

В.П. Ситников

Новейший справочник школьника

КАК НАПИСАТЬ СОЧИНЕНИЕ

Для подготовки к **ЕГЭ**

Виталий Павлович Ситников
Как написать сочинение.
Для подготовки к ЕГЭ
Серия «Новейший справочник
школьника (АСТ)»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=8722359

*Как написать сочинение. Для подготовки к ЕГЭ: АСТ, СЛОВО; Москва;
2010*

ISBN 978-5-17-064683-8, 978-5-8123-0700-4

Аннотация

Справочник школьника – современное и самое полное учебное пособие, составленное по действующей базовой программе, утвержденной Министерством образования и науки РФ. Серия составлена и разработана опытными учителями московских школ и преподавателями МГУ им. М. В. Ломоносова. Издание, охватывающее все аспекты школьной программы, предназначено для школьников 4–11 классов, их родителей, учителей и абитуриентов.

Содержание

Смысл названия комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»	5
Чацкий и Молчалин	6
Белинский В. Г	7
Блок А. А	21
Размышления о скудности нашего репертуара	21
Гоголь Н. В	25
Гончаров И. А	29
Красовский В. Е	46
Конец ознакомительного фрагмента.	112

Как написать сочинение. Для подготовки к ЕГЭ

Составление

В. П. Ситникова

Научные редакторы

канд. филол. наук, доцент *И. К. Кременская*

(МГУ им. М.В.Ломоносова)

канд. филол. наук, доцент *В. В. Славкин*

(МГУ им. М.В.Ломоносова)

© ООО «Филологическое общество "СЛОВО"», 2009

© ООО «Филологическое общество "СЛОВО"», оформление, 2009

СМЫСЛ НАЗВАНИЯ КОМЕДИИ А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

I. Тема трагического безумия благородной личности в литературе.

II. Неизбежность столкновения ума как нового, передового миропонимания с поколением «отцов».

1. «Отцы» – непримиримые противники свободомыслия, защитники незыблемой старины.

2. Споры Чацкого с Фамусовым и его окружением – защита прав независимой личности, передового мировоззрения и высокой нравственности.

3. Общие мотивы монологов Чацкого и свободолюбивой лирики Пушкина, Рылеева, Кюхельбекера как отражение духовной жизни молодого поколения декабристской эпохи.

4. Что значит быть умным в кругу Фамусова. Так ли уж глуп Молчалин?

5. Переплетение личной и общественной драмы Чацкого. «Мильон терзаний!»

6. Драматический, а не комедийный конфликт.

7. Бал – кульминация конфликта: дух общей вражды, предательство Софьи.

III. Чацкий – «побежденный победитель», «передовой воин, застрельщик и – всегда жертва» (Гончаров).

Чацкий и Молчалин

I. Молодое поколение на рубеже двух веков в комедии Грибоедова.

II. Столкновение благородства и подлости как отражение конфликта «века нынешнего» и «века минувшего».

1. Жизненные принципы Молчалина, обусловленные моралью лакейства, раболепия и лицемерия в мире стародворянской Москвы.

2. Страстная, открытая защита Чацким передовых идей, свободной жизни.

3. Что скрывается за бессловесностью Молчалина. Только ли смешон соперник Чацкого?

4. Любовь Чацкого к Софье и лицемерная маска Молчалина.

5. «Мильон терзаний» Чацкого и бескомпромиссный разрыв его с домом Фамусова.

6. Дойдет ли Молчалин до «степеней известных»? Что стоит за финалом пьесы.

III. Переплетение личного и общественного конфликтов в пьесе.

Белинский В. Г
«Горе от ума», комедия в
четырёх действиях, в стихах.
Сочинение А. С. Грибоедова

<...> С 1823 года начала ходить по рукам публики рукописная комедия Грибоедова «Горе от ума». Она наделала ужасного шума, всех удивила, возбудила негодование и ненависть во всех, занимавшихся литературою по должности, и во всем старом поколении; только немногие, из молодого поколения и не принадлежавшие к записным литераторам и ни к какой литературной партии, были восхищены ею. Десять лет ходила она по рукам, распавшись на тысячи списков; публика выучила ее наизусть, враги ее уже потеряли голос и значение, уничтоженные потоком новых мнений, и она явилась в печати тогда уже, когда у ней не осталось ни одного врага, когда не восхищаться ею, не превозносить ее до небес, не признавать гениальным произведением считалось образцовым безвкусием. <...>

<...> Но все это доказывает только, что «Горе от ума» есть явление необыкновенное, произведение таланта сильного, могучего, а вместе с тем, что для нее уже настало время оценки критической, основанной не на знакомстве с ее автором и даже не на знании обстоятельств его жизни, а на

законах изящного, всегда единых и неизменяемых.

«Горе от ума» принято было с враждою и ожесточением и литераторами и публикою. Иначе не могло и быть: литературные знаменитости тогдашнего времени состояли из людей прошлого века или образованных по понятиям прошлого века. <...> Представьте же себе, что комедия Грибоедова, во-первых, была написана не шестиногими ямбами, пиитическими вольностями, а вольными стихами, как до того писались одни басни; во-вторых, она была написана не книжным языком, которым никто не говорил, которого не знал ни один народ в мире, а русские особенно слыхом не слышали, видом не видали, но живым, легким разговорным русским языком; в-третьих, каждое слово комедии Грибоедова дышало комическою жизнью, поражало быстротою ума, оригинальностью оборотов, поэзиею образов, так что почти каждый стих в ней обратился в пословицу или поговорку и годится для применения то к тому, то к другому обстоятельству жизни, – а по мнению русских классиков, именно тем и отличавшихся от французских, язык комедии, если она хочет прослыть *образцовой*), непременно должен был щеголять тяжелостию, неповоротливостию, тупостию, изысканностию острот, прозаизмом выражений и тяжелою скукою впечатлений; в четвертых, комедия Грибоедова отвергла искусственную любовь, резонеров, разлучников и весь пошлый, истертый механизм старинной драмы; а главное и самое непростительное в ней было – талант, талант яркий, живой, све-

жий, сильный, могучий... Да, литераторам не могла понравиться комедия Грибоедова; они должны были ожесточиться против нее!.. За что же общество так сильно осердилось на нее? За то, что она была самой злою сатирою на это общество. Она заклеяла остатки XVIII века, дух которого бродил еще, как заколдованная тень, ожидая себе осинового кола, которым и было «Горе от ума». Новое поколение вскоре не замедлило объявить себя за блестящее произведение Грибоедова, потому что вместе с ним оно смеялось над старым поколением, видя в «Горе от ума» злоую сатиру на него и не подозревая в нем еще злейшей, хотя и безумышленной сатиры на самого себя, в лице полоумного Чацкого.

За что же теперь так жестоко, так бездоказательно, так произвольно и, надо сказать, так дерзко и неуважительно начинают нападать на такое прекрасное, делающее истинную честь отечественной литературе произведение?.. Тут две причины. Во-первых, *кто* нападает? Люди ли, которые меряют изящные произведения своею неизящною стряпнею и, на смех всему миру, тарашатся видеть в Грибоедове соперника себе, они, которые, как ни высоко загибают голову, чтобы достать до его лица, но обивают себе кулаки только о его колени, выше которых, даже и на цыпочках, не могут достать?.. Во-вторых: в дерзости этих людей, кроме оскорбленного, микроскопического самолюбия, выражается еще и требование времени определить достоинство «Горе от ума» не на основании личных мнений, но на основании законов

изящного, и не при посредстве личного пристрастия, а при посредстве разумной мысли, холодной и мертвой для всяких личных отношений, но пламенной и живой для ищущих истины. <...>

Итак, в комедии нет целого, потому что нет идеи. Нам скажут, что идея, напротив, есть, и что она – противоречие умного и глубокого человека с обществом, среди которого он живет. Позвольте: что это за новый Анахарсис, побывавший в Афинах и возвратившийся к скифам?.. (Имеется в виду роман французского писателя Ж. Ж. Бартеlemi «Путешествие младшего Анахарсиса по Греции»). Неужели представители русского общества все – Фамусовы, Молчалины, Софьи, Загорецкие, Хлестовы, Тугоуховские и им подобные? Если так, они правы, изгнавши из своей среды Чацкого, с которым у них нет ничего общего, равно как и у него с ними. Общество всегда правее и выше частного человека, и частная индивидуальность только до той степени и действительность, а не призрак, до какой она выражает собою общество. Нет, эти люди не были представителями русского общества, а только представителями одной стороны его, следственно, были другие круги общества, более близкие и родственные Чацкому. В таком случае зачем же он лез к ним и не искал круга более по себе? Следовательно, противоречие Чацкого случайное, а не действительное; не противоречие с обществом, а противоречие с кружком общества. Где же тут идея! Основную идею художественного произведения может быть только так

называемая на философском языке «конкретная» идея, то есть такая идея, которая в самой себе заключает и свое развитие, и свою причину, и свое оправдание и которая только одна может стать разумным явлением, параллельным своему диалектическому развитию. Очевидно, что идея Грибоедова была сбивчива и неясна самому ему, а потому и осуществилась каким-то недоноском. И потом: что за глубокий человек Чацкий? Это просто крикун, фразер, идеальный шут, на каждом шагу профанирующий все святое, о котором говорит. Неужели войти в общество и начать всех ругать в глаза дураками и скотами – значит быть глубоким человеком? Что бы вы сказали о человеке, который, войдя в кабак, стал бы с одушевлением и жаром доказывать пьяным мужикам, что есть наслаждения выше вина – есть слава, любовь, наука, поэзия, Шиллер и Жан-Поль Рихтер?.. Это новый Дон-Кихот, мальчик на палочке верхом, который воображает, что сидит на лошади... Глубоко верно оценил эту комедию кто-то, сказавший, что это горе, – только не от *ума*, а от *умничанья*. Искусство может избрать своим предметом и такого человека, как Чацкий, но тогда изображение должно было быть объективным, а Чацкий лицом комическим; но мы ясно видим, что поэт не шутя хотел изобразить в Чацком идеал глубокого человека в противоречии с обществом, и вышло бог знает что.

Когда в произведении искусства нет основной идеи – то и характеры действующих лиц не могут быть верны, по край-

ней мере все. Что такое Софья? Светская девушка, унижившаяся до связи почти с лакеем. Это можно объяснить воспитанием – дураком отцом, какой-нибудь *мадамою*, допустившей себя переманить за лишних 500 рублей. Но в этой Софье есть какая-то энергия характера: она отдала себя мужчине, не обольстясь ни богатством, ни знатностью его, словом, не по расчету, а напротив уж слишком по нерасчету; она не дорожит ничьим мнением, и когда узнала, что такое Молчалин, с презрением отвергает его, велит завтра же оставить дом, грозя, в противном случае, все открыть отцу. Но как она прежде не видела, что такое Молчалин? – Тут противоречие, которого нельзя объяснить из ее лица, а все другие объяснения не могут, как внешние и произвольные, иметь места при рассмотрении созданного поэтом характера. И потому Софья не действительное лицо, а призрак. Кроме Чацкого, ни на что не похожего, все прочие лица живы и действительны; но и они частенько изменяют себе, говоря против себя эпиграммы на общество.

Фамусов – лицо типическое, художественно созданное. Он весь высказывается в каждом своем слове. Это гоголевский городничий этого круга общества. Его философия та же. Знатность, вследствие чинов и денег, – вот его идеал жизни. Чтобы не накопилось у него много дел, у него обычай: «подписано, так с плеч долой». Он очень уважает родство:

Я пред родней, где встретится, ползком,

*Съищу ее на дне морском.
При мне служащие чужие очень редки:
Все большие сестрины, свояченицы детки.
Один Молчалин мне не свой,
И то затем, что деловой.
Как будешь представлять к
крестишку иль местечку,
Ну как не порадеть родному человечку?*

Но нигде не высказывается он так резко и так полно, как в конце комедии; он узнает, что дочь его в связи с молодым человеком, что ее, следовательно, и его доброе имя опозорено, не говоря уже о тяжёлой, жгучей душу мысли быть отцом такой дочери – и что ж? – ничего этого и в голову не приходит ему, потому что ни в чем этом он не видит существенного: он весь жил и живет вне себя: его бог, его совесть, его религия – мнение света, и он восклицает в отчаянье:

*Моя судьба еще ли не плачевна:
Ах, боже мой! что станет говорить
Княгиня Марья Алексевна!..*

Но этот Фамусов, столь верный самому себе в каждом своем слове, изменяет иногда себе целыми речами.

*Берем же побродяг и в дом и по билетам,
Чтоб наших дочерей всему учить – всему:
И танцам, и пенью, и нежностям, и вздохам,*

Как будто в жены их готовим скоморохам.

Это говорит не Фамусов, а Чацкий устами Фамусова, и это не монолог, а эпиграмма на общество.

*Кто хочет к нам пожаловать – изволь.
Дверь отперта для званных и незванных.
Особенно из иностранных,
Хоть честный человек, хоть нет.
Для нас равнехонько, про всех готов обед.*

*А наши старички, как их возьмет задор,
Засудят о делах, что слово – приговор!
Ведь столбовые все, в ус никому не дуют
И о правительстве иной раз так толкуют,*

*Что если б кто подслушал их – беда!
Не то, чтоб новизны вводили – никогда!
Спаси их боже! Нет! а придерутся
К тому, к сему, а чаще ни к чему,
Поспорят, пощмят и... разойдутся.*

А дочки?

*Французские романсы вам поют
И верхние выводят нотки;
К военным людям так и льнут,
А потому, что патриотки!*

Нужно ли доказывать, что Фамусов слишком глуп для таких язвительных эпиграмм и так добродушно предан пошлой стороне своего общества, что считает за грех от другого услышать против него выходку; что, наконец, все это Фамусов говорит не от себя, а по приказу автора?.. Мало этого: сам Скалозуб острит, да еще как! – точь-в-точь как Чацкий. Не верите? – Так прочтите:

*Позвольте, расскажу вам весть:
Княгиня Ласова какая-то здесь есть,
Наездница – вдова, но нет примеров,
Чтоб ездило с ней много кавалеров —
На днях расшиблась в пух:
Жокей не поддержал – считал он, видно, мух.
И без того она, как слышно, неуклюжа;
Теперь ребра недостает,
Так для поддержки ищет мужа.*

Каков Скалозуб! Чем хуже Чацкого?.. Впрочем, Лиза без основания *так остроумно, такую эпиграммою* заметила о нем:

Шутить и он горазд – ведь нынче кто не шутит!

