямо противоположное дидактизму и комедиийному штампу классического репертуара.

Грибоедов свободно допускает весьма существенные отступления от классических норм комедии, и эти отступления лежат на поверхности, они очевидны. В пьесе пет развязки, судьба героев не разрешена, и пьесе, с точки зрения классического плана, явно не хватает пятого акта, где бы все разрешилось. Но автор и не предполагал писать это пятое действие, нарушив укорененную в классической драматургии логику. Покончив со своим героем и героиней в финальной сцене четвертого акта, Грибоедов предоставил зрителю и читателю самому вдумываться в их дальнейшие судьбы. Возникает недоумение по поводу трагической сути классической комедии «Горе от ума». В высокой комедии возможны трагические чувства героев, однако они должны найти благополучное разрешение. Финал высокой комедии не может быть трагическим, между тем финал «Горя от ума» трагичен. Герой уходит со сцены с *миллионом терзаний* в груди, а для героини именно в финале и наступает свой «миллион терзаний». Ведь кумир ее повержен, мечта оказалась осмеянной. Этим финалом Грибоедов как бы снимает с себя маску драматурга-классика, ставя читателя, зрителя, критика перед необходимостью иначе осмыслить поэтический закон, которому подчинена пьеса.

Рассматривая пьесу в целом, читатель готов поверить критикам, говорившим об «отсутствии логики» в сценах, об «отсутствии сценического движения». Между тем движение, действие, как мы уже убедились, подчинено в «Горе от ума» закону совсем иной логики, чуждой классическим пьесам,

Естественно, что в пересмотре закона поэтики, стиля (в широком смысле этого понятия) в «Горе от ума» первенствующее значение имеет главное действующее лицо комедии. Как известно; в пьесе все дело «в противоположности Чацкого прочим лицам», как говорил Кюхельбекер, добавляя к этому: «Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показало, какова непременно должна быть встреча этих антиподов... Это очень просто, но в сей-то именно простоте — новизна, смелость, величие того поэтического соображения, которого не поняли ни противники Грибоедова, ни его неловкие защитники»<sup>1</sup>.

Казалось бы, нетрудно догадаться, какой школе принадлежит произведение, где все только и состоит в противостоянии героя его «антиподам», то есть обществу, так пазываемому «свету». Этот герой именно в сфере противостояния «свету» явился в поэмах Байрона и долго тревожил умы. Ведь уже в начале 1812 года в печати появились первые песни «Паломничества Чайльда Гарольда», и успех этого беглеца, навсегда покинувшего родину, все привычное, был певсроятным во всем мире. Нет никакого сомнения, что Грибоедов, отлично знавший английский язык, тогда же, в 1812 году, прочел это начало поэмы Байрона. Если же говорить не о туманном времени замысла и «первых начертаний», а о времени работы над «Горем от ума» в начале 1820-х годов, то трагические размышления Чацкого, его финальное *Бегу не оглянись...* не могут быть восприняты вне всего фона, вне проекции на романтического беглеца Чайльда (в 1820-х годах поэма стала настольной книгой, наряду с другими поэмами Байрона). К тому же в эти годы явился и русский собрат героев Байрона, пушкинский «Пленник».

Людей и свет изведал он,  
И знал неверной жизни цену.  
В сердцах друзей нашед измену,  
В мечтах любви безумный сон,  
Наскуча жертвой быть привычной  
Давно презренной суеты,  
И неприязни двуязычной,  
И простодушной клеветы...

---

<sup>1</sup> «А. С. Грибоедов в русской критике». М., Гослитиздат, 1958, с. 38.

В комедии разбросаны даные, которые характеризуют Чацкого как неуемного страпника, ищущего и не находящего себе места в повседневности. И причина, которая гонит Чацкого из Москвы в Петербург, на Кавказ (*Кислые воды*, I, 5, Л.), за границу, может и должна быть сопоставлена со страпничеством тех, кто искал прибежище от душившего негодования и тоски. Странничество и борьба:

Свобода! Он одной тебя  
Еще искал в пустынном мпре...

(«Кавказский пленник», 1821)

Между тем не одпо только противостояние «апиподам» и бегство («Куда — неизвестно...»), как извоили заметить критик, недовольный финалом комедии «Горе от ума»<sup>1</sup>), но и ряд стилевых особенностей связывают поэтику комедии Грибоедова — с романтической. Признаком романтического стиля является авторский голос, пробивающийся сквозь я героя повествования. Он слышится, например, в маленьком монологе Чацкого:

Ну вот и день прошел, и с ним  
Все призраки, весь чад и дым  
Надежд, которые мне душу наполняли...

(IV, 3)

Среди черновых, лирических набросков Грибоедова, сделанных где-то в пути по выезде из Москвы на Кавказ, мы читаем:

О, не обманывайся, сердце!  
О, призраки, не увлекайте!

Лирические высказывания Грибоедова и мысли его, которые мы находим в прозаических заметках или письмах, зачастую слетены со стихами из «Горя от ума», и имеют теми, которые являются отступлениями от мыслей и чувств Чацкого, непосредственно движущих действие. Таково, например, замечание: «Чудесно всю жизнь свою прокататься на 4-х колесах; кровь волнуется, высокие мысли бродят и мчат далеко за обыкновенные пределы пошлых опытов, воображение

---

<sup>1</sup> «Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину». СПб., 1911, с. 77.

свежо, какой-то бурный огонь в душе пылает и не гаснет... Но остановки...»<sup>1</sup> Как не вспомнить при чтении строк из того же монолога Чацкого:

В повозке, так-то на пути,  
Необозримою равниной, сидя праздно,  
Все что-то видно впереди  
Светло, синё, разнообразно...

Домчались к отдыху...

Героиня «Горя от ума», казалось бы, вполне соответствует облику романтической красавицы, которую любит герой, но которая обманывает его надежды. Почему обманывает, кто становится ее героем — в романтической поэме обычно не говорится. Но надо полагать — он благоразумен, податлив и мил. Софья — мечтательница, страстная читательница романов, фантазерка, то есть и по облику она сходствует больше с пушкинской Татьяной, чем с Ольгой, кажется, но отличаясь, и — «свежестью... румяной». Педаром Молчалиц, которому Софья вовсе не по вкусу, именуется ее *плачевной нашей кралей* и в признаниях Лизаньке сетует: *Зачем она (то есть Софья) не ты* (то есть не похожа на Лизу, с ее щечками).

Все эти легко выявляемые признаки воздействия романтической школы в «Горе от ума» подтверждены самим Грибоедовым в неоднократно упомянутом отрывке о замысле комедии. Здесь Грибоедов прямо соотносит «первое начертание» «Горя от ума» со школой романтиков, с жанром, который является одним из характернейших для романтизма, называя свое произведение — «сценической поэмой» («Первое начертание этой сценической поэмы» и т. д.).

Сценическая поэма — род драматического сочинения, которого не было до конца XVIII века. В нем — двойственность, свидетельствующая о разрушающихся жанрах и новом сплаве из них. Новый этот жанр не случайно явился уже после революции как один из признаков проникновения идеи свободы и в поэтическое творчество. В годы создания «Горя от ума» было лишь несколько произведений, которые носили название сценических, или драматических, поэм. Это — две

---

<sup>1</sup> Письмо С. Н. Бегичеву от 9 сентября 1825 г. — А. С. Грибоедов. Сочинения, с. 566.

сценические поэмы Шиллера: «Дон Карлос» (1787) и «Валленштейн» (1796—1799), а позднее, уже в 1817-м, — сценическая поэма Байрона «Манфред». Что касается «Фауста», то Гете, назвав его трагедией, тем не менее зачастую говорил о своем произведении как о драматической поэме. Каковы же отличительные признаки этого жанра? Вкратце: свобода.

Сценическая поэма — это устремление тогдашней драматургии к диапазону романа, жанра, в котором духовная жизнь героя, его деятельность, политическая борьба, любовь, страсти и увлечения могут быть даны в широком свободном раскрытии. Этот новый род драматургии представляя собой сдвоение жанров эпического и драматического (как говорит само название), соблазнял возможностью вмещать нечто более «величественное», чем ограниченный сюжет исторического или бытового характера. Сюда могли войти, на равных основаниях, и элемент повествовательно-описательный, и лирический, и философский трактат, и сатира.

Сценическая поэма была попыткой освободить драматургию от стеснительной, узкой рамочки единств времени, места, действия, от необходимости линейно вытянутый план вести от завязки сюжета, через некоторые закономерные препятствия — к развязке, разрешающей судьбы главных действующих лиц. В сценической поэме драматург был волен тасовать сцены согласно внутренней логике событий и психологий, давать эти сцены «отдельными картинами» (Шиллер) в неожиданных для зрителя и читателя сочетаниях и порядке, лишь бы они в конечном счете были подчинены развитию основной идеи:

Не сетуйте ж на автора за то,  
Что развернет он действие не сразу,  
Отдельными картинами, представив  
Дела далеких дней, и постепенно  
К раскрытию предмета приведет...

Таково обращение к зрителям в прологе к драматической, или сценической, поэме Шиллера «Валленштейн».

Между тем необходимость деления обширного «романа» на сцены, диалогическая форма оставались все же некоей условностью, которой подчинялся свободный род драматургии, именуемый сценической, или

драматической, поэмой. И все же была некоторая искусственность в укладке многообразного поэтического замысла в сценическое строение. Новый жанр оказался не в ладу с театром, это вскоре понял Грибоедов, о чем и написал в своем отрывке «По поводу комедии «Горе от ума». Ведь нужен при этом еще особый декламационный дар актеров, чтобы зритель выдержал монологи, длиной около 100 стихов<sup>1</sup>.

Описательная, повествовательная и философская стороны «первого начертания» «Горя от ума», видимо, были задуманы в духе сценических поэм с обширными внутренними монологами героев. Следы этого заметны в монологах Чацкого, которые являются его размышлениями, возникающими хотя в порядке спора, по подпапором обуревающих Чацкого мыслей. Что касается Фамусова и Репетилова, то их монологи, в противоположность монологам Чацкого, являют собой поток болтовни, изливающейся на собеседника (по количеству стихов эти «потоки» почти равны монологам Чацкого, в одном из которых 72 стиха). Во втором действии Фамусов произносит 58 стихов (II, 5), а Репетилов — в четвертом — 45 (IV, 4). При таких же длиннотах монологи эти имеют совсем иную сценическую функцию, чем речи Чацкого, будучи всецело подчинены динамике диалога.

В отношении Чацкого, героя некомедийного, романтического по внешним признакам его трагической ситуации, Грибоедов не захотел в полной мере отказаться от приемов сценической поэмы. Однако он виртуозно подчинил рассуждения Чацкого с самим собой, его размышления — общему ходу и ритму пьесы, не прибегая к соответствующей ремарке, оставляющей героя в одиночестве. Характерно для четкой соразмерности построения пьесы, что Грибоедов ни разу не вывел своего Чацкого из игры даже в тех случаях, когда речь его, казалось бы, все равно оставалась втуне для окружающих. Обращены ли к кому-нибудь его рассуждения о России и русской действительности «А судьбы кто?» и «Да, мочи нет: миллион терзаний...»? Да вовсе нет! Чацкий слишком знает (с детства) ум-

---

<sup>1</sup> В драматической поэме «Валленштейн» монологи свыше ста стихов, в «Дон Карлосе» — до ста, в драматической поэме («трагедии») «Фауст» Гете — до ста сорока.