Но нигде субъективность автора не проявилась так резко, так странно и так во вред комедии, как в очерке характера Молчалина, который он заставляет делать самого же Молча-

лина:

*Мне завещал отец,
Во-первых, угождать всем людям без изъятья:
Хозяину, где доведется жить,
Слуге его, который чистит платья,
Швейцару, дворнику – для избежанья зла,
Собаке дворника, чтоб ласкова была!*

А Лиза отвечает ему на эту оригинальную выходку эпиграмму, которая сделала бы честь остроумию самого Чацкого:

Сказать, сударь, у вас огромная опека!

Скажите, бога ради, станет ли какой-нибудь подлец называть себя при других подлецом? – Ведь Молчалин глуп, когда дело идет о чести, благородстве, науке, поэзии и подобных высоких предметах; но он умен, как дьявол, когда дело идет о его личных выгодах. Он живет в доме знатного барина, допущен в его светский круг и совсем не болтлив, но очень молчалив: так кстати ли ему подавать оружие на себя горничной, так простодушно хвастаясь своею подлостью?..

Но если вычеркнуть места из монологов, где действующие лица проговариваются, из угождения автору, против себя, – это будут, за исключением Софьи, лица типические, характеры художественно созданные, хотя и не составляющие ко-

медии своими взаимными отношениями; – не говорим уже о Репетилове, этом вечном прототипе, которого собственное имя сделалось нарицательным и который обличает в авторе исполинскую силу таланта. Вообще «Горе от ума» – не комедия в смысле и значении художественного создания, целого, единого, особого и замкнутого в себе мира, в котором все выходит из одного источника – основной идеи, и все туда же возвращается, в котором поэтому каждое слово необходимо, неизменно и незаменимо; в котором все превосходно и ничего нет слабого, лишнего, ненужного, словом – в котором нет достоинств и недостатков, но одни достоинства. Художественное произведение есть само себе цель и вне себя не имеет цели, а автор «Горе от ума» ясно имел внешнюю цель – осмеять современное общество в злой сатире, и комедию избрал для этого средством. Оттого-то и ее действующие лица так явно и так часто проговариваются против себя, говоря языком автора, а не своим собственным; оттого-то и любовь Чацкого так пошла, ибо она нужна не для себя, а для завязки комедии, как нечто внешнее для нее; оттого-то и сам Чацкий какой-то образ без лица, призрак, фантом, что-то небывалое и неестественное. Но как не художественно созданное лицо комедии, а выражение мыслей и чувств своего автора, хотя и некстати, странно и дико вмешавшееся в комедию, сам Чацкий представляется уже с другой точки зрения. У него много смешных и ложных понятий, но все они выходят из благородного начала – из быющего горячим клю-

чом источника жизни. Его остроумие вытекает из благородного и энергического негодования против того, что он, справедливо или ошибочно, почитает дурным и унижающим человеческое достоинство, – и потому его остроумие так колко, сильно и выражается не в каламбурах, а в сарказмах. И вот почему все бранят Чацкого, понимая ложность его как поэтического создания, как лица комедии, – и все наизусть знают его монологи, его речи, обратившиеся в пословицы, поговорки, применения, эпиграммы, в афоризмы житейской мудрости. Есть люди, которых расстроенные или от природы головы слабые не в силах переварить этого противоречия и которые поэтому или до небес превозносят комедию Грибоедова, или считают ее годною только для защиты каких-то рож, подверженных оплеухам.

Выведем окончательный результат из всего сказанного нами о «Горе от ума», как оценку этого произведения. «Горе от ума» не есть комедия, по отсутствию, или, лучше сказать, по ложности своей основной идеи; не есть художественное создание, по отсутствию самоцельности, а следовательно, и объективности, составляющей необходимое условие творчества. «Горе от ума» – сатира, а не комедия: сатира же может быть *художественным* произведением. И в этом отношении «Горе от ума» находится на неизмеримом, бесконечном расстоянии ниже «Ревизора», как вполне художественного создания, вполне удовлетворяющего высшим требованиям искусства и основным философским законам творчества. Но

«Горе от ума» есть в высшей степени *поэтическое* создание, ряд отдельных картин и самобытных характеров, без отношения к целому, художественно нарисованных кистью широкою, мастерскою, рукою твердою, которая если и дрожала, то не от слабости, а от кипучего, благородного негодования, которым молодая душа еще не в силах была овладеть. В этом отношении «Горе от ума», в его целом, есть какое-то уродливое здание, ничтожное по своему назначению, как, например, сарай, но здание, построенное из драгоценного паросского мрамора, с золотыми украшениями, дивною резьбою, изящными колоннами. . . И в этом отношении «Горе от ума» стоит на таком же неизмеримом и бесконечном пространстве выше комедий Фонвизина, как и ниже «Ревизора».

Грибоедов принадлежит к самым могучим проявлениям русского духа. В «Горе от ума» он является еще пылким юношею, но обещающим сильное и глубокое мужество, – младенцем, но младенцем, задушающим еще в колыбели огромных змей, младенцем, из которого должен явиться дивный Иракл. Разумный опыт жизни и благодетельная сила лет уравновесила бы волнования кипучей природы, погас бы ее огонь и исчезло бы его пламя, а осталась бы теплота и свет, взор прояснился бы и возвысился до спокойного и объективного созерцания жизни, в которой все необходимо и все разумно, – и тогда *поэт* явился бы *художником* и завещал потомству не лирические порывы своей субъективности, а

стройные создания, объективные воспроизведения явлений жизни... Почему Грибоедов не написал ничего после «Горя от ума», хотя публика уже и вправе была ожидать от него созданий зрелых и художественных? – это такой вопрос, решения которого стало бы на огромную статью и который все бы не решился. Может быть, служба, которой он был предан не как-нибудь, не мимоходом, а *действительно*, вступила в соперничество с поэтическим признанием; а может быть и то, что в душе Грибоедова уже зрели гигантские зародыши новых созданий, которые осуществить не допустила его ранняя смерть. Кто в нем одержал бы победу – дипломат или художник, – это могла решить только жизнь Грибоедова, но не могут решить никакие умозрения, и потому предоставляем решение этого вопроса мастерам и охотникам выдавать пустые гадания фантазии за действительные выводы ума; сами повторим только, что «Горе от ума» есть произведение таланта могучего, драгоценный перл русской литературы, хотя и не представляющее комедию, в художественном значении этого слова, – произведение слабое в целом, но великое своими частностями. <...>

Блок А. А **О драме** **(отрывок)**

«Горе от ума», например, я думаю – гениальнейшая русская драма; но как поразительно *случайна* она! И родилась она в какой-то сказочной обстановке: среди грибоедовских пьесок, совсем незначительных; в мозгу петербургского чиновника с лермонтовской желчью и злостью в душе, с лицом неподвижным, в котором «жизни нет»; мало этого: неласковый человек с лицом холодным и тонким, ядовитый насмешник и скептик – увидал «Горе от ума» во сне. Увидал сон – и написал гениальнейшую русскую драму. Не имея предшественников, он не имел и последователей, себе равных.

Размышления о скудности **нашего репертуара** **(отрывок)**

Я начал издали, потому что только самые общие причины объясняют, по-моему, почему наш национальный репертуар до сих пор так беден, да, кажется, таким и останется; почему постоянно возобновляемый разговор о нем вертится все на одних и тех же именах, и воображение наше осекается на

них, при этом все мы испытываем тайную или явную неудовлетворенность и желание найти что-то, чего, в сущности, нет; чего, по моему мнению, и ждать не стоит, ибо все наши надежды и помыслы надлежит обратить в другую сторону; от России надо ждать большего, чем «национальное возрождение» и связанный с ним литературный подъем.

Тот путь – европейский; наш путь – иной путь; путь «презрений и несчастий», развитие, идущее скачками, сопровождаемое вечными упадками, постоянными растратами и потерями того немногого, что удалось скопить и сколотить; величайшие наши достижения – незаконномерны, случайны, как будто украдены у времени и пространства ценою бесконечных личных трагедий, надрывов и отчаяний наших великих творцов.

Разве не это сказывается в той великой неудовлетворенности, которая овладевала нашими лучшими художниками? – Автор «Горя от ума» писал по поводу своего создания: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было». – Автор «Ревизора» оставил заметку под заглавием: «Как нужно сыграть эту драму»: «Облечь ее в месячную чудную ночь и ее серебряное сияние и в роскошное дыхание юга. Облить ее сверкающим потоком солнеч-

ных лучей, и да исполнится она вся нестерпимого блеска! Осветить ее всю минувшим и вызванным из строя удалившихся веков, полным старины временем, обвинить разгулом, козачком и всем раздольем воли. И в поток речей неугасимой страсти, и в решительный отрывистый лаконизм силы и свободы, и в ужасный, дышащий диким мщением порыв, и в грубые, суровые добродетели, и в железные несмягченные пороки, и в самоотвержение неслыханное, дикое и нечеловечески великодушное. И в беспечность забубенных веков».

Те и другие слова принадлежат русским гениальным писателям, которые и до сих пор возглавляют наш репертуар. Первый скорбит о неудаче того произведения, которое доселе кажется нам непревзойденным, единственным в мировой литературе, неразгаданным до конца, символическим в истинном смысле этого слова. Слова второго полны напряжения, гипербол, противоречий, казалось бы несовместимых; точно художник ищет вырвать у жизни самое драгоценное, после чего жизнь сама оскудеет, уступая место воссиявшему над ней искусству.

Русские *гениальные* писатели все шли путями трагическими и страшными; они урывали у вечности мгновения для того, чтобы упасть во мрак и томиться в этом мраке до нового озарения. Они искали каких-то сверхрациональных источников для своего творчества. Русские *талантливые* писатели пытались укрепиться на случайных плотях, несомых течением, или сами попадали в благоприятную волну, которая,

казалось им, несла их по одному направлению; но внезапно поднимавшиеся бури смывали их с плотов, бросали в водовороты; благополучны сравнительно были одни *ремесленники*, которые, крепко цепляясь за политическую и религиозную скорлупу России – самодержавие и православие, – сидели за этим до времени «безопасным рубежом» и «лаялись, как псы, из-за ограды».

Ныне скорлупа отвалилась, и, кажется, не за что уж ухватиться; почва ушла из-под ног, литературе и драме не на чем расцвести. Да, в европейском смысле им расцвести пока не на чем; но ведь, в сущности, такой почвы в России никогда не было; то, что питало патриотическое вдохновение ремесленников, оказалось лишней скорлупой, а в лучшем случае – вымыслом гениального воображения; сжимаемое отовсюду, оно шло только демоническими путями и играло бармами и шапкой Мономаха, нам не нужными.

Трагические же прозрения Грибоедова и Гоголя остались; будущим русским поколениям придется возвращаться к ним; их конем не объехать. Будущим поколениям надлежит глубоко задуматься и проникнуть в источник их художественного волнения, переходившего так часто в безумную тревогу.

Гоголь Н. В

В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность

<...> Имена Озерова, Княжнина, Капниста, князя Шаховского, Хмельницкого, Загоскина, А. Писарева помнятся с уважением; но все это побледнело перед двумя яркими произведениями: перед комедиями Фонвизина «Недоросль» и Грибоедова «Горе от ума», которые весьма остроумно назвал князь Вяземский двумя современными трагедиями. В них уже не легкие насмешки над современными сторонами общества, но раны и болезни нашего общества, тяжелые злоупотребления внутренние, которые беспощадной силой иронии выставлены в очевидности потрясающей. Обе комедии взяли две разные эпохи. Одна поразила болезни от непросвещения, другая – от дурно понятого просвещения. <...>

<...> Тип Фамусова так же глубоко постигнут, как и Простаковой. Так же наивно, как хвастается Простакова своим невежеством, он хвастается полупросвещением, как собственным, так и всего того сословия, к которому принадлежит: хвастается тем, что московские девицы верхние выводят нотки, словечка два не скажут, все с ужимкой; что дверь у него отперта для всех, как званых, так и незваных, особенно для иностранных; что канцелярия у него набита ничего

не делающей родней. Он и благопристойный степенный человек, и волокита, и читает мораль, и мастер так пообедать, что в три дня не сварится. Он даже вольнодумец, если соберется с подобными себе стариками, и в то же время готов не допустить на выстрел к столицам молодых вольнодумцев, именем которых честит всех, кто не подчинился принятым светским обычаям их общества. <...>

Не меньше замечателен другой тип: отъявленный мерзавец Загорецкий, везде ругаемый и, к изумлению, всюду принимаемый, лгун, плут, но в то же время мастер угодить всякому сколько-нибудь значительному или сильному лицу доставлением ему того, к чему он греховно падок, готовый, в случае надобности, сделаться патриотом и ратоборцем нравственности, зажечь костры и на них предать пламени все книги, какие ни есть на свете, а в том числе и сочинителей даже самих басен за их вечные насмешки над львами и орлами, и сим обнаруживший, что, не боясь ничего, даже самой позорнейшей брани, боится, однако ж, насмешки, как черт креста. Не меньше замечателен третий тип: глупый либерал Репетилов, рыцарь пустоты во всех ее отношениях, рыскающий по ночным собраниям, радующийся, как бог весть какой находке, когда удаётся ему пристегнуться к какому-нибудь обществу, которое шумит о том, чего он не понимает, чего и рассказать даже не умеет, но которого бредни слушает он с чувством, в уверенности, что попал, наконец, на настоящую дорогу и что тут кроется действительно какое-то обществен-

ное дело, которое хотя еще не созрело, но как раз созреет, если только о нем пошумят побольше, станут почаще собираться по ночам да позадористее между собою спорить. Не меньше замечателен четвертый тип: глупый фрунтовик Скалозуб, понявший службу единственно в умение различать форменные отлички, но при всем том удержавший какой-то свой особенный философски либеральный взгляд на чины, признающийся откровенно, что он их считает как необходимые каналы к тому, чтобы попасть в генералы, а там ему хоть трава не расти; все прочие тревоги ему нипочем, а обстоятельства времени и века для него не головоломная наука: он искренне уверен, что весь мир можно успокоить, давши ему в Вольтеры фельдфебеля. Не меньше замечательный также тип и старуха Хлестова, жалкая смесь пошлости двух веков, удержавшая из старинных времён только одно пошлое: с притязаньями на уваженье от нового поколения, с требованьями почтенья к себе от тех самых людей, которых сама презирает, готовая выбранить вслух и встречного и поперечного за то только, что не так к ней сел или перед нею оборотился, ни к чему не питающая никакой любви и никакого уважения, но покровительница арапчонок, мосек и людей вроде Молчалина, словом – старуха-дрянь в полном смысле этого слова. Сам Молчалин – тоже замечательный тип. Метко схвачено это лицо, безмолвное, низкое, покамест тихомолком пробирающееся в люди, но в котором, по словам Чацкого, готовится будущий Загорецкий. Такое скопи-

ще уродов общества, из которых каждый окарикатурил какое-нибудь мнение, правило, мысль, извративши по-своему законный смысл их, должно было вызвать в отпор ему другую крайность, которая обнаружилась ярко в Чацком. В досаде и в справедливом негодовании противу их всех Чацкий переходит также в излишество, не замечая, что через это самое и через этот невоздержанный язык свой он делается сам нестерпим и даже смешон. <...> Прямо русского типа нет ни в ком из них; не слышно русского гражданина. Зритель остается в недоумении насчет того, чем должен быть русский человек. Даже то лицо, которое взято, по-видимому, в образец, то есть сам Чацкий, показывает только стремление чем-то сделаться, выражает только негодование противу того, что презренно и мерзко в обществе, но не дает в себе образца обществу. <...>

Обе комедии ничуть не созданы художественные и не принадлежат фантазии сочинителя. Нужно было много накопиться сору и дрязгу внутри земли нашей, чтобы явились они почти сами собою, в виде какого-то грозного очищения. Вот почему по следам их не появлялось в нашей литературе ничего им подобного и, вероятно, долго не появится...<...>

Гончаров И. А

«Мильон терзаний»

(критический этюд)

Комедия «Горе от ума» держится каким-то особняком в литературе и отличается молоджавостью, свежестью и более крепкой живучестью от других произведений слова. Она как столетний старик, около которого все, отжив по очереди свою пору, умирают и валятся, а он ходит, бодрый и свежий, между могилами старых и колыбелями новых людей. И никому в голову не приходит, что настанет когда-нибудь и его черед. <...>

Критика не трогала комедию с однажды занятого ею места, как будто затрудняясь, куда ее поместить. Изустная оценка опередила печатную, как сама пьеса задолго опередила печать. Но грамотная масса оценила ее фактически. Сразу поняв ее красоты и не найдя недостатков, она разнесла рукопись на ключья, на стихи, полустижья, развела всю соль и мудрость пьесы в разговорной речи, точно обратила мильон в гривенники, и до того испестрила грибоедовскими поговорками разговор, что буквально истаскала комедию до пре-
сщения.

Но пьеса выдержала и это испытание – не только не опош-
лилась, но сделалась как будто дороже для читателей, нашла

себе в каждом из них покровителя, критика и друга, как басни Крылова, не утратившие своей литературной силы, перейдя из книги в живую речь. <...>

Одни ценят в комедии картину московских нравов известной эпохи, создание живых типов и их искусную группировку. Вся пьеса представляется каким-то кругом знакомых читателю лиц, и притом таким определенным и замкнутым, как колода карт. Лица Фамусова, Молчалина, Скалозуба и другие врезались в память так же твердо, как короли, валеты и дамы в картах, и у всех сложилось более или менее согласное понятие о всех лицах, кроме одного – Чацкого. Так все они начертаны верно и строго и так примелькались всем. Только о Чацком многие недоумевают: что он такое? Он как будто пятьдесят третья какая-то загадочная карта в колоде. Если было мало разногласия в понимании других лиц, то о Чацком, напротив, разноречия не кончились до сих пор и, может быть, не кончатся еще долго.

Другие, отдавая справедливость картине нравов, верности типов, дорожат более эпиграммической солью языка, живой сатирой – моралью, которую пьеса до сих пор, как неистощимый колодезь, снабжает всякого на каждый обиходный шаг жизни.

Но и те и другие ценители почти обходят молчанием самую «комедию», действие, и многие даже отказывают ей в условно сценическом движении. <...>

Все эти разнообразные впечатления и на них основанная

своя точка зрения у всех и у каждого служит лучшим определением пьесы, то есть что комедия «Горе от ума» есть и картина нравов, и галерея живых типов, и вечно острая, жгучая сатира, и вместе с тем и комедия и, скажем сами за себя, – больше всего комедия – какая едва ли найдется в других литературах, если принять совокупность всех прочих высказанных условий. Как картина, она, без сомнения, громадна. Полотно ее захватывает длинный период русской жизни – от Екатерины до императора Николая. В группе двадцати лиц отразилась, как луч света в капле воды, вся прежняя Москва, ее рисунок, тогдашний ее дух, исторический момент и нравы. И это с такою художественною, объективною законченностью и определенностью, какая далась у нас только Пушкину и Гоголю.

В картине, где нет ни одного бледного пятна, ни одного постороннего, лишнего штриха и звука, – зритель и читатель чувствуют себя и теперь, в нашу эпоху, среди живых людей. И общее и детали, все это не сочинено, а так целиком взято из московских гостиных и перенесено в книгу и на сцену, со всей теплотой и со всем «особым отпечатком» Москвы, – от Фамусова до мелких штрихов, до князя Тугоуховского и до лака Петрушки, без которых картина была бы не полна.

Однако для нас она еще не вполне законченная историческая картина: мы не отодвинулись от эпохи на достаточное расстояние, чтобы между ею и нашим временем легла непроходимая бездна. Колорит не сгладился совсем; век не отде-

лился от нашего, как отрезанный ломоть: мы кое-что оттуда унаследовали, хотя Фамусовы, Молчалины, Загорецкие и прочие видоизменились так, что не влезут уже в кожу грибоедовских типов. Резкие черты отжили, конечно: никакой Фамусов не станет теперь приглашать в шуты и ставить в пример Максима Петровича, по крайней мере так положительно и явно. Молчалин, даже перед горничной, втихомолку, не сознается теперь в тех заповедях, которые завещал ему отец; такой Скалозуб, такой Загорецкий невозможны даже в далеком захолустье. Но пока будет существовать стремление к почестям помимо заслуги, пока будут водиться мастера и охотники угождать и «награждать братья и весело пожить», пока сплетни, безделье, пустота будут господствовать не как пороки, а как стихии общественной жизни, — до тех пор, конечно, будут мелькать и в современном обществе черты Фамусовых, Молчалиных и других, нужды нет, что с самой Москвы стерся тот «особый отпечаток», которым гордился Фамусов. <...>

Соль, эпиграмма, сатира, этот разговорный стих, кажется, никогда не умрут, как и сам рассыпанный в них острый и едкий, живой русский ум, который Грибоедов заключил, как волшебник духа какого-нибудь в свой замок, и он рассыпается там злобным смехом. Нельзя представить себе, чтоб могла явиться когда-нибудь другая, более естественная, простая, более взятая из жизни речь. Проза и стих слились здесь во что-то нераздельное, затем, кажется, чтобы их легче бы-

ло удержат в памяти и пустить опять в оборот весь собранный автором ум, юмор, шутку и злость русского ума и языка. Этот язык так же дался автору, как далась группа этих лиц, как дался главный смысл комедии, как далось все вместе, будто вылилось разом, и все образовало необыкновенную комедию – и в тесном смысле, как сценическую пьесу, – и в обширном, как комедию жизни. Другим ничем, как комедией, она и не могла бы быть. <...>

Давно привыкли говорить, что нет движения, то есть нет действия в пьесе. Как нет движения? Есть – живое, непрерывное, от первого появления Чацкого на сцене до последнего его слова: «*Карету мне, карету.*»

Это – тонкая, умная, изящная и страстная комедия, в тесном, техническом смысле, – верная в мелких психологических деталях, – но для зрителя почти неуловимая, потому что она замаскирована типичными лицами героев, гениальной рисовкой, колоритом места, эпохи, прелестью языка, всеми поэтическими силами, так обильно разлитыми в пьесе. Действие, то есть собственно интрига в ней, перед этими капитальными сторонами кажется бледным, лишним, почти ненужным.

Только при разъезде в сених зритель точно пробуждается при неожиданной катастрофе, разразившейся между главными лицами, и вдруг припоминает комедию-интригу. Но и то не надолго. Перед ним уже вырастает громадный, настоящий смысл комедии.

Главная роль, конечно, – роль Чацкого, без которой не было бы комедии, а была бы, пожалуй, картина нравов.

Сам Грибоедов приписал горе Чацкого его уму, а Пушкин отказал ему вовсе в уме.

Можно бы было подумать, что Грибоедов, из отеческой любви к своему герою, польстил ему в заглавии, как будто предупредив читателя, что герой его умен, а все прочие около него не умны.

Но Чацкий не только умнее всех прочих лиц, но и положительно умен. Речь его кипит умом, остроумием. У него есть и сердце, и притом он безукоризненно честен. Словом – это человек не только умный, но и развитый, с чувством, или, как рекомендует его горничная Лиза, он «чувствителен, и весел, и остер». Только личное его горе произошло не от одного ума, а более от других причин, где ум его играл страдательную роль, и это подало Пушкину повод отказать ему в уме. Между тем Чацкий как личность несравненно выше и умнее Онегина и лермонтовского Печорина. Он искренний и горячий деятель, а те – паразиты, изумительно начертанные великими талантами, как болезненные порождения отжившего века. Ими заканчивается их время, а Чацкий начинает новый век – и в этом все его значение и весь «ум». <...>

Чацкий, как видно, напротив, готовился серьезно к деятельности. «Он славно пишет, переводит», – говорит о нем Фамусов, и все твердят о его высоком уме. Он, конечно, путешествовал не даром, учился, читал, принимался, как вид-

но, за труд, был в сношениях с министрами и разошелся – не трудно догадаться, почему.

«Служить бы рад, – прислуживаться тошно», – намекает он сам. О «тоскующей лени, о праздной скуке» и помину нет, а еще менее о «страсти нежной», как о науке и о занятии. Он любит серьезно, видя в Софье будущую жену.

Между тем Чацкому досталось выпить до дна горькую чашу – не найдя ни в ком «сочувствия живого», и уехать, увозя с собой только «милльон терзаний». <...>

Всякий шаг Чацкого, почти всякое слово в пьесе тесно связаны с игрой чувства его к Софье, раздраженного какою-то ложью в ее поступках, которую он и бьется разгадать до самого конца. Весь ум его и все силы уходят в эту борьбу: она и послужила мотивом, поводом к раздражениям, к тому «милльону терзаний», под влиянием которых он только и мог сыграть указанную ему Грибоедовым роль, роль гораздо большего, высшего значения, нежели неудачная любовь, словом, роль, для которой и родилась комедия. <...>

Образовались два лагеря, или, с одной стороны, целый лагерь Фамусовых и всей братии «отцов и старших», с другой – один пылкий и отважный боец, «враг исканий». Это борьба на жизнь и смерть, борьба за существование, как новейшие натуралисты определяют естественную смену поколений в животном мире. <...>

Чацкий рвется к «свободной жизни», «к занятиям» наукой и искусством и требует «службы делу, а не лицам» и т. д.

На чьей стороне победа? Комедия дает Чацкому только «*миллион терзаний*» и оставляет, по-видимому, в том же положении Фамусова и его братию, в каком они были, ничего не говоря о последствиях борьбы.

Теперь нам известны эти последствия. Они обнаружались с появлением комедии, еще в рукописи, в свет – и как эпидемия охватили всю Россию.

Между тем интрига любви идет своим чередом, правильно, с тонкой психологической верностью, которая во всякой другой пьесе, лишенной прочих колоссальных грибоедовских красот, могла бы сделать автору имя. <...>

Комедия между ним и Софьей оборвалась; жгучее раздражение ревности унялось, и холод безнадежности пахнул ему в душу.

Ему оставалось уехать; но на сцену вторгается другая, живая, бойкая комедия, открывается разом несколько новых перспектив московской жизни, которые не только вытесняют из памяти зрителя интригу Чацкого, но и сам Чацкий как будто забывает о ней и мешается в толпу. Около него группируются и играют, каждое свою роль, новые лица. Это бал, со всей московской обстановкой, с рядом живых сценических очерков, в которых каждая группа образует свою отдельную комедию, с полной обрисовкой характеров, успевших в нескольких словах разыграть в законченное действие.

Разве не полную комедию разыгрывают Горичевы? Этот

муж, недавно еще бодрый и живой человек, теперь опустившийся, облекшийся, как в халат, в московскую жизнь, барин, «муж-мальчик, муж-слуга, идеал московских мужей», по меткому определению Чацкого, – под башмаком приторной, жеманной, светской супруги, московской дамы?

А эти шесть княжен и графиня-внучка – весь этот контингент невест, «умеющих, – по словам Фамусова, – принарядить себя тафтицей, бархатцем и дымкой», «поющих верхние нотки и льнущих к военным людям»?

Эта Хлестова, остаток екатерининского века, с моськой, с арапкой-девочкой, – эта княгиня и князь Петр Ильич – без слова, но такая говорящая руина прошлого; Загорецкий, явный мошенник, спасающийся от тюрьмы в лучших гостиных и откупающийся угодливостью, вроде собачьих поносок, – и эти NN, и все толки их, и все занимающее их содержание!

Наплыв этих лиц так обилен, портреты их так рельефны, что зритель хладеет к интриге, не успевая ловить эти быстрые очерки новых лиц и вслушиваться в их оригинальный говор.

Чацкого уже нет на сцене. Но он до ухода дал обильную пищу той главной комедии, которая началась у него с Фамусовым, в первом акте, потом с Молчалиным, – той битве со всей Москвой, куда он, по целям автора, затем и приехал.