ственный уровень Фамусова. При всей любви к Софии, он понимает, что незачем развивать перед ней столь сложные политические и исторические идеи. Первый монолог Чацкий произносит в никуда, вернее, самому себе, причем Фамусов даже не делает вида, что слушает. Он только отмахивается от некоторых слов, влетевших в его уши и раздраживших его. Не слушая, он призывает Скалозуба (здесь же присутствующего) прочь из гостиной в кабинет свой, а тот, замешкавшись, хрипит что-то невпопад, хотя одобрительно подхватывает последнюю фразу Чацкого (о встрече гвардии в Москве).

В сцене бала Чацкий одновременно вполне принадлежит гостиной Фамусова (как один из многих гостей) и отъединен от нее *мильоном терзаний*, своими горестными раздумьями. Чацкий, как и другие петанцующие мужчины, стоит у стены;<sup>1</sup> на него натываются, от него пятятся, на ходу заговаривают (с лицемерным видом участия, ведь клевета о его безумии уже пущена). И вот он начинает свой горестный монолог как ответ подошедшему Фамусову на его «заботливое»: *Ты нездоров...* Но словами «Да, мочи нет...» и ограничен ответ Фамусову. Дальнейшее, что и составляет *мильон терзаний*, Чацкий уже говорит или бормочет самому себе, прервавши монолог, он ищет глазами любимую и, увидев, что София сидит, отдыхая от танца, подходит к ней, жалуясь на свое состояние («Душа здесь у меня каким-то горем сжата...») и слышит от нее равнодушно-колкое: *Скажите, что вас так гневит?* И, не ответив на ее вопрос, опять же уйдя в себя, продолжает свои размышления о русской действительности, об исторических корнях жалкого состояния высшего общества и о своей вере в русский народ. Разумеется, и весь ход мыслей, и сарказмы Чацкого — вовсе не для ушей Софии. Это разговор с самим собой. Что монолог этот произносится в полном отъединении и рассеянии, можно понять из недоговоренного: *глядь...* когда, оглянувшись, Чацкий уже не видит Софии и *все в вальсе*

---

<sup>1</sup> В комедии Грибоедова почти нет ремарок, указывающих на поведение действующих или место их на сцене. Но в данном случае место, где находится Чацкий, подсказано самим текстом. Оно у стены или колоннады, где на тогдашних балах и помещались, стоя и сидя, петанцующие,

кружатся с величайшим усердием. Но и в этом монологе, отчаявшийся в любви, отчаявшийся в родной Москве (которой рад был все же, как дыму отечества), при всей своей отъединенности — Чацкий не выходит из рамок сцены как принадлежащее этой сцене действующее лицо.

Здесь, быть может, ярчайший пример того, как именно Грибоедов подчинил своего романтического героя — классической сцепической четкости. Здесь, думается, и — ключ к разгадке того закона поэтики, которым руководствовался Грибоедов в этом соединении. Недаром Пушкин писал Бестужеву в связи с первым прочтением «Горя от ума»: «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным»<sup>1</sup>. Каков же закон? Что получилось из операции, какую Грибоедов произвел со своим романтическим замыслом на тему «Горе от ума», со своей сцепической поэмой, разочарованным героем и его столкновением с «антиподами»?

«Операция» удалась применением одного закона, который признан был «над собою» Грибоедовым, — это закон реального правдоподобия, закон живой действительности, реальности.

Применяя закон «натуральности» (термин Грибоедова) как главный, Грибоедов мастерски произвел для новой своей поэтики внутреннее, сплавливающее соединение двух стилей: романтического и классического, то есть при девизе «свободно и свободно» подчинил эту свободу дисциплине классической стройности, гармоничности. Действующие в «Горе от ума» созданы глубокими наблюдениями психологии человеческих чувств с их противоречиями. И противоречия входят в состав «портретов» комедии. Именно противоречивость черт делает характеры, созданные Грибоедовым, отнюдь не принадлежащими классицистической комедии. Противоречивость характера и есть тот безусловный эталон реализма, который отличает Чацкого от добродетельных резонеров дидактической комедии. В самом деле, возможно ли классически-положительному герою быть одновременно и умным, и дурашливым, и остроприметливым, и вовсе не наблюдательным, злосатири-

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. X. М., «Наука», 1966, с. 121.

чным, и в высшей степени добродушным и доверчивым? Разумеется, эта пестрая палитра реального существа человека решительно противоречит классическому герою — просветителю, идеологу-резонансу, каким некоторые критики и режиссеры считают Чацкого. Такое же, позволю себе сказать, недоразумение сопровождает подчас интерпретацию на сцене образа Лизы. Эту роль иногда трактуют наравне с ролями классической Сюзанны (комедия Бомарше «Женитьба Фигаро») и многочисленных паперспиц, бойких служанок в комедиях Мольера. И действительно, по всем статьям Лиза как будто напоминает этих ловких девиц, безмерно преданных своей хозяйке, устраивающих ее любовные дела и за это награжденных в финале пьес. Такая традиционная субретка непременно влюблена в традиционного слугу, столь же преданного хозяину, и в конце комедии намечена или происходит свадьба. И Лиза говорит: *А как не полюбить буфетчика Петрушу...*, по ей не до любви, и ее отнюдь не ожидает благодарность господ, которым она служит. Напротив, в финальной сцене Лиза оказывается перед угрозой ссылки в так называемую черную избу, за птицами ходить... Этому финалу, реалистическому в крепостничестве быту, соответствует и психологическая основа роли. Лиза исполняет поручения своей барышни потому, что не смеет ослушаться, но она ничуть не сочувствует любовной интриге Софии и даже пытается воззвать к ее благоразумию и прежнему увлечению (Чацким). Не сочувствует Лиза и намерениям своего барина. В разговоре с Софией Лиза потешается над Скалозубом. Лиза на стороне Чацкого, хотя ни в чем не может ему помочь. Между Чацким и Лизой — взаимное понимание, без малейшего волокитства с его стороны (которое так бесцеремонно позволяют себе Фамусов и Молчалин). В разумности и моральной стойкости крепостной девушки Лизы как бы реализуется мнение Чацкого о русском народе («...умный, бодрый наш народ»). Такова реалистическая подоплека роли, которая в «Горе от ума» кажется наиболее близкой классицистическим.

Одной из черт реалистической поэтики комедии Грибоедова является способ построения типа, характера. Этот способ условно можно назвать объемным во времени. Грибоедов связывает своего героя не только

со временем действия пьесы; характер героя определен его ростом, движением жизни, миропоиманием, которые и обусловили «теперешнее» его поведение. (Так, например, для Фамусова этим началом, истоком, являются последние годы царствования Екатерины II — время реакции, утвержденное в сознании Фамусова еще и безвременьем Павла I, а затем послевоенной, реакционной политикой Александра I.)

Нельзя пожаловаться: Грибоедов позаботился, чтобы его «Горе от ума» ненароком не приняли за дидактическую комедию, с героем, который не живое лицо, не характер, не тип, а абстракция, авторская идея, воплощенная в действующем лице. Позаботился Грибоедов и о том, чтобы его комедию не приняли за пьесу, написанную согласно правилам французского классицизма, утвержденным Буало.

О том, какому или каким поэтическим законам Грибоедов подчинил свой замысел, написано черным по белому в заметке «По поводу комедии «Горе от ума», в письме П. А. Катенину 1825 года и в письме к П. А. Вяземскому в том же году. В письме-антикритике Грибоедов отвечает на замечания Катенина, которые тот высказывает о «Горе от ума», исходя из поэтики классицизма. Критика раскрывает совсем иную структуру поэтики, чем та, которой следовал Грибоедов. На обвинение, что «характеры портретны», Грибоедов замечает: «Портреты, и только портреты, входят в состав комедии и трагедии», — имея в виду, что «портрет — характер, а не карикатура». «Карикатур ненавижу»). На слова Катенина, что в «Горе от ума» он находит «дарования более, нежели искусства», Грибоедов пишет, уже не без раздражения, что это «самая лестная похвала», что «искусство в том только и состоит, чтобы подделываться под дарование, а в ком более... искусства угождать теоретикам... способности удовлетворять школьным требованиям, условиям<sup>1</sup>, привычкам... нежели собственной творческой силы, — тот, если художник, разбей свою палитру... или перо свое брось за окошко». Эту тираду Грибоедов заключает словами, выражающими главную мысль сказанного: «Я как живу, так и пишу свободно и свободно»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> То есть условности.

<sup>2</sup> А. С. Грибоедов. Сочинения, с. 558.

Но, пожалуй, наиболее четко и остро определил Грибоедов характер «Горя от ума» и то, как сложился стиль этого произведения, в письме к поэту П. А. Вяземскому. Здесь Грибоедов это сделал образно и кратко, сравнив стиль своей комедии с гриффоном<sup>1</sup>, символом двух начал, из которых и явилась «прекрасная, идеальная природа, гораздо выше нами видимой»<sup>2</sup>.

В применении к комедии «Горе от ума» эта идеальная природа — не что иное, как поэтика действительности, реалистический стиль.

---

<sup>1</sup> Гриффон — фантастическое крылатое животное с телом льва и головой орла, образ восточной (Индия) мифологии и искусства.

<sup>2</sup> А. С. Грибоедов. Сочинения, с. 548. В понимании того времени «идеальная природа» — буквально: действительность в творческом усилении ее. Под «идеальной природой» Грибоедов понимал отнюдь не уход от действительности к отвлеченным идеалам, а напротив: показ реальной жизни в художественном воплощении, дающем как бы отстой действительности, ее важнейшую суть.

Нельзя представить себе, чтоб могла явиться когда-нибудь другая, более естественная, простая, более взятая из жизни речь.

И. Гончаров

Ранние комедии Грибоедова были своего рода лабораторией, в которой готовились легкий, простой, подлинно разговорный язык и стих «Горя от ума». Несмотря на светский характер этих классицистических комедий Грибоедова (переводов-переделок с французского), язык их нисколько не похож на тот салонно-выглаженный, а тем самым — бедный, которым обычно подобные пьесы писались или переводились. Любопытно, что разговорной легкости и простоты Грибоедов достиг уже в первой пьесе, «Молодые супруги» (1815)<sup>1</sup>, несмотря на скованность сюжетом и французским традиционным стихом (шестистопным ямбом). Язык этой пьесы и следующей за ней переводной комедии «Притворная неверность»<sup>2</sup> в той мере народен, в какой тогдашнее дворянство, в сплут общения с деревней и дворовыми крепостными, все еще сохраняло в своей речи отпечаток народности. Простота лексики Грибоедова вносит в известной мере в эти пьесы русский колорит. Такова в пьесе «Молодые супруги» функция слов *остуда, нерадивость, просека, сбыточно, досужно, спозаранка, уважила, с сердцов* и даже просторечного *свому*, а в пьесе «Своя семья»

---

<sup>1</sup> Одноактная комедия, переделанная из трехактной пьесы Крезе де Лессера «Секрет брака» (1809).