В кратких, даже мгновенных встречах с старыми знакомыми, он всех успел вооружить против себя едкими репликами и сарказмами. Его уже живо затрагивают всякие пустя-

ки – и он дает волю языку. Рассердил старуху Хлестову, дал невпопад несколько советов Горичеву, резко оборвал графиню-внучку и опять задел Молчалина. <...>

«Мильон терзаний» и «горе» – вот что он пожал за все, что успел посеять. До сих пор он был непобедим: ум его беспощадно поражал больные места врагов. Фамусов ничего не находит, как только зажать уши против его логики, и отстреливается общими местами старой морали. Молчалин смолкает, княжны, графини – пятаются прочь от него, обожженные крапивой его смеха, и прежний друг его, Софья, которую одну он щадит, лукавит, скользит и наносит ему главный удар втихомолку, объявив его под рукой, вскользь, сумасшедшим.

Он чувствовал свою силу и говорил уверенно. Но борьба его истомила. Он, очевидно, ослабел от этого «миллиона терзаний», и расстройство обнаружилось в нем так заметно, что около него группируются все гости, как собирается толпа около всякого явления, выходящего из обыкновенного порядка вещей.

Он не только грустен, но и желчен, придирчив. Он, как раненый, собирает все силы, делает вызов толпе – и наносит удар всем, – но не хватило у него мощи против соединенного врага.

Он впадает в преувеличения, почти в нетрезвость речи, и подтверждает во мнении гостей распущенный Софьей слух о его сумасшествии. Слышится уже не острый, ядовитый сарказм, в который вставлена верная, определенная идея, прав-

да, а какая-то горькая жалоба, как будто на личную обиду, на пустую, или, по его же словам, «незначащую встречу с французиком из Бордо», которую он, в нормальном состоянии духа, едва ли бы заметил.

Он перестал владеть собой и даже не замечает, что он сам составляет спектакль на бале. <...>

Он точно «сам не свой», начиная с монолога «о французике из Бордо», – и таким остается до конца пьесы. Впереди пополняется только «милльон терзаний».

Пушкин, отказывая Чацкому в уме, вероятно, всего более имел в виду последнюю сцену 4-го акта, в сених, при разъезде. Конечно, ни Онегин, ни Печорин, эти франты, не сделали бы того, что проделал в сених Чацкий. Те были слишком дрессированы «в науке страсти нежной», а Чацкий отличается, между прочим, искренностью и простотой, и не умеет и не хочет рисоваться. Он не фронт, не лев. Здесь изменяет ему не только ум, но и здравый смысл, даже простое приличие. Таких пустяков наделал он!

Отделавшись от болтовни Репетилова и спрятавшись в швейцарскую в ожидании кареты, он подглядел свидание Софьи с Молчалиным и разыграл роль Отелло, не имея на то никаких прав. Он упрекает ее, зачем она его «надеждой завлекла», зачем прямо не сказала, что прошлое забыто. Тут что ни слово – то неправда. Никакой надеждой она его не завлекала. Она только и делала, что уходила от него, едва говорила с ним, призналась в равнодушии, назвала какой-то

старый детский роман и прятанье по углам «ребячеством» и даже намекнула, что «бог ее свел с Молчалиным».

А он, потому только, что —

*... так страстно и так низко
Был расточитель нежных слов, —*

в ярости за собственное свое бесполезное унижение, за напущенный на себя добровольно самим собою обман, казнит всех, а ей бросает жестокое и несправедливое слово:

С вами я горжусь моим разрывом, —

когда нечего было и разрывать! Наконец просто доходит до брани, изливая желчь:

*На дочь, и на отца,
И на любовника глупца, —*

и кипит бешенством на всех, «на мучителей толпу, предателей, нескладных умников, лукавых простаков, старух зловещих» и т. д. И уезжает из Москвы искать «уголка оскорбленному чувству», произнося всему беспощадный суд и приговор!

Если б у него явилась одна здоровая минута, если бы не жег его «милльон терзаний», он бы, конечно, сам сделал себе вопрос: «Зачем и за что наделал я всю эту кутерьму?» И,

конечно, не нашел бы ответа.

За него отвечает Грибоедов, который неспроста кончил пьесу этой катастрофой. В ней, не только для Софьи, но и для Фамусова и всех его гостей, «ум» Чацкого, сверкавший, как луч света, в целой пьесе, разразился в конце в тот гром, при котором крестятся, по пословице, мужики.

От грома первая перекрестилась Софья, оставшаяся до самого появления Чацкого, когда Молчалин уже ползал у ног ее, все той же бессознательной Софьей Павловной, с той же ложью, в какой ее воспитал отец, в какой он прожил сам, весь его дом и весь круг. Еще не опомнившись от стыда и ужаса, когда маска упала с Молчалина, она прежде всего радуется, что «ночью все узнала, что нет укоряющих свидетелей в глазах!»

А нет свидетелей, следовательно, все шито да крыто, можно забыть, выйти замуж, пожалуй, за Скалозуба, а на прошлое смотреть...

Да никак не смотреть. Свое нравственное чувство стерпит, Лиза не проговорится, Молчалин пикнуть не смеет. А муж? Но какой же московский муж, «из жениных пажей», станет озираться на прошлое!

Это и ее мораль, и мораль отца, и всего круга. <...>

Чацкого роль – роль страдательная: оно иначе и быть не может. Такова роль всех Чацких, хотя она в то же время и всегда победительная. Но они не знают о своей победе, они сеют только, а пожинают другие – и в этом их главное стра-

дание, то есть в безнадежности успеха.

Конечно, Павла Афанасьевича Фамусова он не образумил, не отрезвил и не исправил. Если бы у Фамусова при разезде не было «укоряющих свидетелей», то есть толпы лакеев и швейцара, – он легко справился бы со своим горем: дал бы головной убор дочери, выдрал бы за ухо Лизу и поторопился бы со свадьбой Софьи с Скалозубом. Но теперь нельзя: наутро, благодаря сцене с Чацким, вся Москва узнает – и пуще всех «княгиня Марья Алексеевна». Покой его возмутится со всех сторон – и поневоле заставит кое о чем подумать, что ему в голову не приходило. <...>

Молчалин, после сцены в сенях – не может оставаться прежним Молчалиным. Маска сдернута, его узнали, и ему, как пойманному вору, надо прятаться в угол. Горичевы, Загорецкий, княжны – все попали под град его выстрелов, и эти выстрелы не останутся бесследны. <...> Чацкий породил раскол, и если обманулся в своих личных целях, не нашел «прелести встреч, живого участия», то брызнул сам на заглохшую почву живой водой – увезя с собой «миллион терзаний», этот терновый венец Чацких – терзаний от всего: от «ума», а еще более от «оскорбленного чувства». <...>

Роль и физиономия Чацких неизменна. Чацкий больше всего обличитель лжи и всего, что отжило, что заглушает новую жизнь, «жизнь свободную».

Он знает, за что он воюет и что должна принести ему эта жизнь. Он не теряет земли из-под ног и не верит в призрак,

пока он не облекся в плоть и кровь, не осмыслился разумом, правдой, – словом, не очеловечился. <...> Он очень положителен в своих требованиях и заявляет их в готовой программе, выработанной не им, а уже начатым веком. Он не гонит с юношескою запальчивостью со сцены всего, что уцелело, что, по законам разума и справедливости, как по естественным законам в природе физической, осталось доживать свой срок, что может и должно быть терпимо. Он требует места и свободы своему веку: просит дела, но не хочет прислуживаться, и клеймит позором низкопоклонство и шутовство. Он требует «службы делу, а не лицам», не смешивает «веселья или дурачества с делом», как Молчалин, – он тяготеет среди пустой, праздной толпы «мучителей, предателей, зловещих старух, вздорных стариков», отказываясь преклоняться перед их авторитетом дряхлости, чиновничества и прочего. Его возмущают безобразные проявления крепостного права, безумная роскошь и отвратительные нравы «разливанья в пирах и мотовстве» – явления умственной и нравственной слепоты и растления.

Его идеал «свободной жизни» определен: это свобода от всех этих исчисленных цепей рабства, которыми оковано общество, а потом свобода – «вперить в науки ум, алчущий познаний», или беспрепятственно предаваться «искусствам творческим, высоким и прекрасным», – свобода «служить или не служить», «жить в деревне или путешествовать», не слывя за то ни разбойником, ни зажигателем, и – ряд даль-

нейших очередных подобных шагов к свободе – от несвободы. <...>

Чацкий сломлен количеством старой силы, нанеся ей в свою очередь смертельный удар качеством силы свежей.

Он вечный обличитель лжи, запрятавшейся в поговорку: «Один в поле не воин». Нет, воин, если он Чацкий, и притом победитель, но передовой воин, застрельщик и – всегда жертва.

Чацкий неизбежен при каждой смене одного века другим. Положение Чацких на общественной лестнице разнообразно, но роль и участь все одна, от крупных государственных и политических личностей, управляющих судьбами масс, до скромной доли в тесном кругу. <...>

Кроме крупных и видных личностей, при резких переходах от одного века в другой, – Чацкие живут и не переводятся в обществе, повторяясь на каждом шагу, в каждом доме, где под одной кровлей уживается старое с молодым, где два века сходятся лицом к лицу в тесноте семейств, – все длится борьба свежего с отжившим, больного с здоровым, и все бьются в поединках, как Горации и Куриации, – миниатюрные Фамусовы и Чацкие.

Каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого – и кто бы ни были деятели, около какого бы человеческого дела – будет ли то новая идея, шаг в науке, в политике, в войне – ни группировались люди, им никуда не уйти от двух главных мотивов борьбы: от совета «учиться, на стар-

ших глядя», с одной стороны, и от жажды стремиться от рутины к «свободной жизни» вперед и вперед – с другой. <...>

Красовский В. Е

Комедия «Горе от ума»

«Грибоедов – «человек одной книги», – заметил В. Ф. Ходасевич. – Если бы не «Горе от ума», Грибоедов не имел бы в литературе русской совсем никакого места».

Творческая история комедии, над которой драматург работал несколько лет, исключительно сложна. Замысел «сценической поэмы», как определил жанр задуманного произведения сам Грибоедов, возник во второй половине 1810-х гг. – в 1816 г. (по свидетельству С. Н. Бегичева) или в 1818–1819 гг. (по воспоминаниям Д. О. Бебутова). К работе над текстом комедии писатель приступил, по-видимому, только в начале 1820-х гг. Первые два акта первоначальной редакции «Горя от ума» написаны в 1822 г. в Тифлисе. Работа над ними продолжилась в Москве, куда Грибоедов приехал во время отпуска, до весны 1823 г. Свежие московские впечатления позволили развернуть многие сцены, едва намеченные в Тифлисе. Именно тогда был написан знаменитый монолог Чацкого «А судьи кто?». Третий и четвертый акты первоначальной редакции «Горя от ума» создавались летом 1823 г. в тульском имении С. Н. Бегичева. Однако Грибоедов не считал комедию завершенной. В ходе дальнейшей работы (конец 1823 – начало 1824 гг.) менялся не только текст – несколько изменилась фамилия главного героя: он стал Чац-

ким (ранее его фамилия была Чадский), комедия, называвшаяся «Горе уму», получила свое окончательное название.

В июне 1824 г., приехав в Петербург, Грибоедов провел существенную стилистическую правку первоначальной редакции, изменил часть первого акта (сон Софии, диалог Софии и Лизы, монолог Чацкого), в заключительном акте появилась сцена разговора Молчалина с Лизой. Окончательная редакция была завершена осенью 1824 г. После этого, надеясь на публикацию комедии, Грибоедов поощрял появление и распространение ее списков. Наиболее авторитетными из них являются Жандровский список, «поправленный рукою самого Грибоедова» (принадлежал А. А. Жандру), и Булгаринский – тщательно выправленная писарская копия комедии, оставленная Грибоедовым Ф. В. Булгарину в 1828 г. перед отъездом из Петербурга. На титульном листе этого списка драматург сделал надпись: «Горе мое поручаю Булгарину...». Он надеялся, что предприимчивый и влиятельный журналист сможет добиться публикации пьесы.

Уже с лета 1824 г. Грибоедов пытался напечатать комедию. Отрывки из первого и третьего действия впервые появились в альманахе «Русская Талия» в декабре 1824 г., причем текст был «смягчен» и сокращен цензурой. «Неудобные» для печати, слишком резкие высказывания героев заменялись безликими и «безвредными». Так, вместо авторского «В ученый комитет» было напечатано «Между учеными который поселился», «программная» реплика Молча-

лина «Ведь надобно зависеть от других» заменена словами «Ведь надобно других иметь в виду». Не понравились цензорам упоминания о «монаршем лице» и о «правлениях». Публикация отрывков комедии, хорошо известной по рукописным копиям, вызвала множество откликов в литературной среде. «Его рукописная комедия: «Горе от ума», – вспоминал Пушкин, – произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами».

Полный текст «Горя от ума» при жизни автора так и не был издан. Первое издание комедии появилось в переводе на немецкий язык в Ревеле в 1831 г. Русское издание, с цензурной правкой и купюрами, вышло в Москве в 1833 г. Известны и два бесцензурных издания 1830-х гг. (печатались в полковых типографиях). Впервые полностью пьеса была напечатана в России только в 1862 г. Научное издание «Горя от ума» осуществил в 1913 г. известный исследователь Н. К. Пиксанов во втором томе академического Полного собрания сочинений Грибоедова.

Судьба театральных постановок комедии оказалась не менее сложной. Долгое время театральная цензура не разрешала ставить ее полностью. Еще в 1825 г. неудачей закончилась первая попытка поставить «Горе от ума» на сцене театрального училища в Петербурге: спектакль запретили, так как пьеса не была одобрена цензурой. Впервые комедия появилась на сцене в 1827 г., в Эривани, в исполнении актеров-любителей – офицеров Кавказского корпуса (на спектакле при-

сутствовал автор). Только в 1831 г. с многочисленными цензурными купюрами «Горе от ума» было поставлено в Петербурге и Москве. Цензурные ограничения на театральные постановки комедии перестали действовать лишь в 1860-е гг.

История критических интерпретаций пьесы отражает сложность и глубину ее социальной и философской проблематики, обозначенной в самом названии комедии: «Горе от ума». Проблемы ума и глупости, безумия и сумасшествия, дурачества и шутовства, притворства и лицедейства поставлены и решены Грибоедовым на многообразном бытовом, общественном и психологическом материале. По существу, все персонажи комедии, включая второстепенных, эпизодических и внесценических, втянуты в обсуждение вопросов об отношении к уму и различным формам глупости и безумия. Главной фигурой, вокруг которой сразу концентрировалось все многообразие мнений о комедии, стал умный «безумец» Чацкий. От истолкования его характера и поведения, взаимоотношений с другими персонажами зависела общая оценка авторского замысла, проблематики и художественных особенностей комедии.