<sup>2</sup> «Притворная неверность». Комедия в одном действии, в стихах (1817), вольный перевод одноименной французской пьесы Барта.

(1817)<sup>1</sup> эстолько, шашни, об Святой, дружнехонько, радехонька и т. п.

В какой-то мере эти ранние комедии явились и подготовкой к вольным ямбам «Горя от ума». Хотя все они не нарушают традиции шестистопного ямба, утвержденного классицизмом для стихотворной драматургии, но в них, как, впрочем, и в их образцах, достаточно часты так называемые переносы, с выделением части стиха в отдельную стихотворную строку и даже реплику другого персонажа. Эти переносы создают, в целом, иллюзию стиха разноstopного:

Н а т а ш а

Так, может, никогда вам слышать не случилось  
Об том, что к Ладовой, к графине, я попалась  
На воспитанье?

М а в р а С а в в и ш п а

Нет, не слыхала я<sup>2</sup>.

или:

Р о с л а в л е в

И несмотря на то, как это мне ни больно,  
Я бьюсь об заклад, что женщин есть довольно,  
Кому он нравится...

Л е н с к и й

Конечно для иных  
Не без достоинства такой, как он, жених:  
Богат и всем родня.

Р о с л а в л е в

Ну, так они и правы!<sup>3</sup>

Разговорный язык комедии и разноstopный, так называемый вольный ямб — не имеет в «Горе от ума» ничего нарочитого. Они органически связаны с самим замыслом, построением и средствами художественной изобразительности, составляя единую стихию поэтической свободы, являвшейся девизом Грибоедова.

---

<sup>1</sup> «Своя семья, или Замужняя невеста». Комедия в трех действиях, в стихах (1817), в целом принадлежит перу А. А. Шаховского. Грибоедов написал, по его просьбе, первые 4 и начало 5-й сцен второго действия.

<sup>2</sup> «Своя семья, или Замужняя невеста» (1817), д. 2, явл. 4.

<sup>3</sup> «Притворная неверность» (1817), явл. 1.

Однако эта свобода, как мы видели, есть преодоление, позволившее Грибоедову подчинить произведение своему свободному поэтическому закону. Так же как в структуре действия комедии, — в строении речи Грибоедов подчинился строгой ясности и точности классическим. Эта организация языка, языковая школа Расина и Мольера явила европейской драматургии образцы колоссальной языковой емкости, при которой, невзирая на стесненность каноном, возможно было развитие главного: темы страсти или порока с тончайшими оттенками этих страстей и пороков («Федра» Расина и др.), с обрисовкой исторического фона («Баязет», любимая Грибоедовым трагедия Расина) и особенностями социального и национального характера (Мольер).

Допуская свободу скрещения, объединения различных начал поэзии в своей комедии, Грибоедов организовал язык «Горя от ума» все же в соответствии с нормами Буало. Но принял Грибоедов организацию языка классицистов, не механически «переводя» ее на русский язык, а пересоздав на основе национальной, народной (изначальная меткость и краткость русского народного слова). Емкость фразеологии у Расина и Мольера действовала образованию афористических сгустков в речах персонажей их пьес, и эти афоризмы вошли в состав французского языка и в мировую сокровищницу афоризмов. Сюда присоединились и огромные богатства комедии «Горе от ума».

Комедия «Горе от ума» — произведение, проникнутое до глубины национальным своеобразием. Самая постановка темы — противостояние умника и глупца — восходит к народным источникам, хотя одновременно и к источникам всемирным. Говоря об «источнике» не следует, однако, понимать его непосредственно питающим замысел. Смешно было бы говорить в отношении идеи «Горя от ума», что в основе ее лежат русские поговорки о бедствиях бесхитростного умника и удачах хитрого «дурака». Слишком усложнена эта тема, обусловленная историей, социальными соотношениями и всей интеллектуальной сущностью комедии. Но меж тем источник — налицо, и Грибоедов умело подчеркнул это самым заглавием, которое является не чем иным, как общей формулой русских поговорок со всем их пессимизмом или оптимизмом. («Где умному горе, там глупому веселье»; «С умом жить — мучиться, без ума

жить — тепиться»); «Хоть дурак, а съел бурак, а умный и так».) Афоризмы комедии, основанные на принципе русских поговорок и пословиц, сами стали поговорками и пословицами, бытующими в русском языке уже независимо от произведения, их породившего. «О стихах я не говорю, — писал Пушкин, — половина — должны войти в пословицу»<sup>1</sup>. Так оно и случилось. Грибоедов вводит эти стихи-афоризмы без малейшей искусственности. Они рождаются сами собой потому, что таково строение стиха-мысли в комедии «Горе от ума», которое можно назвать поговорочным, настолько каждый стих легок, «крылат», настолько он выражает «сущность явлений»<sup>2</sup>. Таково, например, повседневно слышимое: *Счастливые часов не наблюдают; Ну как не порадеть родному человечку; Подписано, так с плеч долой; Пофилософствуй — ум вскружится; Числом поболее, ценою подешевле; Свежо предание, а верится с трудом* и др. Недаром И. А. Гончаров писал, что в России «грамотная масса» разнесла рукопись «Горя от ума», еще задолго до ее напечатания, — «на клочья, на стихи, полустишия, развела всю соль и мудрость пьесы в разговорной речи, точно обратила мильон в гривенники... испестрила грибоедовскими поговорками разговор...»<sup>3</sup>. Даже строжайший отбор дал в сборники «Крылатых слов» шестьдесят поговорочных стихов и двести с лишним из «Горя от ума», тех, которые можно применить к характерам, поступкам и явлениям общественной жизни.

Но Грибоедов не только творил поэтический язык своей комедии по образу и подобию народного, но и прямо ассимилировал народные поговорки в лексике действующих лиц. Так, например, фамусовские слова, обращенные к Скалозубу: *Позвольте нам своими счастаться, хоть дальними — наследства не делить...* (II, 5) — являются не чем иным, как чуть измененным народным присловием: «Хоть наследства и не делить, а все надо своими счастаться».

Хотя речения-поговорки из комедии «Горе от ума» и разлетелись по белу свету и каждая из них живет в русской речи как бы сама по себе, все они накрепко впаяны в текст, где служат своего рода скрепами для движения

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. X. М., «Наука», 1966, с. 122.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 25, с. 138.

<sup>3</sup> И. А. Гончаров. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, с. 8.

сюжета, для психологических казусов, для характеристики действующих лиц. Так, формулой *Счастливые часы не наблюдают...* завершается свидание Софии с Молчалиным, которое длилось слишком долго и повергло в беспокойство Лизаньку, вынужденную сторожить и охранять свою барышню. Так, Фамусов, в течение сцен 4—10 первого действия непрерывно озабоченный непонятной для него ситуацией помех в устройстве выгодного брака дочери, восклицает: *Что за комиссия, создатель, быть взрослой дочери отцом...* Так, Чацкий, уже почувствовавший невозвратимость былой дружбы с Софией, после тщетных попыток расшевелить ее чувство любовными признаниями, лирическими воспоминаниями и шутками, — горестно восклицает: *Ах, тот скажи любви конец, кто на три года в даль уедет...* Любое из грибоедовских «крылатых словечек» приземлено к тексту и является неотъемлемым от всего лексического состава комедии.

Основным языком комедии является дворянское просторечие, которое, благодаря помещному быту, в гораздо большей степени сливалось с народной речью (крестьянской), чем язык городского чиновничества и военщины. В этом смысле лексика «Горя от ума» сама по себе дает характеристику того социального распада, который так ярко показан всем замыслом, всеми характерами комедии. В языке комедии, кроме дворянского просторечия, наиболее явственно представленное словом Фамусова и Хлестовой, а отчасти и Чацкого и Софии, мы наблюдаем и язык гостинных, и скудные речения чиновного люда (Молчалин), и язык казарменной аракчеевщины (Скалозуб), и, наконец, литературную, книжную речь того времени, которая воздействовала на язык молодых.

Разговорный язык помещного дворянства, именуемый дворянским просторечием, по своему составу представляет собой соединение литературного языка с диалектными особенностями (в данном случае связанными с Москвой и средней полосой России, где находились родовые усадьбы московского барства). Что касается так называемых устаревших слов, то есть архаики книжной, то она почти совсем отсутствует в языке комедии (один Фамусов нет-нет да и ввернет какое-нибудь словцо из библейских речений). В то же время в языке действующих изобилуют слова и особенности,

являющиеся издревле народными, сохранившись в живом народном языке. Таковы, например, слова: *вспомнянь* (III, 6, Гор.); *леты* (III, 14, г. N); *испужал* (I, 4, Ф.); *испуга*, то есть испуг (I, 4, Соф.); *я — чай* — полагаю, может статься; *взманишь*, то есть вообразить (III, 3, Ч.); *одаль*, то есть ввысь, вдаль (III, 21, Ф.); *ужо* (III, 10, Хл.); *турусы*, то есть вздор, болтовня, шутки (IV, 6, Р.); *искания* — льстивые заискивания, проски (II, 5, Ч.). Таковы же и речения: *Зельи — баловницы*, то есть бойкие, приткие (I, 2, Ф.); *не вспомнюсь*, то есть не опомнюсь, не приду в себя (I, 7, Ч.).

Между тем язык дворянского просторечия в грибоедовское время был уже достаточно засорен и обильными галлицизмами типа: *терпение возьми*<sup>1</sup> (IV, 14, Ф.), *сделать дружбу*<sup>2</sup> (IV, 4, Р.); и русифицированными французскими словечками, вроде *эшарп*<sup>3</sup> (III, 7, З., кп. Т.); *тюрюрюлю* (III, 7, Нат. Д. Гор.), которыми настолько уснащена была речь московских гостиных, что ее вполне можно назвать макаронической, а сцены седьмую — девятую третьего акта «Горя от ума» можно считать литературным источником для «Сенсаций и замечаний г-жи Курдюковой за границею даи л'этрап-же» и «Коммеражей», написанных в 1840 году поэтом П. П. Мятлевым, вроде следующих:

Вам понравится Европа.  
Право, мешкать иль нефопа,  
А то будете малад  
Отправляйтесь-ко в Кропштадт...

Прямым доказательством того, что именно речь гостей Фамусова вдохновила Мятлева, служат, например, такие стихи из «Коммеражей»:

Как странно одевается  
Мадам Тюрлюютю: <sup>4</sup>  
На плечах пуфы страшные  
Кемаль тре пуэшту...

Хвастливая реплика Наталли Дмитриевны Горич:

Нет, если б видели мой гюрлюрюлю атласный... —

---

<sup>1</sup> Галлицизм, соответствует — *prendre patience* (франц.).

<sup>2</sup> Галлицизм — *faire la connaissance* (франц.).

<sup>3</sup> *La écharpe* (франц.) — шарф, шаль.