Рассмотрим лишь некоторые наиболее примечательные критические суждения и оценки.

С самого начала одобрение комедии отнюдь не было единодушным. Консерваторы обвинили Грибоедова в сгущении сатирических красок, что стало, по их мнению, следствием «бранчливого патриотизма» автора, а в Чацком увидели ум-

начающего «сумасброда», воплощение «фигаро-грибоедовской» жизненной философии. Некоторые весьма доброжелательно настроенные к Грибоедову современники отметили в «Горе от ума» немало погрешностей. Например, давний друг и соавтор драматурга П. А. Катенин в одном из частных писем дал такую оценку комедии: «Ума в ней точно палата, но план, по-моему, недостаточен, и характер главный сбивчив и сбит (manque); слог часто прелестный, но сочинитель слишком доволен своими вольностями». По мнению критика, раздосадованного отступлениями от правил классической драматургии, в том числе заменой обычных для «высокой» комедии «хороших александрійских стихов» вольным ямбом, грибоедовская «фантазмагория не театральна: хорошие актеры этих ролей не возьмут, а дурные их испортят».

Замечательным автокомментарием к «Горю от ума» стал написанный в январе 1825 г. ответ Грибоедова на критические суждения, высказанные Катениным. Это не только энергичная «антикритика», представляющая авторский взгляд на комедию (его необходимо учитывать при анализе пьесы), но и эстетический манифест драматурга-новатора, отказывающегося «угождать теоретикам, т. е. делать глупости», «удовлетворять школьным требованиям, условиям, привычкам, бабушкиным преданиям».

В ответ на замечание Катенина о несовершенстве «плана» комедии, то есть ее сюжета и композиции, Грибоедов писал: «Ты находишь главную погрешность в плане: мне кажется,

что он прост и ясен по цели и исполнению; девушка сама не глупая предпочитает дурака умному человеку (не потому, чтобы ум у нас грешных был обыкновенен, нет! и в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека); и этот человек разумеется в противуречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих... «Сцены связаны произвольно». Так же, как в природе всяких событий, мелких и важных: чем внезапнее, тем более завлекает в любопытство».

Смысл поведения Чацкого драматург пояснил так: «Кто-то со злости выдумал об нем, что он сумасшедший, никто не поверил, и все повторяют, 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. Что же может быть полнее этого?».

Грибоедов отстаивает свои принципы изображения героев. Замечание Катенина о том, что «характеры портретны», он принимает, но считает это не погрешностью, а главным достоинством своей комедии. С его точки зрения, сатирические образы-карикатуры, искажающие реальные пропорции в облике людей, недопустимы. «Да! и я, коли не имею таланта Мольера, то по крайней мере чистосердечнее его; портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии,

в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные – всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на всех своих двуногих собратий. Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь. Вот моя поэтика...».

Наконец, самой «лестной похвалой» себе Грибоедов посчитал слова Катенина о том, что в его комедии «дарования более, нежели искусства». «Искусство в том только и состоит, чтоб подделываться под дарование... – заметил автор «Горя от ума». – Я как живу, так и пишу свободно и свободно».

Свое мнение о пьесе высказал и Пушкин (список «Горя от ума» в Михайловское привез И. И. Пущин). В письмах к П. А. Вяземскому и А. А. Бестужеву, написанных в январе 1825 г., он отметил, что более всего удались драматургу «характеры и резкая картина нравов». В их изображении и проявился, по мнению Пушкина, «комический гений» Грибоедова. К Чацкому поэт отнесся критически. В его интерпретации это обычный герой-резонер, выражающий мнения единственного «умного действующего лица» – самого автора: «... Что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малый, прошедший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все, что говорит он, – очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчали-

ну? Это непростительно. Первый признак умного человека – с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетилковым и тому подоб.» Пушкин очень точно подметил противоречивый, непоследовательный характер поведения Чацкого, трагикомизм его положения.

В начале 1840 г. В. Г. Белинский в статье о «Горе от ума» столь же решительно, как и Пушкин, отказал Чацкому в практическом уме, назвав его «новым Дон-Кихотом». По мнению критика, главный герой комедии – фигура совершенно нелепая, наивный мечтатель, «мальчик на палочке верхом, который воображает, что сидит на лошади». Впрочем, вскоре Белинский скорректировал свою негативную оценку Чацкого и комедии в целом, подчеркнув в частном письме, что «Горе от ума» – «благороднейшее, гуманистическое произведение, энергический (при этом еще первый) протест против гнусной расейской действительности». Характерно, что прежнее осуждение «с художественной точки зрения» не было отменено, а лишь заменено совершенно другим подходом: критик не считал нужным разобраться в реальной сложности образа Чацкого, а оценил комедию с позиций общественной и нравственной значимости его протеста.

Еще дальше ушли от авторской трактовки Чацкого критики и публицисты 1860-х гг. Например, А. И. Герцен увидел в Чацком воплощение «задней мысли» самого Грибоедова, истолковав героя комедии как политическую аллегория. «... Это – декабрист, это – человек, который завершает эпоху

Петра I и силится разглядеть, по крайней мере на горизонте, обетованную землю...». А для критика А. А. Григорьева Чацкий – «наш единственный герой, то есть единственно положительно борющийся в той среде, куда судьба и страсть его бросили», поэтому и вся пьеса превратилась в его критической интерпретации из «высокой» комедии в «высокую» трагедию (см. статью «По поводу нового издания старой вещи. «Горе от ума». СПб. 1862»). В этих суждениях облик Чацкого переосмыслен, истолкован не только предельно обобщенно, но и односторонне.

На постановку «Горя от ума» в Александринском театре (1871) откликнулся И. А. Гончаров критическим этюдом «Милльон терзаний» (опубликован в журнале «Вестник Европы», 1872, № 3). Это один из самых проницательных разборов комедии. Гончаров дал глубокие характеристики отдельных персонажей, оценил мастерство Грибоедова-драматурга, написал об особом положении «Горя от ума» в русской литературе. Но, пожалуй, самое важное достоинство этюда Гончарова – бережное отношение к авторской концепции, воплощенной в комедии. Писатель отказался от одностороннего социологического и идеологического истолкования пьесы, внимательно рассмотрев психологическую мотивировку поведения Чацкого и других персонажей. «Всякий шаг Чацкого, почти всякое слово в пьесе тесно связаны с игрой чувства его к Софье, раздраженного какой-то ложью в ее поступках, которую он и бьется разгадать до самого

конца», – подчеркнул, в частности, Гончаров. Действительно, без учета любовной интриги (ее значение отметил и сам Грибоедов в письме к Катенину) невозможно понять «горе от ума» отвергнутого влюбленного и одинокого правдолюбца, одновременно трагическую и комическую природу образа Чацкого.

Главная особенность комедии – взаимодействие двух сюжетобразующих конфликтов: любовного конфликта, основными участниками которого являются Чацкий и София, и конфликта общественно-идеологического, в котором Чацкий сталкивается с консерваторами, собравшимися в доме Фамусова. С точки зрения проблематики на первом плане – конфликт между Чацким и фамусовским обществом, но в развитии сюжетного действия не менее важен и традиционный любовный конфликт: ведь именно ради встречи с Софией Чацкий так спешил в Москву. Оба конфликта – любовный и общественно-идеологический – дополняют и усиливают друг друга. Они в равной степени необходимы для того, чтобы понять мировоззрение, характеры, психологию и взаимоотношения действующих лиц.

В двух сюжетных линиях «Горя от ума» легко обнаруживаются все элементы классического сюжета: экспозиция – все сцены первого действия, предшествующие появлению Чацкого в доме Фамусова (явл. 1–5); начало любовного конфликта и, соответственно, завязка действия первого, любовного сюжета – приезд Чацкого и его первый разговор с Со-

фией (д. I, явл. 7). Общественно-идеологический конфликт (Чацкий – фамусовское общество) намечается чуть позже – во время первого разговора Чацкого и Фамусова (д. I, явл. 9).

Оба конфликта развиваются параллельно. Этапы развития любовного конфликта – диалоги Чацкого и Софии. Герой настойчив в своих попытках вызвать Софию на откровенность и выяснить, почему она стала так холодна к нему, кто ее избранник. Конфликт Чацкого с фамусовским обществом включает в себя ряд частных конфликтов: словесные «дуэли» Чацкого с Фамусовым, Скалозубом, Молчалиным и другими представителями московского общества. Частные конфликты в «Горе от ума» буквально выплескивают на сцену множество второстепенных персонажей, заставляют их раскрывать свою жизненную позицию в репликах или поступках. Грибоедов не только создает широкую «картину нравов», но и показывает психологию и жизненные принципы людей, буквально обступающих Чацкого со всех сторон.

Темп развития действия в комедии – молниеносный. Множество событий, складывающихся в увлекательные житейские «микросюжеты», проходит перед читателями и зрителями. Происходящее на сцене вызывает смех и вместе с тем заставляет задуматься и над противоречиями тогдашнего общества, и над общечеловеческими проблемами. Развитие действия несколько замедляют пространные, но крайне важные монологи-«программы» Чацкого и других действующих лиц (Фамусова, Молчалина, Репетилова): они не толь-

ко обостряют идеологический конфликт, но и являются важным средством социальной и нравственно-психологической характеристики противоборствующих сторон.

Кульминация «Горя от ума» – пример замечательного драматургического мастерства Грибоедова. В основе кульминации общественно-идеологического сюжета (общество объявляет Чацкого сумасшедшим; д. III, явл. 14–21) – слух, повод к возникновению которого подала София своей репликой «в сторону»: «Он не в своем уме». Эту реплику раздосадованная София бросила случайно, имея в виду, что Чацкий «сошел с ума» от любви и стал просто невыносим для нее. Автор использует прием, основанный на игре смыслов: эмоциональный всплеск Софии услышал светский сплетник г. Н. и понял его буквально. София решила воспользоваться этим недоразумением, чтобы отомстить Чацкому за его насмешки над Молчалиным. Став источником сплетни о сумасшествии Чацкого, героиня «сожгла мосты» между собой и бывшим возлюбленным.

Таким образом, кульминация любовного сюжета мотивирует кульминацию сюжета общественно-идеологического. Благодаря этому обе внешне самостоятельные сюжетные линии пьесы пересекаются в общей кульминационной точке – пространной сцене, итогом которой становится признание Чацкого сумасшедшим. Следует, однако, подчеркнуть, что подобно тому, как приезд влюбленного Чацкого породил принципиальные споры между ним, представляющим

«век нынешний», и теми, кто упорно цепляется за жизненные ценности «века минувшего», так и досада и гнев Софии на «сумасшедшего» влюбленного привели общество к полному идеологическому размежеванию с Чацким и со всем новым в общественной жизни, что стоит за ним. Фактически «сумасшествием» было объявлено любое инакомыслие, нежелание Чацкого и его единомышленников за пределами сцены жить так, как предписывает «общественное мнение».

После кульминации сюжетные линии вновь расходятся. Развязка любовной интриги предшествует развязке общественно-идеологического конфликта. Ночная сцена в доме Фамусова (д. IV, явл. 12–13), в которой участвуют Молчалин и Лиза, а также София и Чацкий, окончательно объясняет положение героев, делая тайное явным. София убеждается в лицемерии Молчалина, а Чацкий узнает, кто был его соперником:

Вот наконец решение загадке!

Вот я пожертвован кому!

Развязка сюжетной линии, основанной на конфликте Чацкого с фамусовским обществом, – последний монолог Чацкого, направленный против «толпы гонителей». Чацкий заявляет о своем окончательном разрыве и с Софией, и с Фамусовым, и со всем московским обществом (д. IV, явл. 14): «Вон из Москвы! сюда я больше не ездук».

В системе персонажей комедии Чацкий, связывающий обе сюжетные линии, занимает центральное место. Подчеркнем, однако, что для самого героя первостепенное значение имеет не общественно-идеологический, а любовный конфликт. Чацкий прекрасно понимает, в какое общество он попал, у него нет иллюзий относительно Фамусова и «всех московских». Причина бурного обличительного красноречия Чацкого не политическая или просветительская, а психологическая. Источник его страстных монологов и метких язвительных реплик – любовные переживания, «нетерпение сердца», которое ощущается с первой до последней сцены с его участием. Конечно, искренний, эмоциональный, открытый Чацкий не может не пойти на столкновение с чуждыми ему людьми. Он не в силах утаить своих оценок и чувств, особенно если его откровенно провоцируют – и Фамусов, и Молчалин, и Скалозуб, но важно помнить, что именно любовь как бы открывает все «шлюзы», делая поток красноречия Чацкого буквально неудержимым.

Чацкий приехал в Москву с единственной целью – увидеть Софию, найти подтверждение прежней любви и, вероятно, посвататься. Его гонит любовный пыл. Оживление и «говорливость» Чацкого вначале вызваны радостью свидания с возлюбленной, но, вопреки ожиданиям, София встречает его очень холодно: герой словно наталкивается на глухую стену отчуждения и плохо скрытой досады. Бывшая возлюбленная, о которой с трогательной нежностью вспоми-

нает Чацкий, полностью переменялась к нему. С помощью привычных шуток и эпиграмм он пытается найти с ней общий язык, «перебирает» московских знакомых, однако его остроты только раздражают Софию – она отвечает ему колкостями. Странное поведение возлюбленной вызывает ревнивые подозрения Чацкого: «Нет ли впрямь тут жениха какого?».

Поступки и слова умного и чуткого к людям Чацкого кажутся непоследовательными, нелогичными: у него явно «ум с сердцем не в ладу». Понимая, что София его не любит, он не хочет смириться с этим и предпринимает настоящую «осаду» охладевшей к нему возлюбленной. Любовное чувство и желание выяснить, кто же стал новым избранником Софии, удерживают его в доме Фамусова: «Дождусь ее и вынужу признание: / Кто наконец ей мил? Молчалин! Скалозуб!».

Он надоедает Софии, пытаясь вызвать ее на откровенность, задавая ей бестактные вопросы: «Дознаться мне нельзя ли, /... Кого вы любите?».

Ночная сцена в доме Фамусова открыла «прозревшему» Чацкому всю правду. Но теперь он впадает в другую крайность: не может простить Софии своего любовного ослепления, упрекает ее в том, что она его «надеждой завлекла». Развязка любовного конфликта не остудила пыл Чацкого. Вместо любовной страсти героем овладели другие сильные чувства – бешенство и озлобление. В пылу ярости он пере-

кладывает на других ответственность за свои «бесплодные усилия любви». Чацкого оскорбила не только «измена», но и то, что София предпочла ему ничтожного Молчалина, которого он так презирал («Когда подумаю, кого вы предпочли!»). Он гордо заявляет о своем «разрыве» с ней и думает, что теперь-то «отрезвился... сполна», собираясь в то же время «на весь мир излить всю желчь и всю досаду».

Интересно проследить, как любовные переживания обостряют идейное противостояние Чацкого фамусовскому обществу. Вначале Чацкий спокойно относится к московскому обществу, почти не замечает его привычных пороков, видит в нем только комические стороны: «Я в чудаках иному чуду / Раз посмеюсь, потом забуду...».

Но когда Чацкий убеждается, что София его не любит, все в Москве начинает раздражать его. Реплики и монологи становятся дерзкими, язвительными – он гневно обличает то, над чем ранее беззлобно смеялся.

В своих монологах Чацкий затрагивает актуальные проблемы современной эпохи: вопрос о том, что такое настоящая служба, проблемы просвещения и образования, крепостного права, национальной самобытности. Но, находясь в возбужденном состоянии, герой, как тонко заметил И. А. Гончаров, «впадает в преувеличения, почти в нетрезвость речи... Он ударяется и в патриотический пафос, договаривается до того, что находит фрак противным «рассудку и стихиям», сердится, что *madame* и *mademoiselle*... не переведе-

ны на русский язык...».

За импульсивной, нервной словесной оболочкой монологов Чацкого скрываются серьезные, выстраданные убеждения. Чацкий – человек со сложившимся мировоззрением, системой жизненных ценностей и моралью. Высший критерий оценки человека для него – «ум, алчущий познаний», стремление «к искусствам творческим, высоким и прекрасным». Представление Чацкого о службе – о ней его буквально вынуждают говорить Фамусов, Скалозуб и Молчалин – связано с его идеалом «свободной жизни». Один из ее важнейших аспектов – свобода выбора: ведь, по мнению героя, каждый человек должен иметь право служить или отказаться от службы. Сам Чацкий, по словам Фамусова, «не служит, то есть в том он пользы не находит», но у него есть четкие представления о том, какой должна быть служба. По мнению Чацкого, служить следует «делу, а не лицам», не смешивать личный, корыстный интерес и «веселья» с «делами». Кроме того, службу он связывает с представлениями людей о чести и достоинстве, поэтому в разговоре с Фамусовым намеренно подчеркивает разницу между словами «служить» и «прислуживаться»: «Служить бы рад, прислуживаться тошно».

Жизненная философия ставит его вне общества, собравшегося в доме Фамусова. Чацкий – человек не признающий авторитетов, не разделяющий общепринятых мнений. Выше всего он ценит свою независимость, вызывая ужас у идеологических оппонентов, которым мерещится призрак рево-

люционеру, «карбонария». «Он вольность хочет проповедать!» – восклицает Фамусов. С точки зрения консервативного большинства, поведение Чацкого нетипично, а значит, предосудительно, ведь он не служит, путешествует, «с министрами знаком», но не использует свои связи, не делает карьеры. Не случайно Фамусов – идейный наставник всех собравшихся в его доме, законодатель идеологической «моды», – требует от Чацкого жить «как все», как принято в обществе: «Сказал бы я, во-первых: не блажи, / Именьем, брат, не управляй оплошно, / А главное, поди-тка послужи».

Хотя Чацкий отвергает общепринятые представления о морали и общественном долге, едва ли можно считать его революционером, радикалом или даже «декабристом»: в высказываниях Чацкого нет ничего революционного. Чацкий – просвещенный человек, предлагающий обществу вернуться к простым и ясным жизненным идеалам, очистить от посторонних наслоений то, о чем много говорят в фамусовском обществе, но о чем, по мнению Чацкого, не имеют правильного представления, – службу. Следует различать объективный смысл весьма умеренных просветительских суждений героя и тот эффект, который они производят в обществе консерваторов. Малейшее инакомыслие расценивается здесь не только как отрицание привычных, освященных «отцами», «старшими» идеалов и образа жизни, но и как угроза общественного переворота: ведь Чацкий, по словам Фамусова, «властей не признает». На фоне косного и непоколебимо

консервативного большинства Чацкий производит впечатление героя-одиночки, отважного «безумца», бросившегося на штурм мощной твердыни, хотя в кругу вольнодумцев его высказывания не шокировали бы никого своим радикализмом.

София – основной сюжетный партнер Чацкого – занимает особое место в системе персонажей «Горя от ума». Любовный конфликт с Софией вовлек героя в конфликт со всем обществом, послужил, по словам Гончарова, «мотивом, поводом к раздражениям, к тому «милйону терзаний», под влиянием которых он только и мог сыграть указанную ему Грибоедовым роль». София не принимает сторону Чацкого, но не принадлежит и к единомышленникам Фамусова, хотя жила и воспитывалась в его доме. Она человек замкнутый, скрытный, к ней трудно подступиться. Даже отец ее слегка побаивается.

В характере Софии есть качества, резко выделяющие ее среди людей фамусовского круга. Это прежде всего независимость суждений, которая выражается в ее пренебрежительном отношении к пересудам и сплетням («Что мне молва? Кто хочет, так и судит...»). Тем не менее София знает «законы» фамусовского общества и не прочь воспользоваться ими. Например, она ловко подключает «общественное мнение», чтобы отомстить бывшему возлюбленному.

В характере Софии есть не только положительные, но и отрицательные черты. «Смесь хороших инстинктов с ложью» увидел в ней Гончаров. Своеволие, упрямство, каприз-

ность, дополненные размытыми представлениями о морали, делают ее одинаково способной и на хорошие, и на дурные поступки. Ведь, оклеветав Чацкого, София поступила безнравственно, хотя и осталась, единственная среди собравшихся, убежденной в том, что Чацкий – совершенно «нормальный» человек. Он же окончательно разочаровался в Софии именно тогда, когда узнал, что ей обязан «этим вымыслом».

София умна, наблюдательна, рациональна в своих поступках, но любовь к Молчалину, одновременно эгоистическая и безрассудная, ставит ее в нелепое, комическое положение. В разговоре с Чацким София до небес превозносит душевные качества Молчалина, но настолько ослеплена своим чувством, что не замечает, «как портрет выходит пошл» (Гончаров). Ее похвалы Молчалину («Целый день играет!», «Молчит, когда его бранят!») дают совершенно противоположный эффект: Чацкий отказывается понимать все сказанное Софией буквально и приходит к выводу, что «она его не уважает». София преувеличивает опасность, грозившую Молчалину при падении с лошади, – и ничтожное событие разрастается в ее глазах до размеров трагедии, заставляя продекламировать:

*Молчалин! Как во мне рассудок цел остался!
Ведь знаете, как жизнь мне ваша дорога!
Зачем же ей играть, и так неосторожно?*

(Д. II, явл. 11).

София, любительница французских романов, очень сентиментальна. Вероятно, как и пушкинские героини из «Евгения Онегина», она мечтает о «Грандисоне», но вместо «гвардии сержанта» находит другой «совершенства образец» – воплощение «умеренности и аккуратности». София идеализирует Молчалина, даже не пытаясь узнать, каков он на самом деле, не замечая его «пошлости» и притворства. «Бог нас свел» – этой «романической» формулой исчерпывается смысл любви Софии к Молчалину. Он сумел понравиться ей прежде всего тем, что ведет себя словно живая иллюстрация к только что прочитанному роману: «Возьмет он руку, к сердцу жмет, / Из глубины души вздохнет...».

Отношение Софии к Чацкому совершенно иное: ведь она не любит его, поэтому не желает выслушать, не стремится понять, избегает объяснений. София несправедлива к нему, считая черствым и бессердечным («Не человек, змея!»), приписывая ему злобное желание «унизить» и «кольнуть» всякого, и даже не пытается скрыть свое безразличие к нему: «На что вы мне?» В отношениях с Чацким героиня столь же «слепа» и «глуха», как и в отношениях с Молчалиным: ее представление о бывшем возлюбленном далеко от реальности.

София, главная виновница душевных терзаний Чацкого, сама вызывает сочувствие. По-своему искренняя и страст-

ная, она полностью отдается любви, не замечая, что Молчалин лицемерит. Даже забвение приличий (ночные свидания, неумение скрывать от окружающих свою любовь) – свидетельство силы ее чувства. Любовь к «безродному» секретарю отца выводит Софию за пределы фамусовского круга, ведь она сознательно рискует своей репутацией. При всей книжности и очевидном комизме эта любовь – своеобразный вызов героини и отцу, который озабочен тем, чтобы приискать ей богатого жениха-карьериста, и обществу, которое извиняет только открытый, ничем не камуфлированный разврат. Высота чувств, не свойственная фамусовцам, делает ее внутренне свободной. Она настолько счастлива своей любовью, что не боится разоблачения и возможного наказания: «Счастливые часов не наблюдают». Не случайно Гончаров сравнил Софию с пушкинской Татьяной: «... Она в любви своей точно так же готова выдать себя, как Татьяна: обе, как в лунатизме, бродят в увлечении с детской простотой. И София, как Татьяна же, сама начинает роман, не находя в этом ничего предосудительного».

София обладает сильным характером и развитым чувством собственного достоинства. Она самолюбива, горда, умеет внушить уважение к себе. В финале комедии героиня прозревает, понимая, что была несправедлива к Чацкому и любила человека недостойного ее любви. Любовь сменяется презрением к Молчалину: «Упреков, жалоб, слез моих / Не смейте ожидать, не стоите вы их...».

Хотя, по мнению Софии, свидетелей унижительной сцены с Молчалиным не было, ее мучит чувство стыда: «Себя я, стен стыжусь». София осознает свой самообман, винит только себя и искренне раскаивается. «Вся в слезах», она проносит свою последнюю реплику: «Я виню себя кругом». В последних сценах «Горя от ума» от прежней капризной и самоуверенной Софьи не остается и следа – «оптический обман» раскрылся, и в ее облике отчетливо проступают черты трагической героини. Судьба Софии, на первый взгляд, неожиданно, но в полном соответствии с логикой ее характера сближается с трагической судьбой отвергнутого ею Чацкого. Действительно, как тонко заметил И. А. Гончаров, в финале комедии ей приходится «тяжелее всех, тяжелее даже Чацкого, и ей достается «милльон терзаний»». Развязка любовного сюжета комедии обернулась для умной Софии «горем», жизненной катастрофой.

Не отдельные персонажи пьесы, а «коллективный» персонаж – многоликое фамусовское общество – главный идеологический оппонент Чацкого. Одинокому правдолюбцу и горячему защитнику «свободной жизни» противостоит большая группа действующих лиц и внесценических персонажей, объединенных консервативным мировоззрением и простейшей практической моралью, смысл которой в том, чтобы «и награжденья брать, и весело пожить». В жизненных идеалах и поведении героев комедии отразились нравы и жизненный уклад реального московского общества «послепожар-

ной» эпохи – второй половины 1810-х гг.

Фамусовское общество по своему составу неоднородно: это не безликая толпа, в которой человек утрачивает свою индивидуальность. Напротив, убежденные московские консерваторы различаются между собой по уму, способностям, интересам, роду занятий и положению в общественной иерархии. Драматург обнаруживает в каждом из них и типические, и индивидуальные черты. Но в одном все единодушны: Чацкий и его единомышленники – «сумасшедшие», «безумцы», отщепенцы. Главная причина их «сумасшествия», по мнению фамусовцев, в избытке «ума», в излишней «учености», которую легко отождествляют с «вольнодумством». В свою очередь, Чацкий не скупится на критические оценки московского общества. Он убежден, что в «послепожарной» Москве ничего не изменилось («Дома новые, но предрассудки старые»), и осуждает косность, патриархальность московского общества, его приверженность отжившей морали века «покорности и страха». Новая, просветительская мораль пугает и озлобляет консерваторов – они глухи к любым доводам разума. Чацкий почти кричит в своих обличительных монологах, но каждый раз создается впечатление, что «глухота» фамусовцев прямо пропорциональна силе его голоса: чем громче «кричит» герой, тем прилежнее они «затыкают уши».

Изображая конфликт Чацкого с фамусовским обществом, Грибоедов широко использует авторские ремарки, в которых

сообщается о реакции консерваторов на слова Чацкого. Реплики дополняют реплики действующих лиц, усиливая комизм происходящего. Этот прием используется для создания основной комической ситуации пьесы – ситуации глухоты. Уже во время первого разговора с Чацким (д. II, явл. 2–3), в котором впервые обозначилось его противостояние консервативной морали, Фамусов «ничего не видит и не слышит». Он нарочно затыкает уши, чтобы не слышать крамольных, с его точки зрения, речей Чацкого: «Добро, заткнул я уши». Во время бала (д. 3, явл. 22), когда Чацкий произносит свой гневный монолог против «чужевластья мод» («В той комнате незначущая встреча...»), «все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам». Ситуация напускной «глухоты» персонажей позволяет автору передать взаимное непонимание и отчуждение между конфликтующими сторонами.

Фамусов – один из признанных столпов московского общества. Его служебное положение достаточно высоко: он «управляющий в казенном месте». Именно от него зависят материальное благосостояние и успех множества людей: распределение чинов и наград, «протекции» молодым чиновникам и пенсии старикам. Мировоззрение Фамусова крайне консервативно: он принимает в штыки все, что хотя бы чем-то отличается от его собственных убеждений и представлений о жизни, враждебен ко всему новому – даже к тому, что в Москве «дороги, тротуары, / Дома и всё на новый лад». Иде-

ал Фамусова – прошлое, когда все было «не то, что ныне».