<sup>4</sup> Имя, образованное из грибоедовского «тюрюрюлю»,

содержит такой грибоедовский сарказм, с которым совпадения быть не могло, но ядовитость этого сарказма, по-видимому, была разгадана Мятлевым.

Грибоедов устами Чацкого назвал эту речь московских бар — *смесью французского с нижегородским*.

Насколько точен был Грибоедов в своей характеристике забавного сплава просторечия московских бар, владельцев имений нижегородских и прочих, расположенных вокруг Москвы губерний, — с французским языком светских гостиных, можно судить по такому же определению этой речи у Льва Толстого уже в 1860-х годах. «Ах, mon cher, мой дорогой, как я обрадовался, узнав, что вы здесь!» — начал он на московско-французском языке и так продолжал, пересыпая речь французскими словами». Так обращается прибывший из Москвы на Кавказ, в казачью станицу, князь Бельский к Олену, герою повести «Казачьи».

Итак, Грибоедов в своей комедии показывает речевую стихию дворянского просторечия уже достаточно замутненной и своеобразным светским жаргоном, и словечками, характерными для входившего в силу языка департаментского, чиновного и языка казарменной аракчеевщины. Скалозуб, чувствуя себя господином положения, не стесняется выбором слов в светском обществе, а хрипит свое — *дистанция огромного размера; засели мы в траншею — ему дан с бантом, мне на шею; за полком два года поводили; мне нравится при этой смете; на днях расшиблась в пух; а форменные есть отлички: в мундирах...* Речь хрипуна Скалозуба режет слух не только одного Чацкого (с отвращением видящего в ней печать казарменных увлечений правительства), но эта речь невыносима слуху и такой характерной представительницы старой дворянской Москвы, какова Хлестова. Недаром, услышав рапорт об *отличках*, громозвучно произнесенный Скалозубом, эта высокородная дама в ужасе восклицает:

Ух, я точнехонько избавилась от петли!

Менее контрастной, чем скалозубовская, но, несомненно, оказывающей воздействие и обедняющей колоритную речь барского просторечия являлась речь департаментская, чиновничья. Она достаточно явственна в устах Молчалипа и Загорецкого (*да-с; нет-с; по-прежнему-с; два-с; по службе неуспех; та ли-с; награжденья*

*братъ; довелось с приятностью прочесть; какое личико теос; вещицы; без изъятья; окроме; куда я не кидался; к тому, к сему и т. д.*). Характерным чужеродным словом для дома Фамусова является молчалинское *краля*, которое он применяет к Софии («...пойдем любовь делить плачевной нашей крали...», IV, 12). Этот карточный термин («краля» — дама, бывает «жлудовая» и «червонная») употреблялся тогда среди мещанства, но отнюдь не в светском обществе, где Молчалин, играя в карты, слышал лишь французские термины.

Особыми словечками департаментской фразеологии изобилует и речь неудачливого барина Репетилова, несмотря на его презрение к чиновному люду («...людишки, пишущая тварь...»), особенно, когда заводит он речь о службе, женитьбе и прочих своих перипетиях карьерного характера («И я в чины бы лез, да неудачи встретил; по статской я служил, тогда барон фон Клоц в министры метил; а я — к нему в зятя; шел напрямик, приданого взял шиш, по службе — ничего» и т. д.).

Дела чиповной карьеры наложили свой отпечаток и на достаточно яркую, разнообразную лексику и фразеологию Фамусова, хотя его служба является лишь способом добывать чины, звания и награждения, а живет он прежней лениво-барской жизнью («и сыну ключ умел доставить»; «в чины выводит кто и пенсии дает?»; «при мне служащие чужие очень редки»; «вами выгодно тьму по службе получил»; «в петличке орденки»; «за вами далеко тянуться» и т. п.).

Пестроте языка Фамусова и его среды противостоит единственно речь Чацкого. Это прежде всего русский язык, без смешного пересыпания русских слов — французскими (с редкими галлицизмами). Связанная с фамусовско-хлестовским дворянским просторечием, речь Чацкого облагорожена языком мысли, политической, исторической терминологией и вовсе лишена примеси департаментского жаргона. Она выделяется на общем фоне своей наибольшей литературностью, что особенно заметно в монологах. Здесь Чацкий говорит на языке публициста, историка и философа или порой на языке мечтателя, романтика. И в зависимости от темы Грибоедов виртуозно сочетает в языке Чацкого некоторую архаическую книжность с языком политической сатиры, перебивая ее разговорно-просторечными речениями типа: *ни на́ волос любви; куда как хороши; ругает на-*

*повал; сряду; простяки; глаз мигом не прищуря* и т. п. А эта разговорная болтовня Чацкого, в свою очередь, перемежается лирической, даже элегической фразеологией.

В языке комедии есть ряд отклонений от обычных для нас произносительных ударений (опрómетью, в íзбу, неўжели, пётля, ко́шачьи, прыгну́ть). И замечательно то, что эти, с нашей точки зрения, нецелесообразности, кажущиеся приемом ритмическим или принятые ради удобства рифмовки, — воспроизводят живые диалектные формы. Почти нет случаев, чтобы «неправильное» ударение не оказалось общепринятым в той или иной местности и не было органически присуще русскому языку. Та же естественность обычной, разговорной речи присуща отнюдь не для рифмы сделанными сокращениями типа: *Дмитревна, Николавна, Алексевна, Степаноч, Михайлоч, Андреич, Сергеич*.

В языке комедии есть особенности, характерные для Грибоедова-филолога, знатока литературы, умевшего и любившего проникать в словесные глубины. Грибоедов не щеголяет словом, «красным словом», для занятости, остроты, — он избирает сильнейшие выражения мысли, не допуская каламбуров, но имея в виду многозначность некоторых речений. Примерами «обыграния» слова в его различных значениях, с целью усилить, заострить мысль, является уже дважды упомянутое: *тюрлюрю атласный* и еще более разительное по своей многозначности, хотя с виду незначущее выражение: *французик из Бордо*. Чацкий возмущен вниманием, которым пользуется в обществе некий *французик* (не француз, представитель культуры Франции, а ничтожество, гипнотизирующее московский «свет» своим нахальством и болтовней на французском языке). Уничижительное слово *французик* явно усугубляется тем, что явился он не откуда-либо, а именно *из города Бордо* (Bordeaux). Случайно подвернувшееся Грибоедову название, удобное для ритма и рифмы? Эталон провинциальности? Ни в коем случае. Ведь Бордо менее любого города Франции мог быть символом захолустья. Бордо искони соревновался с Парижем и являлся одним из крупнейших и значительных городов Франции. К тому же Грибоедов не выносил в поэзии слов, случайно подвернувшихся на язык, и в «Горе от ума» нет таких слов. Очевидно, что здесь имеется в виду некая сатирическая репутация го-

рода Бордо, а также идет игра на самом слове, живущем во французском языке и как имя нарицательное. Эта шуточная репутация города (которой обладают почти все старые города и селения), по-видимому, и делает особенно смешным успех *французика* в светской гостиной, среди тонких дам. Бордо — город вина, торговли вином, центр виноделия. Не в качестве ли вино-торговца, содержателя питейного заведения явился в Москву этот бордосец, не с комиссиями ли по винному делу? Возможно. Но и сатирическим смыслом, связанным с промышленностью Бордо, вероятно, не ограничена ядовитость характеристики *французика*; она могла намеренно усугубляться арготическими значениями «бордо» (*bordeaux*) как слова нарицательного в смысле: мелочи, ничтожного размера (например, маленькой сигарки), а также значением его в старофранцузском языке — как вертепа, публичного дома, кабака. В этом значении слово «бордо» встречается во французской поэзии вплоть до XVII века и, разумеется, было известно тем, у кого на полках непременно стояли томики сатир Матюрена Ренье (1573—1613)<sup>1</sup> и других поэтов XV—XVII веков.

Из сказанного можно заключить, что рассмотрение слова-мысли в комедии «Горе от ума», внимание к фразе-стиху неизбежно оказывается не только пособием к пониманию пьесы, написанной почти полтора столетия назад, но и ключом к постижению тех глубин и разнообразия русского языка, которые открывает нам Грибоедов — поэт, филолог<sup>2</sup>, виртуозный мастер слова. Эти лексические сдвиги и дали Грибоедову возможность объединить в своей комедии необъединимое с точки зрения консервативной критики.

Похвала языку стала общим местом литературы о комедии Грибоедова, и в этом смысле для нас, может быть, наиболее интересны отзывы отрицательные, представлявшие голос «антиподов» Грибоедова. Критики «Вестника Европы» называли язык комедии «наречием,

---

<sup>1</sup> Одной из самых известных сатир Ренье была десятая с известным стихом: *Vivait au cabaret — pour mourir au bordeau* (Жить в кабаке, чтоб умереть в вертепе).

<sup>2</sup> Грибоедов много и серьезно занимался вопросами лингвистики и был признанным знатоком в этой области. Так, составитель «Грамматики русского языка» Н. И. Греч давал Грибоедову на критическое прочтение отдельные главы,

которого не признает ни одна грамматика»<sup>1</sup>, утверждали, что язык комедии «жесток, *неровен*<sup>2</sup> и неправилен»<sup>3</sup>. В отзывах этих характерна настороженность именно к многообразию языка комедии, к тем соединениям, которые и выводили комедию Грибоедова из круга общепринятых представлений о языке русской стихотворной и прозаической комедии, который, кстати сказать, был уже отчасти разработан ко времени написания «Горя от ума» (стихотворная комедия «Ябеда» Капниста, «Трумф» Крылова, лучшие из комедий Шаховского и прозаические комедии Фонвизина «Бригадир», «Недоросль»).

В языке «Горя от ума» Грибоедов был новатором прежде всего потому, что эпоха, отделявшая «Горе от ума» от «Ябеды» и «Недоросля», не прошла бесследно для жизни языка и, в частности, для дворянского просторечия. Но произошло и другое — изменился характер книжного языка, воздействовавшего на дворянское просторечие. И в этом смысле ранние романтики во главе с Карамзиным создали в дворянском просторечии новые языковые соотношения, значительно большую легкость, развязанность, свободу в выборе слов.

Язык комедии «Горе от ума» не устарел потому, что он истинно народен, и если некоторые слова пьесы кажутся нам отжившими, то лишь потому, что современный литературный язык, обогатившись новым (в области философии, политики, науки, техники), отчасти оскудел, недостаточно вбирая и ассимилируя язык бытовой, областную диалектную лексику и фразеологию.

Вольный стих «Горя от ума» родился, несомненно, вместе с замыслом, так же как вместе с замыслом рождались строфа «Евгения Онегина» или терцины Данте. Многообразие языка и вольный ямб, варьирующий стиховую строку от шести до одной стопы, неразрывно связаны с движением темы «Горя от ума». Варианты вольного ямба, испробованные Грибоедовым в различных произведениях, подготовили виртуозную игру на различных оттенках речи в «Горе от ума», от философских тирад до междометий князя Тугоуховского, от

<sup>1</sup> «Вестник Европы», 1825, № 24, с. 124 (статья М. А. Дмитриева).

<sup>2</sup> Подчеркнуто мною. — *И. М.*

<sup>3</sup> «Вестник Европы», 1825, № 6, с. 115 (статья А. И. Пшарева, подпись: «Пилад Белугин»).

мечтательных размышлений до разящих быстрых эпиграмм.

В организации вольного стиха Грибоедов руководствовался стремлением к строгой ритмической ясности и четкости в членении стиха-фразы с быстрыми, легкими переходами из стиха в стих. У рифмы в вольном стихе особая конструктивная задача скрепления стиховой речи. Рифма в «Горе от ума» всегда точна и звучна и служит ритмической, музыкальной сфере вольного ямба. Свободная поэтика комедии естественно сочетается с вольным ямбом, который у Грибоедова намеренно лишен приблизительности и усложненности. Вольный стих «Горя от ума» ясно прочерчен границами шести его вариантов (от шестистопного до одноstopного ямба), и объединение этих вариантов составляет особенность вольного стиха Грибоедова.

Основой, «грунтом» вольного стиха следует считать не монологический, классический шестистопник, хотя он и преобладает<sup>1</sup>, а соединение его с разговорным — четырехstopным стихом. Именно эта основа, оживленная еще и трехstopником, который звучит как сломанный пополам классический шестистопник, и резкими диссонансами разговорных возгласов (двустопные и одноstopные стихи) и соответствует стилю комедии. Ни один из монологов комедии не состоит целиком из шестистопных стихов. Даже в скоплении повествовательно-назидательной (Фамусов), или повествовательно-сатирической, или медитативной, лирической речи (Чацкий) — шестистопный яmb перемежается более коротким и экспрессивным стихом четырехstopным. Тем самым совершенно преображена монологическая, декламационная монотонность обычного для сцены так называемого александрийского стиха. Ямбы пятиstopные, введение которых в комедию само по себе было вольностью (стих считался романтическим), чуть укорачивая, ослабляя септенциозность рядом стоящего шестистопника, служат объединению трагического с комическим, содействуя передаче психологических оттенков. В смене основных ритмов резко звучащими, короткими двустопными и одностопными («На что вы мне», «Ах!», «Хлоп»,

---

<sup>1</sup> На 2242 стиха комедии: шестистопных стихов 995, пятиstopных — 369, четырехstopных — 775, трехstopных — 77, двустопных — 20, одностопных — 6.

«Глядь») Грибоедов, несомненно, воспользовался опытом Крылова, который в своей басне по существу создал русский вольный стих. «Крылов... так сказать, приготовил язык и стих для бессмертной комедии Грибоедова»<sup>1</sup>, — писал Белинский. «Приготовил», разумеется, не значит, что Грибоедов мог перенести опыт Крылова в свою комедию. Особые свойства драматургии сами по себе требовали каких-то иных приемов, не говоря уже об особенностях пьесы «Горе от ума». И в монологах и в диалогах в равной мере Грибоедов искал полного языкового и стихового соответствия многообразию темы и психологии героев.

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 12. См. также т. 4, с. 151.

## ПОСЛЕ ФИНАЛЬНОГО АКТА

Об Молчалине я еще когда-нибудь поговорю. Тема зпатная.

*Ф. Достоевский*

Чтобы верно оценить значение и влияние произведения Грибоедова в России, надо вспомнить то время во Францип, когда первое представление «Свадьбы Фигаро» имело там значение государственного переворота.

*А. Герцен*

Комедия «Горе от ума», будучи плоть от плоти своего времени и опережая его, как «гениальнейшая русская драма»<sup>1</sup>, при этом являлась и традиционным произведением русской драматургии по своему обличительному накалу. Именно в этом отношении она связана крепкими узами с русскими комедиями, ей предшествовавшими, пьесами Фонвизина, особенно с «Недорослем» (1782) и комедией В. Капниста «Ябеда» (1798). Так же крепки эти узы комедии «Горе от ума» и с пьесой, явившейся вслед за ней, — с «Ревизором» Гоголя (1835). Совершенно различные по художественным замыслам, законам поэтики, все эти пьесы принадлежат единой общественно-политической традиции.

Называя «Недоросль» и «Горе от ума» «истинно общественными комедиями», Гоголь справедливо утверждал, что «подобного выражения... не принимала еще комедия ни у одного из народов»<sup>2</sup>. Под «истинно общественной» комедией Гоголь имел в виду то, что и Фонвизин и Грибоедов не ограничивались осмеянием какого-либо одного человеческого порока, но обличали общественный строй, «двинулись общественной причиной, а не собственной, восстали не противу одного лица,

---

<sup>1</sup> А. Блок. О драме. — Собр. соч., т. 5. М.—Л., «Художественная литература», 1962, с. 168.

<sup>2</sup> Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. 8. М., Изд-во АН СССР, 1952, с. 400.

но против целого множества злоупотреблений, против уклоненья всего общества от прямой дороги... огнем негодованья лирического зажглась беспощадная сила их насмешки»<sup>1</sup>. Однако не следует и самый предмет обличения в «Недоросле», «Горе от ума» и «Ревизоре» обобщать единым понятием: русское самодержавие, или крепостническо-бюрократический строй. У Фонвизина, Грибоедова и Гоголя был, у каждого, — свой прицел и совершенно различный характер политического обличения. Обращая свои сатирико-обличительные стрелы против косности поместного дворянства, Фонвизин опирался на передового представителя этой же среды, веря в возможность просветительства, перевоспитания и реформ, которые сделали бы господ Простаковых апахронизмом и всеобщим посмешищем. Совершенно иным представляется живое слово Чацкого в среде высшего, столичного дворянства. Голос Чацкого — уже «глас вопиющего в пустыне». Это и знаменует трагическую коллизию, раскол и развал дворянского общества. Чацкий вовсе не рассчитывает на понимание (одной только Софии, но и в ней этого понимания не находит), его стрелы обращены на все дворянство как оплот власти, и верит он не в него, а в противоборство лучших из этой среды и в народ, в его первоизданную силу (*бодрость*)<sup>2</sup>. Последнее делает комедию «Горе от ума» — идейно опережающей время.

Друзья удивлялись тому, что Грибоедов все же надеялся на возможность напечатания и постановки «Горя от ума». Так, П. А. Катенин, изумляясь смелости пьесы, считал невероятным, чтобы Грибоедов, «сочиняя свою комедию, мог в самом деле надеяться, что ее русская цензура позволит играть и печатать»<sup>3</sup>.

Актер В. А. Каратыгин (первый, кто сыграл роль Чацкого) писал Катенину в начале 1825 года, что «Грибоедов теперь хлопочет о пропуске своей прекрасной комедии «Горе от ума», которой вряд ли быть пропу-

---

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 8. М., Изд-во АН СССР, 1952, с. 400.

<sup>2</sup> Слово *бодрость* как синоним стойкости, силы было уже в начале XIX в. архаическим, тогда как в 1790-х годах — общеупотребительным, хотя и принадлежавшим высокому стилю (см. оды Державина).

<sup>3</sup> «Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтипу». СПб., 1911, с. 78.

депной»<sup>1</sup>. Надежды Грибоедова, видимо, зиждились на том, что именовал он сам «хитростями ремесла»<sup>2</sup>, то есть жанровым и сюжетным подобием своей пьесы тем многочисленным комедиям, которые заполняли репертуар (в основном это были комедии Шаховского, в стихах и прозе которого блистало множество злободневных намеков и вольностей).

Однако Грибоедов напрасно надеялся, что «Горе от ума» окажется не слишком заметной пьесой в россыпи этих комедий, которые в целом были вполне благонамеренными, а в частности авторы их вольничали и либеральничали. Комедия «Горе от ума» сразу же вызвала гнев мелкой литературной братии, сгустившей атмосферу вокруг пьесы раньше, чем цензура принялась за внимательное чтение. Между тем Грибоедов в течение почти целого года работал над своей комедией, одновременно совершенствуя ее и портя автоцензурой. В июне 1824 года он писал своему другу Бегичеву: «Надеюсь, жду, урезаю, меняю дело на вздор, так что во многих местах моей драматической картины яркие краски совсем пополовели, сержусь и восстанавливаю стертое, так что, кажется, работе конца не будет... будет же, добьюсь до чего-нибудь; терпение есть азбука всех прочих наук...»<sup>3</sup>.

Но цензурные рогатки вскоре совершенно измотали Грибоедова, лишив его терпения, а с ним и надежды. В октябре 1824 года, вернувшись от фон Фока, пачальника тайной полиции, ведавшего политическим сыском и цензурой, Грибоедов «с помощью негодования своего... изорвал в клочки не только... статью (видимо, предисловие к изданию «Горя от ума». — *И. М.*), но даже всякий... листок... который под рукою случился»<sup>4</sup>.

Разумеется, Грибоедову не принесла радости та уродливая публикация «Горя от ума», которая все же появилась в альманахе «Русская Талия» в январе 1825 года. Это были зверски цензурованные 7—10 сцены I акта и весь III акт с многочисленными изъятиями.

---

<sup>1</sup> «Русский Архив», 1871, № 6, с. 241.

<sup>2</sup> А. С. Грибоедов. Сочинения, с. 558.

<sup>3</sup> Письмо С. Н. Бегичеву в июне 1824 г. — А. С. Грибоедов. Сочинения, с. 544.

<sup>4</sup> Записка Н. И. Гречу в 20-х числах октября 1824 г. — Там же, с. 554.

Вряд ли цензура, бдительно надзиравшая за репертуаром театра и литературными новинками, вполне понимала общественный накал комедии «Горе от ума». Однако, судя по изъятиям, цензоры отлично чуяли кривому не только в речах Чацкого, но и в том, что провозглашали сами представители «света», чиновничества, военщины. Язык и стиль комедии были пугающе острыми. И как было не пугаться цензорам, если обличение шло, так сказать, единым потоком, во всех монологах, диалогах, репликах и даже ремарках. Добро бы обличающими были речи одного Чацкого. Их бы подсократили, почиркали цензорскими, красными чернилами, и пьеса приняла бы вид «благопристойный». Но наиболее обличающими в пьесе были верноподданнические речи Фамусова, Скалозуба, Молчалина, Загорецкого. Даже либерализм дозволенного характера был окариатурен «либеральным» вестовщиком Репетиловым. Мало того — в самом сюжете, казалось бы сделанном по обычному, комедийному трафарету, было нечто совсем не шаблонное, опасное. Цензор Л. Цветаев в донесении своем от 24 марта 1833 года «изъясняя», что находит любовные сцены комедии «Горе от ума», «противными благопристойности и нравственности», а потому, на основании 3-го параграфа 3-й статьи цензурного устава, не может «одобрить комедию к печати»<sup>1</sup>.