Фамусов – убежденный защитник морали «века минувшего». По его мнению, жить правильно – значит поступать во всем так, «как делали отцы», учиться, «на старших глядя». Чацкий же опирается на собственные «суждения», продиктованные здравым смыслом, поэтому представления этих героев-антиподов о «должном» и «недолжном» поведении не совпадают. Фамусову мерещится бунт и «разврат» в вольнодумных, но вполне безобидных высказываниях Чацкого, он предсказывает даже, что вольнодумца упекут «под суд». Но в собственных поступках он не видит ничего предосудительного. По его мнению, настоящие пороки людей – разврат, пьянство, лицемерие, ложь и угодничество – не представляют опасности. Фамусов говорит о себе, что он «монашеским известен повеленьем», несмотря на то, что перед этим пытался заигрывать с Лизой. Причину «сумасшествия» Чацкого общество вначале склонно приписать пьянству, но Фамусов авторитетно поправляет «судей»:

*Ну вот! великая беда,
Что выпьет лишнее мужчина!
Ученье – вот чума, ученость – вот причина,
Что нынче пуще, чем когда,
Безумных развелось людей, и дел, и мнений.*

(Д. III, явл. 21)

Вслушиваясь в советы и наставления Фамусова, читатель

словно попадает в нравственный «антимир». В нем обычные пороки превращаются почти в добродетели, а «пороками» объявляются мысли, мнения, слова и намерения. Главный «порок», по Фамусову, – «ученость», избыток ума. Основой практической морали порядочного человека он считает глупость и шутовство. О «смышленном» Максиме Петровиче Фамусов говорит с гордостью и завистью: «Упал он больно, встал здорово».

Фамусовское представление об «уме» – приземленное, житейское: он отождествляет ум либо с практицизмом, умением «устраиваться» в жизни (что оценивает положительно), либо с «вольнодумством» (такой ум, по мнению Фамусова, опасен). Ум Чацкого для Фамусова – сушья безделица, не идущая ни в какое сравнение с традиционными дворянскими ценностями – родовитостью («по отцу и сыну честь») и богатством:

*Будь плохенький, да если наберется
Душ тысячки две родовых, —*

Тот и жених.

*Другой хоть притче будь, надутый
всяким чванством,*

*Пускай себе разумником слыви,
А в семью не включают.*

(Д. II, явл. 5).

Явный признак сумасшествия Фамусов находит в том, что

Чацкий осуждает чиновное низкопоклонство:

*Давно дивлюсь я, как никто его не свяжет!
Попробуй о властях – и нивесть что наскажет!
Чуть низко поклонись, согнись-ка кто кольцом,
Хоть пред монаршим лицом,
Так назовет он подлецом!..*

(Д. III, явл. 21).

С темой ума в комедии связана и тема образования, воспитания. Если для Чацкого высшая ценность – «ум, алчущий познаний», то Фамусов, наоборот, отождествляет «ученость» с «вольнодумством», считая ее источником безумия. В просвещении он видит такую огромную опасность, что предлагает бороться с ним испытанным методом инквизиции: «Уж коли зло пресечь: / Забрать все книги бы да сжечь».

Разумеется, главный вопрос для Фамусова – вопрос о службе. Служба в системе его жизненных ценностей – ось, вокруг которой вращается вся общественная и частная жизнь людей. Истинная цель службы, полагает Фамусов, – сделать карьеру, «достигнуть степеней известных», и тем самым обеспечить себе высокое положение в обществе. К людям, которым это удастся, например к Скалозубу («Не нынче-завтра генерал») или к тем, кто, как «деловой» Молчалин, стремятся к этому, Фамусов относится с одобрением, признавая в них своих единомышленников. Напротив, Чацкий, с точки зрения Фамусова, – «пропащий» человек, заслужи-

вающий только презрительного сожаления: ведь, обладая хорошими данными для успешной карьеры, он не служит. «Но захоти – так был бы деловой», – замечает Фамусов.

Его понимание службы, таким образом, столь же далеко от ее истинного значения, «перевернуто», как и представления о морали. Фамусов не видит порока в откровенном пренебрежении служебными обязанностями:

*А у меня, что дело, что не дело,
Обычай мой такой:
Подписано, так с плеч долой.*

(Д. I, явл. 4).

*Даже злоупотребление служебным положением
Фамусов возводит в правило:
Как станешь представлять к крестичку ли,
к местечку,
Ну как не порадеть родному человечку!..*

(Д. II, явл. 5).

Молчалин – один из самых ярких представителей Фамусовского общества. Его роль в комедии сопоставима с ролью Чацкого. Как и Чацкий, Молчалин – участник и любовного, и общественно-идеологического конфликта. Он не только достойный ученик Фамусова, но и «соперник» Чацкого в любви к Софии, третье лицо, возникшее между бывшими

влюбленными.

Если Фамусов, Хлѣстова и некоторые другие персонажи – живые обломки «века минувшего», то Молчалин – человек одного с Чацким поколения. Но, в отличие от Чацкого, Молчалин – убежденный консерватор, поэтому диалог и взаимопонимание между ними невозможны, а конфликт неизбежен – их жизненные идеалы, нравственные принципы и поведение в обществе абсолютно противоположны.

Чацкий не может понять, «зачем же мнения чужие только святы». Молчалин же, как и Фамусов, считает зависимость «от других» основным законом жизни. Молчалин – посредственность, не выходящая из общепринятых рамок, это типичный «средний» человек: и по способностям, и по уму, и по притязаниям. Но у него есть «свой талант»: он гордится своими качествами – «умеренностью и аккуратностью». Мироззрение и поведение Молчалина строго регламентированы его положением в служебной иерархии. Он скромнен и услужлив, потому что «в чинах... небольших», не может обойтись без «покровителей», даже если ему приходится всецело зависеть от их воли.

Зато, в отличие от Чацкого, Молчалин органично вписывается в фамусовское общество. Это «маленький Фамусов», ведь у него много общего с московским «тузом», несмотря на большую разницу в возрасте и общественном положении. Например, отношение Молчалина к службе – чисто «фамусовское»: он хотел бы «и награждены! брать, и весело по-

жить». Общественное мнение для Молчалина, как и для Фамусова, свято. Некоторые его высказывания («Ах! злые языки страшнее пистолета», «В мои лета не должно сметь / Свое суждение иметь») напоминают фамусовское: «Ах! боже мой! что станет говорить / Княгиня Марья Алексевна!».

Молчалин – антипод Чацкого не только по убеждениям, но и по характеру отношения к Софии. Чацкий искренне влюблен в нее, выше этого чувства для него ничего не существует, по сравнению с ним «мир целый» Чацкому «казался прах и суета». Молчалин лишь умело притворяется, что любит Софью, хотя, по собственному признанию, не находит в ней «ничего завидного». Отношения с Софией целиком определяются жизненной позицией Молчалина: так он держится со всеми без исключения людьми, это жизненный принцип, усвоенный с детства. В последнем действии он рассказывает Лизе, что ему «завещал отец» «угождать всем людям без изъятия». Молчалин – влюбленный «по должности», «в угодность дочери такого человека», как Фамусов, «который кормит и поит, / А иногда и чином подарит...».

Утрата любви Софии не означает поражения Молчалина. Хотя он и совершил непростительную оплошность, ему удалось выйти сухим из воды. Знаменательно, что не на «виноватого» Молчалина, а на «невиновного» Чацкого и оскорбленную, униженную Софию обрушил свой гнев Фамусов. В финале комедии Чацкий становится изгоем: общество его отторгает, Фамусов указывает на дверь и грозит «огла-

силь» его мнимый разврат «во весь народ». Молчалин же, вероятно, удвоит усилия, чтобы загладить свою вину перед Софией. Остановить карьеру такого человека, как Молчалин, невозможно – таков смысл авторского отношения к герою. Чацкий еще в первом действии справедливо заметил, что Молчалин «дойдет до степеней известных». Ночное происшествие подтвердило горькую истину: общество отвергает Чацких, а «Молчалины блаженствуют на свете».

Фамусовское общество в «Горе от ума» – это множество второстепенных и эпизодических персонажей, гостей Фамусова. Один из них, полковник Скалозуб, – солдафон, воплощение тупости и невежества. Он «слова умного не выговорил сроду», а из разговоров окружающих понимает только то, что, как ему кажется, относится к армейской теме. Поэтому на вопрос Фамусова «Как вам доводится Настасья Николавна?» Скалозуб деловито отвечает: «Мы с нею вместе не служили». Однако по меркам фамусовского общества Скалозуб – завидный жених: «И золотой мешок, и метит в генералы», поэтому его глупости и неотесанности в обществе никто не замечает (или не хочет замечать). Сам Фамусов «им сильно бредит», не желая иного жениха для своей дочери.

Скалозуб разделяет отношение фамусовцев к службе и к просвещению, договаривая с «солдатской прямотой» то, что окутано туманом велеречивых фраз в высказываниях Фамусова и Молчалина. В его отрывистых афоризмах, напоминающих команды на плацу, умещается вся нехитрая жи-

тейская «философия» карьеристов. «Как истинный философ», он мечтает об одном: «Мне только бы досталось в генералы». Несмотря на свою «дубинноголовость», Скалозуб очень быстро и успешно продвигается по служебной лестнице, вызывая почтительное изумление даже у Фамусова. «Давно полковники, а служите недавно». Образованность не представляет для Скалозуба никакой ценности («ученостью меня не обморочишь»), армейская муштра, с его точки зрения, гораздо полезнее, хотя бы тем, что способна выбить из головы ученую дурь: «Я князь-Григорию и вам / Фельдфебеля в Волтеры дам». Карьера военного и рассуждения «о фрунте и рядах» – единственное, что интересует Скалозуба.

Все персонажи, появляющиеся в доме Фамусова во время бала, активно участвуют в общем противостоянии Чацкому, добавляя все новые вымышленные подробности в сплетню о «сумасшествии» главного героя, пока в сознании графини бабушки она не превращается в фантастический сюжет о том, как Чацкий пошел «в пусурманы». Каждый из второстепенных персонажей выступает в своем комическом амплуа.

Хлёстова, как и Фамусов, – колоритный типаж: это «сердитая старуха», властная барыня-крепостница екатерининской эпохи. Она «от скуки» возит с собой «арапку-девку да собачку», питает слабость к молодым французам, любит, когда ей «угоджают», поэтому благосклонно относится к Молчалину и даже к Загорецкому. Невежественное самодурство – жизненный принцип Хлёстовой, которая, как и большин-

ство гостей Фамусова, не скрывает своего враждебного отношения к образованию и просвещению:

*И впрямь с ума сойдешь от этих, от одних
От пансионеров, школ, лицеев, как бишь их,
Да от ланкартачных взаимных обучений.*

(Д. III, явл. 21).

Загорецкий – «отъявленный мошенник, плут», доносчик и шулер («При нем остерегись: переносить горазд, /И в карты не садись: продаст»). Отношение к этому персонажу характеризует нравы фамусовского общества. Все презирают Загорецкого, не стесняясь бранить его в лицо («Лгунишка он, картежник, вор» – говорит о нем Хлѣстова), но в обществе его «ругают / Везде, а всюду принимают», ведь Загорецкий – «мастер услужить».

«Говорящая» фамилия Репетилова указывает на его склонность бездумно повторять чужие рассуждения «о матерях важных». Репетилов, в отличие от других представителей фамусовского общества, на словах – горячий поклонник «учености». Но просветительские идеи, которые проповедует Чацкий, он окарикатуривает и опошляет, призывая, например, чтобы все учились «у князь-Григория», где «напоят шампанским на убой». Репетилов все же проговорился: поклонником «учености» он стал только потому, что ему не удалось сделать карьеру («И я в чины бы лез, да неудачи встретил»). Просвещение, с его точки зрения, – лишь вы-

нужденная замена карьере. Репетиллов – порождение фамусовского общества, хотя и кричит, что у него с Чацким «одни и те же вкусы». «Секретнейший союз» и «тайные собрания», о которых он рассказывает Чацкому, – интереснейший материал, позволяющий сделать вывод о негативном отношении самого Грибоедова к «шумным тайнам» светского вольнодумства. Однако едва ли можно считать «секретнейший союз» пародией на декабристские тайные общества, это – сатира на идеологических «пустоплясов», сделавших «секретную», «заговорщицкую» деятельность формой светского времяпрепровождения, ведь все сводится к праздной болтовне и сотрясанию воздуха – «шумим, братец, шумим».

Помимо тех героев, которые перечислены в «афише» – списке «действующих лиц» – и хотя бы однажды появляются на сцене, в «Горе от ума» упомянуто множество людей, не являющихся участниками действия, – это внесценические персонажи. Их фамилии и имена мелькают в монологах и репликах действующих лиц, которые обязательно выражают свое отношение к ним, одобряют или осуждают их жизненные принципы и поведение.

Внесценические персонажи – невидимые «участники» общественно-идеологического конфликта. С их помощью Грибоедову удалось раздвинуть рамки сценического действия, сконцентрированного на узкой площадке (дом Фамусова) и уложившегося в одни сутки (действие начинается рано утром и завершается под утро следующего дня). У внес-

ценических персонажей – особая художественная функция: они представляют общество, частью которого являются все участники событий в доме Фамусова. Не играя никакой роли в сюжете, они тесно связаны с теми, кто яростно защищает «век минувший» или стремится жить идеалами «века нынешнего», – кричит, негодует, возмущается или, наоборот, испытывает «миллион терзаний» на сцене.

Именно внесценические персонажи подтверждают, что все русское общество расколото на две неравные части: количество упомянутых в пьесе консерваторов значительно превосходит число инакомыслящих, «сумасшедших». Но самое главное, что Чацкий, одинокий правдолюбец на сцене, вовсе не одинок в жизни: существование духовно близких ему людей, по мнению фамусовцев, доказывает, что «нынче пуще, чем когда, безумных развелось людей, и дел, и мнений». Среди единомышленников Чацкого – двоюродный брат Скалозуба, отказавшийся от блестящей карьеры военного, чтобы уехать в деревню и заняться чтением книг («Чин следовал ему: он службу вдруг оставил, / В деревне книги стал читать»), князь Федор, племянник княгини Тугоуховской («Чинов не хочет знать! Он химик, он ботаник...»), и петербургские «профессоры», у которых он учился. По мнению гостей Фамусова, эти люди – такие же сумасшедшие, помешавшиеся из-за «учености», как и Чацкий.