Грибоедов так и не увидел своей пьесы на сцене и в печати, но на его глазах она входила в жизнь, оказывая влияние на молодежь декабристского поколения. Декабрист Д. И. Завалишин рассказывает, что весной 1825 года члены Северного общества «захотели воспользоваться предстоящими отпусками офицеров для распространения в рукописи комедии Грибоедова, не надеясь никаким образом на дозволение напечатать ее. Несколько дней сряду собирались у Одоевского<sup>2</sup>, у которого жил Грибоедов, чтоб в несколько рук списывать комедию под диктовку». Завалишин пишет, что на его

---

<sup>1</sup> «Дело С.-Петербургского Цензурного комитета относительно дозволения к печати комедии «Горе от ума». Центральный Театральный музей, № 148042.

<sup>2</sup> Александр Одоевский был родственником и близким другом Грибоедова, который жил у него в Петербурге. Именно с Петербурга (благодаря А. Жандру, который переписывал «Горе от ума» с автографа) началось распространение комедии.

долю «досталось первому привезти эту комедию в Москву и в Казань»<sup>1</sup>.

«Первый списанный экземпляр сей комедии быстро распространился по России, и ныне нет ни одного малого города, нет дома, где любят словесность, где б не было списка сей комедии», — писали в «Сыне Отечества» в 1830 году вскоре после гибели Грибоедова. Влияние это не ограничилось одним декабристским поколением. Герцен писал (уже в 1860-х годах): «Комедия Грибоедова появилась под конец царствования Александра I; своим смехом она связала... эпоху надежд и духовной юности — с темными и безмолвными временами Николая... Комедию Грибоедова читали, заучивали наизусть и переписывали во всех уголках России, прежде чем она появилась на сцене, прежде цензурского *imprimatur* (дозволения печатать)...»<sup>2</sup> Чтобы пресечь воздействие пьесы, обезвредить пьесу, Николай I разрешил ее к печати и постановке с помощью решительно искажившей мысли и стихи цензуры, лишив «Горе от ума» «привлекательности запрещенного плода»<sup>3</sup>. Из текста были изъяты не только отдельные «неблагонамеренно» звучавшие стихи, вроде реплик о папсионах, лицах, ланкарточных обученных, Педагогическом институте, сожжении книг, но все, что указывало на какое-нибудь правительственное учреждение (Ученый комитет). Монолог Фамусова во II действии *Мы, например, или покойник дядя...* был сокращен на тридцать стихов, а из монолога Чацкого *Мундир, один мундир...* были выброшены двенадцать стихов. Слова *свободный, вольный* и т. п. всюду получили замену. Таков был текст, который наконец явился в печати.

Но цель, которую преследовал царь, не была достигнута: пьеса, уже давно всем известная в списках, продолжала воздействовать на умы и по мере «отстоя» выказывала все большую и большую глубину.

На каждом новом этапе истории крепостническо-дворянской, бюрократической действительности «Горе от ума» воспринималось по-новому.

К тому времени, в январе 1831 года, когда пьеса, хотя и с цензурными сокращениями, была впервые на-

<sup>1</sup> «Записки декабриста». СПб., 1906, с. 100.

<sup>2</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. XVIII. М., Изд-во АН СССР, 1959, с. 179.

<sup>3</sup> Там же.

печатана и сыграна на сцене Петербургского и Московского театров и вошла в репертуар, мысли, высказанные Чацким, уже сочетались с несколько изменившимися понятиями о народе и возможностях гражданских свобод. Уже не было иллюзий, питавших энтузиазм декабристов, но реальностью стала возможность народного сопротивления<sup>1</sup>. Народные бунты 1830-х годов были подавлены, оказав слабость по стихийной неорганизованности своей. Тем не менее события дня, казни и тюрьмы не могли не воздействовать на передового зрителя премьеры «Горя от ума», на его восприятие знаменитого монолога Чацкого, главной из его речей:

Да, мочи нет: мильон терзаний...

В 1864 году, когда «Горе от ума» наконец было напечатано и вошло в репертуар — уже почти без цензурных изъятий, идейное воздействие пьесы, усилившись, опять-таки изменилось. О тогдашней внутриполитической обстановке Добролюбов писал, что народное движение тех лет (многочисленные крестьянские волнения) «доказывает способность народов к противодействию незаконным притеснениям и к единодушию в действиях».

Прогрессивная мысль России искала путей к руководству этими силами, к слиянию интеллектуальной прослойки тогдашнего общества с народными массами. То, что произошло после 14 декабря 1825 года, показало с наглядностью трагизм положения всех мыслящих. Казни и тюрьмы не были лишь политическим эпизодом, последствием восстания декабристов, но началом планомерной травли и вытравления «суетного духа беспоконья», о котором упреждали благонамеренные еще в конце 1810-х годов<sup>2</sup>. Беспоконные умники попали в

---

<sup>1</sup> Имеются в виду так пазываемые холерные и чумные бунты 1829—1831 гг., которые, имея повод в карантинных злоупотреблениях чиповников, нажившихся на эпидемиях, по существу являлись вспышками народной революции. Восстание в Севастополе кончилось казнью семерых портовых рабочих 11 августа 1830 г. и отправкой сотен на каторгу и тысяч в ссылку. Осенью того же года произошло то же самое в связи с тамбовским восстанием. В июне 1831 г. расстреляли главарей петербургского восстания на Сенной площади. Восстание в аракчеевских поселениях 11 июля 1831 г. кончилось массовыми казнями, «прогнанием сквозь строй» и каторгой.

<sup>2</sup> См.: «Северный наблюдатель», 1817, № 7, с. 227.

жестокий департаментский перемол, и уцелели только очень стойкие, способные к самоотверженному сопротивлению. Кое-кто стали играть роль государственных мужей, деятелей, а другие поникли перед этими преуспевшими, придя к «роковому нечего делать»<sup>1</sup> или бежали из России с единственной целью: «не сделаться подлейшим верноподданным чиновником»<sup>2</sup>. Несмотря на цензурные рогатки, вопросы эти дебатировались в печати, зачастую под прикрытием литературной и театральной критики или занимательных литературных очерков. Блестящей находкой в этом смысле явились в тогдашней публицистике разговоры о судьбах героев «Горя от ума» за пределами финального акта пьесы (что было стимулировано опубликованием и постановкой на сцене полного текста комедии, освобожденного от цензурного запрета). Злободневным политическим памфлетом на тему антитезы Чацкий — Молчалин были рассуждения героя «Зимних заметок о летних впечатлениях» (1863). Противопоставив Чацкому его удачливого соперника, герой «Заметок» говорит о Молчалине: «Он в Петербурге и... успел... Он при деле и нашел себе дело... Он даже и не молчит теперь, напротив, только он и говорит. Ему и книги в руки... Он посвятил себя отечеству, так сказать, родине... Он знает Русь, и Русь его знает... Да, уже его-то крепко знает и долго не забудет». О Чацком же — еще неуверенно, раздумчиво: «Это совершенно особый тип нашей русской Европы, тип милый, восторженный, страдающий, вызывающий и к России и к почве (здесь Достоевский имел в виду монолог Чацкого «Да, мочи нет: мильон терзаний», где говорится горестно о разомкнутости между русской интеллектуальной верхушкой и народом. — *И. М.*), а между тем все-таки уехавший опять в Европу, когда надо было сыскать, «где оскорбленному есть чувству уголок». Однако ж, — прибавляет Достоевский, — Чацкий очень хорошо сделал, что улизнул тогда опять за границу: промешкал бы маленько и отправился бы на Восток, а не на Запад». Любопытно, что Достоевский

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худ. произведений, т. 13. М.—Л., ГИЗ, 1930, с. 103.

<sup>2</sup> В. С. Печерин. Замогильные записки. М., «Мир», 1932, с. 115.

устами героя «Зимних заметок» решил и подписал, что Чацкий после слов своих: *Бегу не оглянусь* — непременно уехал за границу и только поэтому остался жив и не был судим в качестве декабриста. Между тем тип Чацкого Достоевский считал настолько органически принадлежащим России, что не предполагал для него жизни на Западе как положения постоянного: «Нет, мы верим, что он явится скоро опять, но уже не в истерике, как на бале Фамусова, а победителем, гордым, могучим, кротким и любящим. Он сознает, кроме того, к тому времени, что уголок для оскорбленного чувства не в Европе, а может быть под носом»<sup>1</sup>, — писал Достоевский.

В сатире Салтыкова-Щедрина «В среде умеренности и аккуратности (Господа Молчалины)» (1876) тип Чацкого поставлен в должное для широких мировоззрительных обобщений соответствие с типом Молчалина, уже решительно обоспававшегося на служебном и общественном поприще. О Чацком за пределами финальной сцены «Горя от ума» Щедрик говорил так: «...Он, после того, как из Москвы-то уехал — в историю попал, в узах года с полтора высидел, а как выпустили его потом на все четыре стороны... надумал: просвещать посредством умопомрачений. Сперва помрачить, а потом просветить»<sup>2</sup>. Молчалин же, «антипод» Чацкого, теперь переменил свою тактику в отношении Чацкого на покровительственную (здесь-то и явилась возможность следить и держать в руках). Именно Молчалин и содействует заранее обреченному «департаменту Государственных Умопомрачений», директором которого становится Чацкий.

Можно предполагать, что Салтыков-Щедрик придумал этот «департамент Умопомрачений» как место службы Чацкого уже после чтения «Бесов» (1871—1872), угадав в Ставрогине продолжение типа Чацкого. Тогда, помимо общего символического значения, которое имели в сатирах Щедрина российские департаменты, данный был связан с «умопомрачением» и фантастическими замыслами героя Достоевского.

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худ. произведений, т. 4. М.—Л., ГИЗ, 1926, с. 67—68.

<sup>2</sup> М. Е. Салтыков-Щедрин. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1938, с. 311.

Может быть, именно потому, что Щедрин понял Достоевского и как бы продолжил, обобщил в своей сатире (хотя и в другом аспекте) его же мысли, Достоевский, прочитавши очерк Щедрина, воскликнул: «Я, чуть не сорок лет знающий «Горе от ума», только в этом году понял как следует... Молчалина»<sup>1</sup>.

В вопросе о Чацком и Молчалине между Достоевским и Щедриным оказалась некая взаимность, знаменательная для истории русской общественной мысли, взаимность при расхождении философии и политической оценки явлений русской реальности.

Салтыков-Щедрин показал, как Молчалин, взявши в свои руки тех, кто когда-то посылал его в *чуланчик* (IV, 3, Хлест.), заодно подмял под свою бюрократическую власть и всю Россию. Это возвышение господ Молчалиных вовсе не было фантазией Достоевского и Щедрина, о нем упреждал сам Грибоедов устами Чацкого, говорившего, что Молчалин *дойдет до степеней известных* (I, 7). Но эта «сила», заложенная в типе Молчалина, до времени не раскрывалась читателю и зрителю. Она раскрылась лишь к 1860—1870 годам.

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худ. произведений, т. 11. М.—Л., ГИЗ, 1929, с. 422—423.

Литература не выбьется из магического круга, начертанного Грибоедовым, как только художник коснется борьбы понятий, смены поколений...

*И. А. Гончаров*

Оценивая комедию «Горе от ума», Гоголь в 1840-х годах писал: «Молчалин... замечательный тип. Метко схвачено это лицо, безмолвное, низкое, покамест тихомолком пробирающееся в люди, но в котором, по словам Чацкого, готовится будущий Загорецкий... лгун, плут, но в то же время мастер угодить всякому сколько-нибудь значительному или сильному лицу... готовый, в случае надобности, сделаться патриотом и ратоборцем нравственности...»<sup>1</sup> Любопытно, что Гоголь пишет не только о чертах Молчалина, которые вытекают из самого действия комедии, но выделяет характеристику, которую однажды дал ему автор комедии (устаами Чацкого), сказавши, что в будущем *в нем Загорецкий не умрет*. Тогда-то и развернутся в Молчалине черты мошенника и плута Загорецкого. Произойдет это после финала комедии, когда Молчалин, покинув свой «чуланчик» и перешагнув порог дома Фамусова, хотя и согнувшись вперегиб, но уже довольно решительно и твердо направится вверх по ступеням службы, по эпохам истории Российской империи. Будет срываться, может быть, но не окончательно. В прогнозе Гоголя относительно будущего Молчалина есть одна черточка, которая только угадывается в характере, но никак не отмечена Грибоедовым, — черта готовности не только под-

---

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 8. М., Изд-во АН СССР, 1952, с. 399, 398.

личать, но и стать «ратоборцем нравственности». Разумеется, если бы *Фома Фомич* или *Татьяна Юрьевна* ратовали бы, то и Молчалин... но не раньше. Черточка эта благоприобретенная у Молчалина, явившаяся по-раньше, как вышел он из игры в доме Фамусова и угодил, кажется (это уже то, что именуется гипотезой), прямо в поэму Гоголя «Мертвые души». Кажется, «ратоборцем нравственности» при случае (мог ли Молчалин упустить выгодный для него случай?) стал уже не сам Молчалин, а его двойник и собрат Павел Иванович Чичиков.

Замечу, что, говоря о двойнике — приемнике какого-либо типа в литературе, я вовсе не имею в виду тождества, совпадения всех решительно черт. В той особой у каждого истинного художника организации героя, в роли, ему назначенной, в своеобразии образа всегда есть черты, чуждые литературному прообразу, прототипу. Однако эти особые свойства, черты, лишь данному герою, данному произведению принадлежащие, совсем не исключают прототипа, организовавшего новый тип, характер, как здесь: прототипа Молчалина в Чичикове.

Итак, именно Чичикову, а не Молчалину довелось однажды дойти до такого положения, когда ничего не оставалось, как стать «ратоборцем нравственности». Однако и тут случай подвернулся благоприятнейший и спас Чичикова от невеселой участи «ратоборца». Проповедовать нравственность и патриотизм Молчалин будущего начал, лишь устроившись неколебимо прочно, о чем и написал в 1870-х годах Салтыков-Щедрин. Тогда уж нравственность и патриотизм стали своего рода второй натурой мошенника и плута. Но у Гоголя Молчалин (тень Чичикова) не доведен еще до неколебимости даже и во втором томе «Мертвых душ». Там, в главе, именуемой «заключительной», Чичиков (весьма довольный, что все, казалось бы, сошло с рук не только с мертвыми душами крепостных, но и с мертвой душой ограбленной им старухи), облаченный в изумительный фрак наваринского пламени с дымом, вдруг схвачен и повлечен к генерал-губернатору, а затем брошен в тюрьму. В тюремной камерке рыдающий Чичиков бьет голову об стены, в кровь разбивает кулак свой и рвет в клочья новешенький фрак. Но в этот момент навещает его Муразов, знаменитый своей добротой и нравственностью миллионщик. Муразов пытается спа-

сти душу Чичикова, воззвать к его «железному терпению» и совести, успев действительно что-то пробудить в мошеннике. Слова Муразова «вонзаются» в душу Чичикова, и он дает слово начать другую жизнь, «делать добро, сколько будет сил». Даже оставшись в одиночестве, Чичиков уверяет себя, что жизнь свою посвятит отныне «доброму влиянию на других». Но, как известно, «одностворчатая дверь его нечистого чулана растворилась, и вошла чиновная особа...». Оказалось, что не все еще погибло, что еще очень возможно похоронить все темные дела и вернуть свой капиталец, давши «тридцать тысяч» из этих денег всем нужным чиновникам. Ясно, что жизнелюбивый Чичиков погодил тогда с нравственным «ратоборством», «надобность» в нем прошла. А ведь каждый, читавший «Мертвые души», помнит, каким веселым и приятным человеком был Чичиков, как умел и *награжденья брать и весело пожить*. В готовности Молчалина «в случае надобности сделаться... ратоборцем нравственности», замеченной Гоголем, — звено, соединяющее Молчалина с Чичиковым. И в самом деле, начав обзор жизни Павла Ивановича Чичикова с его детства, мы доберемся до зрелого его возраста в последней главе с неотступно следующей за ним тенью Алексея Степановича Молчалина. Так, мы узнаем, что отец Чичикова, отправляя сынишку в школу, дал ему умное наставление: «Смотри же, Павлуша... больше всего угождай учителям и начальникам. Коли будешь угождать начальнику, то, хоть в науке не успеешь и таланту бог не дал, все пойдешь в ход и всех опередишь». («Мне завещал отец, во-первых, угождать всем людям без изъятья...» и т. д.) Так Павлуша и стал поступать и действительно «опередил» способнейших «умников и остряков», в которых «непокорность» и заносчивое поведение было противоположно «благонравию» Павлуши. К тому времени, когда Чичиков стал уже чиновником, был он замечен и отмечен «взрачностью лица и приятностью голоса». И действительно, «был самый благопристойный человек, какой когда-либо существовал на свете», и начальству он «принялся угождать во всяких незаметных мелочах». В поступках и чертах Чичикова то и дело как бы проступают характерно молчалинские *умеренность и аккуратность*, которые в Чичикове названы даже «железным терпением». «Железная неутомимость» соединялась в Чичикове

с умением выпутаться из-под суровых заповедей воздержания и приятно, *весело пожить*. Достаточно вспомнить, как мило Чичиков засеменил на балу перед губернскими дамами, «просто приятными и приятными во всех отношениях», чтобы тотчас вспомнить приятность поведения Молчалина с дамами почтенными (Хлестова), нежности с Софией, хотя и нелюбимой, но все ж... («Возьмет он руку, к сердцу жмет, из глубины души вздохнет, ни слова вольного, и так вся ночь проходит...») и, наконец, пылкость его чувств к Лизаньке («Какое личико твое, как я тебя люблю!»). Конечно, ошарашенные Чичикова при виде «круглившегося, как свеженькое яичко», личика губернаторской дочки произвело в этом герое более тонкие чувства, но, подобно своему прототипу, всем этим приятностям Чичиков не придавал особой важности, и были они только минутами роздыха в делах основательных.

Взявши Молчалина в прототины своему Чичикову (думается, что здесь сомнений нет: Чичиков — развитие типа Молчалина, типа столь существенного в русской действительности), Гоголь хотел поместить в свою поэму и героя, связанного преемственностью с Чацким. Черты его в лице Тентетникова даны, однако, столь бегло и незавершенно, что не стоило бы об этом говорить, если бы Тентетников не представлял собой все же важный вариант развития характера беспокойно-выскующего, каким он определился в русской литературе. Так же как в чертах Чичикова то и дело проскальзывает личность Молчалина, так в Тентетникове Гоголь, видимо, не без цели обнаруживает сходство его с Чацким. Тентетников «умен и остроумен», получил недурное образование, которым и направлен был с юности к высокому гражданскому долгу, устремился, как все честолюбцы, в Петербург на службу (*делу, а не лицам*). Раздражился и затосковал, видя одно только усердие перед начальством многих и разнообразных молчалиных (*службу лицам, а не делу*), был *счастлив в друзьях*, не без влияния которых загорелся благородным негодованием против департаментской и светской косности. Все объяснив своему дядюшке, петербургскому Фамусову, бежал в деревню, где, кстати сказать, было у него родовое поместье ровным счетом, как у Чацкого, в *триста* душ. Деревня представилась Тентетникову, впрочем, как и его прототипу, «воспитательницей дум

п помышлений», местом, где он сможет, ошастливив принадлежавших ему крепостных, сам зажить мудрецом. Однако что же сделал Гоголь со своим беспокойным, взыскующим героем, отправив его в деревню? Будучи по тогдашним убеждениям противником всякого общественного сопротивления и политической оппозиции, Гоголь в тех, кто сопротивлялся рутине и злу русской действительности, обнаруживал лишь черты нетерпимости, нетерпения и отсутствие воли, а потому обрек своего героя на участь ленивца, байбака.

Тип русского искателя истины, свободолюбца из мыслящего слоя дворянства уже в 1830-х годах отчасти изменился, утратив прекраснодушие Чацкого и ясность идеалов. Декабрьские события так или иначе выбили Чацких из жизни, они пострадали или оказались как бы раздавленными силой «антиподов», из которых с особой ясностью и четкостью постепенно вырисовывается главный — Молчалин. Тем не менее тип Чацкого не исчез. Это был все тот же беспокойный, ищущий ум, который и привел Чацкого к всевозможным трагическим коллизиям. И хотя герой нового времени «не был способен более... к великим жертвам... для блага человечества...» (Лермонтов), однако уже самим своим существованием этот раздраженно-саркастический умник типа Печорина продолжал вызывать ненависть все у тех же «антиподов». Печорин был беспокойным героем 1830-х годов, а вслед за ним вскоре — в 1840-х — явился Бельтов (Герцен, «Кто виноват?»).

Для Достоевского «продолжение» типа Чацкого в русской действительности 1860—1870-х годов было кардинальнейшим вопросом, с которым и связаны его собственные художественные замыслы. Облик Чацкого виделся ему и был дорог тем, что это «изображение русского, оторванного от народного быта. Иначе, что ж бы он для нас значил?» — пишет Достоевский, утверждая, что «это доказывается... непрерывною... повторяемостью... этого типа... в нашей литературе»<sup>1</sup>. Говоря о «повторяемости» типа, Достоевский уже задумывал ситуации современного Чацкого.

В искусстве признаки глубинной, преемственной связи между художниками обычно проявляются в ле-

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худ. произведений, т. 13. М. — Л., ГИЗ, 1929, с. 577.

жащих на поверхности мелочах, хотя сами по себе эти мелкие признаки сходства ничего не доказывают. Дело не в том, что похожи какие-то ситуации, характеристики, сочетание цветов или мелодия. Все это важно и значительно лишь в качестве «позывных», предупреждающих о главном. И если обнаруживается связь в существенном, в основной теме, образе — тогда и мелочи обретают значимость. В «Преступлении и наказании» (1866), и в «Бесах» (1871), и в «Подростке» (1875), и в «Братьях Карамазовых» (1879—1880) мы находим признаки интереса Достоевского к комедии Грибоедова. Они выражены цитатами из комедии, обликом отдельных персонажей (например, литературным прототипом Лебезятникова в «Преступлении и наказании», ч. V, гл. 1, несомненно, является Репетиллов), сказываются в отдельных психологических казусах. Отметив эти точки соприкосновения с комедией Грибоедова, мы не ошибемся, если станем искать более значительной связи между тем или иным произведением Достоевского и этой пьесой. В главных романах Достоевского так или иначе «повторена» тема: горе уму. Вариациями на эту тему являются и губительный для Раскольникова гипноз его собственных силлогизмов, и философский бунт Ивана Карамазова, и нагромождение идей у Ставрогина, и трагическая незавершенность высоких проповедей Версилова. По сравнению с ясными, благородными мыслями Чацкого, поиски этих поздних умников являются сложно-противоречивыми, доведенными до внутренних катастроф и самораспада, однако основным стимулом их остается все та же ненависть к рутине и косности, все та же вера в необходимость борьбы и сокрушения «антиподов». Любопытным примером этого является резкий выпад Раскольникова против Лужина — Молчалина 1870-х годов (ч. II, гл. 8).

Решение формулы Грибоедова *горе от ума* Достоевский дает в своих романах в различных психологических аспектах. В романах продолжен (во времени) тип одержимого «все той же жаждой истины и деятельности», с тем же «вечно роковым нечего делать».

«Позывные», напоминающие о том, что роман Достоевского «Подросток» как-то соотносится с «Горем от ума», звучат разнообразно. То герой репетирует сцену из комедии, ту самую, на лестнице, в которой, по словам Достоевского, «произошло все роковое», то голос

светского старика 1870-х годов произносит слова старухи Хлестовой, подхватившей клевету на Чацкого, то слышатся самодовольные разглагольствования *французика* (так и у Достоевского) Тушара, человека «глубоко необразованного», хама, гордившегося связями с русским барством («Подросток», ч. I, гл. 6, IV), то объявляют о себе персонажи совершенно в духе барона фон Кюца, тестя Репетилова (барон Бьоринг и его приятель барон Р.), которые всем своим поведением доказывают, что и в 1870-х годах бюрократической машине Российского государства — *без немцев нет спасения* (то есть без немцев казарменно-прусского образца).

Для героя романа, подростка Аркадия, незаконного сына помещика Версилова, образ Чацкого — ключ к разгадке отца, которого он обожает, ставит очень высоко, против которого неуемно протестует (порицая его барские замашки) и которого, в силу обстоятельств, совсем не знает. Уединенная юность Аркадия и недюжинные способности угрожают, по мнению Версилова, развиться или в «молчалинское подобострастие», или «в затаенное желание беспорядка», хотя последнее «чаще всего происходит... от затаенной жажды порядка и благообразия» (Заключение, III). Таким образом, и сын и отец познают друг друга как бы в сфере грифоедовских интерпретаций. Аркадий рассказывает Версилону о том, как он первый раз и навсегда поразил его сердце, репетируя роль Чацкого для любительского спектакля: «Я стоял и смотрел на вас и вдруг прокричал: «Ах, как хорошо, настоящий Чацкий!..» Я с замиранием следил за комедией; в ней я, конечно, понимал только то, что она ему изменила, что над ним смеются глупые и недостойные пальца на ноге его люди. Когда он декламировал на бале, я понимал, что он унижен и оскорблен, что он укоряет всех этих жалких людей, но что он — велик, велик!» («Подросток», ч. I, гл. 6, III). Аркадий угадал и ее, повую Софию — Екатерину Николаевну Ахмакову, ту, которая разлюбила Версилова, потому что ей «всегда казалось» в нем «что-то смешное». Здесь не случайное совпадение с диалогом Софии и Чацкого. Ведь по одна Ахмакова видит это смешное в Версилоне. Он смешон своими проповедями и спорами в глазах «света», с которым она слишком связана. Именно об этом и говорит Аркадий: «Версильон — всего только великодушный человек и друг человечества, по-ихнему, лицо

комическое и — ничего больше!» (ч. III, гл. 11, I). Передовые идеи Версилова, а главное, «одержимость жаждой истины» делает его невыносимым в светских гостинных. «Его скоро все невзлюбили», он был оклеветан и предан остракизму. Когда (уже в последних главах романа) Версиров, вне себя, пытается добиться правды от любимой женщины — поведение его расценивается в «свете» как безумие. Старый князь Сокольский говорит Аркадию: «И так наш Андрей Петрович с ума спятил; как невзначай и как проворно!» (гл. 11, IV)<sup>1</sup>. Версиров и сам говорит Аркадию не без проиия о молодых своих увлечениях, сближая себя, тогдашнего, со своим прототипом из комедии «Горе от ума»: «О, мы тогда все кипели ревностью делать добро, служить гражданским целям, высшей идее, осуждали чины, родовые права наши...» (ч. I, гл. 7, II). Сблизив так явно и нарочито ситуации Чацкого с версировскими, Достоевский показал своего героя на склоне лет, уже усталым и разочарованным, но отнюдь не отказавшимся от своих идеалов и оценок. В отношении России эти мысли связаны с той же дилеммой, которая волновала Чацкого. Версирова так же, как Чацкого, ужасает оторванность русского дворянства и бюрократии от народных масс. Он пытается «изо всех сил изучать Россию», занявшись деятельностью мирового посредника (хотя и покидает это поприще то ли из-за прихотливого, барского нрава своего, то ли убедившись в невозможности действовать по справедливости). Но идее своей Версиров не изменяет и говорит сыну о «великой, живучей силе и исторической широкости» русского народа, о свойственном ему «примечательном уме» (ч. I, гл. 7, II). В суждении этом — явная близость к мыслям Чацкого. Сходствует здесь и отвлеченность народнической идеи (при всем различии политической подоплеки), и решительное противопоставление народа — светской черни, ненавистной обоим персонажам.

Гражданственное беспокойство, устремление к высокой мысли и великодушным поступкам как бы наследственно и переходит от Версирова к его сыну, подро-

---

<sup>1</sup> Достоевский цитирует «Горе от ума» по памяти или какому-то ошибочному списку. В реплике Хлестовой:

С ума сошел! Прошу покорно!  
Да невзначай! да как проворно!

стку Аркадию, определяя главную суть его характера, несмотря на противоречивость мальчишеских поступков. Однако это уже другой тип «беспокойных умников», лишь типологически связанный с Чацким, тип, чуждый дворянских корней, борьбы с «антиподами» своей же среды.

Аркадий с жестокой настойчивостью требует от Версилова разъяснений немедленных. Он «бросался на него, как голодный на хлеб», восклицая: «Я хочу знать, что именно мне делать и как мне жить?.. Ничего нет выше, как быть полезным... Я только вашего мнения ищу... и как вы скажете, так я и пойду, клянусь вам! Ну, в чем же великая мысль?» (ч. II, гл. 1, IV). Вопросом этим как бы открывается новая эпоха, время беспокойных умников иного социального слоя, иной, более практичной и действенной формации, но столь же одержимых поиском правды и справедливости.

«Повторяемость» типа Чацкого и антитезы «Чацкий — Молчалин» в позднейшей литературе не выявляется с такой неприкрытой явностью, как у Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, хотя Гончаров несомненно был прав, утверждая, что «литература не выбьется из магического круга, начертанного Грибоедовым»<sup>1</sup>. Не выбьется из этого круга человеческая жизнь.

Недаром Гончаров завершил характеристику комедии Грибоедова мыслью о том, что тип беспокойных, ищущих правды, будет неизменно повторяться, что «Чацкий неизбежен при каждой смене одного века другим» и что «каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого»<sup>2</sup>, а тем самым и тень Молчалина.

Недаром комедия «Горе от ума» занимала взыскующую мысль Блока, который уже после революции говорил о тревожащем читателя и зрителя свойстве «гениальнейшей русской драмы», предлагая и «будущим поколениям... глубже задуматься и проникнуть в источник... художественного волнения Грибоедова, переходившего так часто в безумную тревогу»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> И. А. Гончаров. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, с. 32.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> «Размышления о скудости нашего репертуара (1918)». — А. Блок. Собр. соч., т. 6. М., «Художественная литература», 1965, с. 290.

## КРАТКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ

- Белинский В. Г. «Горе от ума». — Полн. собр. соч., т. III. М., Изд-во АН СССР, 1953.
- Випокур Г. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи. — Ученые записки МГУ, вып. 128, кн. 1, 1948.
- Гончаров И. А. Милльон терзаний. — Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1955.
- Григорьев Ап. По поводу нового издания старой вещи «Горе от ума». СПб., 1862. — В кн.: Ап. Григорьев. Литературная критика. М., «Художественная литература», 1967.
- Медведева И. Н. Творчество Грибоедова. — В кн.: А. С. Грибоедов. Сочинения в стихах. Л., «Советский писатель», 1967.
- Немирович-Данченко В. И. «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра. М., 1923.
- Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. М., Гослитиздат, 1947.
- Орлов Вл. Грибоедов. Очерк жизни и творчества. М., Гослитиздат, 1954.
- Пиксанов Н. К. Творческая история «Горе от ума». Л.—М., 1928.
- Томашевский Б. В. Стих «Горе от ума». — В кн.: «Стих и язык. Филологические очерки». М.—Л., Гослитиздат, 1959.
- Тынянов Ю. Сюжет «Горе от ума». — В кн.: «Пушкин и его современники». М., «Наука», 1959.
- Щеголев П. Е. Грибоедов и декабристы. Пб., 1905.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

В чем сила комедии? . . . . .	7
Замысел и претворение . . . . .	50
После финального акта . . . . .	90
Краткий указатель литературы . . . . .	108

**Медведева И.**

**М42** «Горе от ума» А. С. Грибоедова». Изд. второе.  
М., «Худож. лит.», 1974

112 с. (Массовая историко-литерат. б-ка)

В книге дан подробный разбор знаменитой комедии, до сих пор вызывающей различные толкования и горячие споры.

Автор заново прочитывает комедию и делится с читателем своими раздумьями о ее композиции, о ее художественной структуре и поэтическом языке.

Второе издание печатается без существенных изменений.

М  $\frac{70202-208}{028(01)-74}$  БЗ-5-13-74

**8Р1**

*Ирина Николаевна*  
**МЕДВЕДЕВА**

**«ГОРЕ ОТ УМА» А. С. ГРИБОЕДОВА**

**Редактор *Е. Мельникова***  
**Художественный редактор**  
***Г. Масляненко***

**Технический редактор**  
***В. Иващенко***

**Корректоры *Н. Замятина***  
***и И. Филатова***

Сдано в набор 14/XII 1973 г. Подпи-  
сано в печать А02071 от 2/IV 1974 г.  
Бум. для глубокой печати. Формат  
84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. 3,5 печ. л., 5,88 усл. печ.  
л., 5,534 уч. изд. л. Тираж 150 000.  
Заказ 1181. Цена 24 коп.

Издательство «Художественная ли-  
тература». Москва, Б-78, Ново-Бас-  
манная, 19

Ордена Трудового Красного Знамени  
Ленинградская типография № 1 «Пе-  
чатный Двор» имени А. М. Горького  
Союзполиграфпрома при Государ-  
ственном комитете Совета Министров  
СССР по делам издательств, полигра-  
фии и книжной торговли. 197136, Ле-  
нинград, П-136, Гатчинская ул., 26.