Другая группа внесценических персонажей – «единомышленники» Фамусова. Это его «кумиры», которых он ча-

сто упоминает как образец жизни и поведения. Таков, например, московский «туз» Кузьма Петрович – для Фамусова это пример «жизья похвального»:

*Покойник был почтенный камергер,
С ключом, и сыну ключ умел доставить;
Богат, и на богатой был женат;
Пережил детей, внучат;
Скончался; все о нем прискорбно поминают.*

(Д. II, явл. 1).

Другой достойный, по мнению Фамусова, пример для подражания – один из самых запоминающихся внесценических персонажей, «покойник дядя» Максим Петрович, сделавший удачную придворную карьеру («при государыне служил Екатерине»). Как и прочие «вельможи в случае», он имел «надменный нрав», но, если того требовали интересы карьеры, умел ловко «подслужиться» и легко «сгибался вперегиб».

Чацкий разоблачает нравы фамусовского общества в монологе «А судьи кто?..» (д. II, явл. 5), рассказывая о недостойном образе жизни «отчества отцов» («разливаются в пирах и мотовстве»), о несправедливо нажитых ими богатствах («грабительством богаты»), об их аморальных, бесчеловечных поступках, которые они совершают безнаказанно («защиту от суда в друзьях нашли, в родстве»). Один из внесценических персонажей, упомянутых Чацким, «толпу» пре-

данных слуг, спасавших его «в часы вина и драки», «выменил» на трех борзых собак. Другой «для затей / На крепостной балет согнал на многих фурах / От матерей, отцов отторженных детей», которые затем были «распроданы поодиночке». Такие люди, с точки зрения Чацкого, – живой анахронизм, не соответствующий современным идеалам просвещения и гуманного отношения к крепостным:

*А судьи кто? За древностию лет
К свободной жизни их вражда непримирима,
Сузденья черпают из забытых газет
Времен Очаковских и покоренья Крыма...*

(Д. II, явл. 5).

Даже простое перечисление внесценических персонажей в монологах действующих лиц (Чацкого, Фамусова, Репетилова) дополняет картину нравов грибоедовской эпохи, придает ей особый, «московский» колорит. В первом действии (явл. 7) Чацкий, только что приехавший в Москву, в разговоре с Софией «перебирает» множество общих знакомых, иронизируя над их «странностями».

По тону, в котором некоторые персонажи говорят о московских дамах, можно сделать вывод, что женщины пользовались огромным влиянием в московском обществе. Фамусов восторженно отзывается о властных «светских львицах»:

А дамы? – сунься кто, попробуй, овладей;

*Судьи всему, везде, над ними нет судей<...>
Скомандовать велите перед фрунтом!
Присутствовать пошлите их в Сенат!
Ирина Власьевна! Лукерья Алексевна!
Татьяна Юрьевна! Пульхерия Андревна!*

(Д. II, явл. 5).

Знаменитая Татьяна Юрьевна, о которой Молчалин с благоговением говорил Чацкому, видимо, пользуется непрерываемым авторитетом и при случае может оказать «покровительство». А грозная княгиня Марья Алексевна приводит в трепет даже самого московского «туза» Фамусова, который, как неожиданно выясняется, озабочен не столько смыслом происшедшего, а публичной оглаской «развратного» поведения его дочери и беспощадным злоязычием московской бабыни.

Драматургическое новаторство Грибоедова проявилось прежде всего в отказе от некоторых жанровых канонов классицистической «высокой» комедии. Александрийский стих, которым написаны «эталонные» комедии классицистов, заменен гибким стихотворным размером, позволившим передать все оттенки живой разговорной речи, – вольным ямбом. Пьеса кажется «перенаселенной» персонажами в сравнении с комедиями предшественников Грибоедова. Создается впечатление, что дом Фамусова и все происходящее в пьесе – только часть большого мира, который выведен из привычного полусонного состояния «безумцами», подобными Чацко-

му. Москва – временное пристанище пылкого героя, странствующего «по свету», небольшая «почтовая станция» на «столбовой дороге» его жизни. Здесь, не успев остыть от бешеной скачки, он сделал только небольшую остановку и, испытав «миллион терзаний», вновь отправился в путь.

В «Горе от ума» не пять, а четыре действия, поэтому нет характерной для пятого акта ситуации, когда все противоречия разрешаются и жизнь героев восстанавливает свое неспешное течение. Главный конфликт комедии, общественно-идеологический, остался неразрешенным: все происшедшее – только один из этапов идеологического самосознания консерваторов и их антагониста.

Важная особенность «Горя от ума» – переосмысление комических характеров и комических ситуаций: в комических противоречиях автор обнаруживает скрытый трагический потенциал. Не позволяя читателю и зрителю забыть о комизме происходящего, Грибоедов подчеркивает трагический смысл событий. Трагедийный пафос особенно усиливается в финале произведения: все основные персонажи четвертого действия, включая Молчалина и Фамусова, предстают не в традиционно-комедийных амплуа. Они больше напоминают героев трагедии. Подлинные трагедии Чацкого и Софьи дополнены «маленькими» трагедиями Молчалина, нарушившего свой обет молчания и поплатившегося за это, и униженного Фамусова, с трепетом ожидающего возмездия от московского «громовержца» в юбке – княгини Марьи

Алексевны.

Принцип «единства характеров» – основа драматургии классицизма – оказался совершенно неприемлемым для автора «Горя от ума». «Портретность», то есть жизненную правду персонажей, которую «архаист» П. А. Катенин относил к «погрешностям» комедии, Грибоедов считал главным достоинством. Прямолинейность и односторонность в изображении центральных персонажей отброшены: не только Чацкий, но и Фамусов, Молчалин, Софья показаны людьми сложными, порой противоречивыми и непоследовательными в своих поступках и высказываниях. Их вряд ли уместно и возможно оценивать, используя полярные оценки («положительный» – «отрицательный»), ведь автор стремится показать в этих персонажах не «хорошее» и «плохое». Его интересует реальная сложность их характеров, а также обстоятельства, в которых проявляются их социальные и бытовые роли, мировоззрение, система жизненных ценностей и психология. К персонажам грибоедовской комедии можно с полным правом отнести слова, сказанные А. С. Пушкиным о Шекспире: это «существа живые, исполненные многих страстей...»

Каждое из главных действующих лиц оказывается как бы в фокусе самых разных мнений и оценок: ведь даже идейные противники или люди, не симпатизирующие друг другу, важны автору как источники мнений – из их «многоголосья» складываются словесные «портреты» героев. Пожалуй, мол-

ва играет в комедии не меньшую роль, чем в романе Пушкина «Евгений Онегин». Особенно насыщены разнообразной информацией суждения о Чацком – он предстает в зеркале своеобразной «устной газеты», создающейся на глазах зрителя или читателя обитателями фамусовского дома и его гостями. Можно с уверенностью утверждать, что это только первая волна московской молвы о петербургском вольнодумце. Светским сплетникам «сумасшедший» Чацкий надолго дал пищу для пересудов. Но «злые языки», которые для Молчалина «страшнее пистолета», ему не опасны. Чацкий – человек из другого мира, только на короткий миг он соприкоснулся с миром московских глупцов и сплетников и в ужасе отшатнулся от него.

Картина «общественного мнения», мастерски воссозданная Грибоедовым, складывается из устных высказываний персонажей. Их речь импульсивна, порывиста, отражает мгновенную реакцию на чужие мнения и оценки. Психологическая достоверность речевых портретов действующих лиц – одна из важнейших особенностей комедии. Словесный облик персонажей так же неповторим, как и их место в обществе, манера поведения и круг интересов. В толпе гостей, собравшихся в доме Фамусова, люди часто выделяются именно своим «голосом», особенностями речи. Неповторим «голос» Чацкого: его речевое поведение уже в первых сценах выдает в нем убежденного противника московского барства. Слово героя – его единственное, но самое опасное

«оружие» в делящаяся весь долгий день «дуэли» правдолюбца с фамусовским обществом. Праздным и «злым языкам» «рассказчиков неукротимых, / Нескладных умников, лукавых простаков, / Старух зловещих, стариков, / Дряхлеющих над выдумками, вздором», Чацкий противопоставляет горячее слово правды, в котором желчь и досада, умение выразить в слове комические стороны их существования соединены с высоким пафосом утверждения подлинных жизненных ценностей. Язык комедии свободен от лексических, синтаксических и интонационных ограничений, это «грубая», «непричесанная» стихия разговорной речи, превратившаяся под пером Грибоедова-«речетворца» в чудо поэзии. «О стихах я не говорю, – заметил Пушкин, – половина – должны войти в поговорку».

Несмотря на то, что Чацкий-идеолог противостоит косному московскому барству и выражает авторскую точку зрения на русское общество, его нельзя считать безусловно «положительным» персонажем, какими были, например, персонажи комедиографов – предшественников Грибоедова. Поведение Чацкого – поведение обличителя, судьи, трибуна, ожесточенно нападающего на нравы, быт и психологию фамусовцев. Но автор указывает мотивы его странного поведения: ведь он приехал в Москву вовсе не как эmissар петербургских вольнодумцев. Негодование, которым охвачен Чацкий, вызвано особым психологическим состоянием: его поведение определяют две страсти – любовь и ревность. В них глав-

ная причина его горячности. Именно поэтому, несмотря на силу своего ума, влюбленный Чацкий не владеет своими чувствами, вышедшими из-под контроля, не способен действовать разумно. Гнев просвещенного человека, соединившись с болью утраты возлюбленной, и заставил его «метать бисер перед Репетиловыми». Его поведение комично, однако сам герой испытывает при этом подлинные душевные страдания, «миллион терзаний». Чацкий – трагический персонаж, попавший в комические обстоятельства.

Фамусов и Молчалин не похожи на традиционных комедийных «злодеев» или «тупиц». Фамусов – трагикомическое лицо, ведь в финальной сцене не только рушатся все его планы относительно замужества Софии – ему грозит потеря репутации, «доброе имени» в обществе. Для Фамусова это настоящая беда, и потому в конце последнего действия он восклицает в отчаянии: «Моя судьба еще ли не плачевна?». Трагикомично и положение Молчалина, который находится в безвыходном положении: плененный Лизой, он вынужден притворяться скромным и безропотным обожателем Софии. Молчалин понимает, что его отношения с ней вызовут раздражение и начальственный гнев Фамусова. Но и отвергнуть любовь Софии, полагает Молчалин, опасно: дочь имеет влияние на Фамусова и может отомстить, погубить его карьеру. Он оказался между двух огней: «барской любовью» дочери и неминуемым «барским гневом» отца.

Искренний карьеризм и притворная любовь несовмести-

мы, попытка соединить их оборачивается для Молчалина унижением и «падением» пусть с небольшой, но уже «взвзтой» им служебной «высоты». «Люди, созданные Грибоедовым, сняты с природы во весь рост, почерпнуты со дна действительной жизни, – подчеркнул критик А. А. Григорьев, – у них не написано на лбах их добродетелей и пороков, но они заклеены печатью своего ничтожества, заклеены мстительною рукою палача-художника».

В отличие от героев классицистических комедий, главные действующие лица «Горя от ума» (Чацкий, Молчалин, Фамусов) изображены в нескольких социальных ролях. Например, Чацкий не только вольнодумец, представитель молодого поколения 1810-х гг. Он и влюбленный, и помещик («имел душ сотни три»), и бывший военный (когда-то Чацкий служил в одном полку с Горичем). Фамусов не только московский «туз» и один из столпов «века минувшего». Мы видим его и в других социальных ролях: отца, пытающегося «пристроить» дочь, и государственного чиновника, «управляющего в казенном месте». Молчалин не только «секретарь Фамусова, живущий у него в доме» и «счастливый соперник» Чацкого: он принадлежит, как и Чацкий, к молодому поколению. Но его мировоззрение, идеалы и образ жизни не имеют с идеологией и жизнью Чацкого ничего общего. Они характерны для «молчаливого» большинства дворянской молодежи. Молчалин – один из тех, кто легко приспособливается к любым обстоятельствам ради одной цели –

подняться как можно выше по служебной лестнице.

Грибоедов пренебрегает важным правилом классицистической драматургии – единством сюжетного действия: в «Горе от ума» нет единого событийного центра (это и вызвало упреки литературных староверов в нечеткости «плана» комедии). Два конфликта и две сюжетные линии, в которых они реализуются (Чацкий – София и Чацкий – фамусовское общество), позволили драматургу искусно соединить глубину общественной проблематики и тонкий психологизм в изображении характеров героев.

Автор «Горя от ума» не ставил перед собой задачу разрушить поэтику классицизма. Его эстетическое кредо – творческая свобода («Я как живу, так и пишу свободно и свободно»). Использование тех или иных художественных средств и приемов драматургии диктовалось конкретными творческими обстоятельствами, возникавшими в ходе работы над пьесой, а не отвлеченными теоретическими постулатами. Поэтому в тех случаях, когда требования классицизма ограничивали его возможности, не позволяя достичь желаемого художественного эффекта, он решительно отвергал их. Но нередко именно принципы классицистической поэтики позволяли эффективно решить художественную задачу.

Например, характерные для драматургии классицистов «единства» – единство места (дом Фамусова) и единство времени (все события происходят в течение одного дня) соблюдены. Они помогают добиться концентрации, «сгущения»

действия. Мастерски использованы Грибоедовым и некоторые частные приемы поэтики классицизма: изображение персонажей в традиционных сценических амплуа (неудачливый герой-любовник, его пронырливый соперник, служанка – доверенное лицо своей госпожи, капризная и несколько взбалмошная героиня, обманутый отец, комическая старуха, сплетник и т. п.). Однако эти амплуа необходимы только как комедийная «подсветка», подчеркивающая главное – индивидуальность персонажей, своеобразие их характеров и положений.

В комедии немало «обстановочных лиц», «фигурантов» (так в старом театре называли эпизодических персонажей, создававших фон, «живые декорации» для главных героев). Как правило, их характер исчерпывающе раскрывается их «говорящими» фамилиями и именами. Тот же прием используется и для того, чтобы подчеркнуть главную черту в облике или положении некоторых центральных персонажей: Фамусов – всем известный, у всех на устах (от латинск. fama – молва), Репетиллов – повторяющий чужое (от франц. repeter – повторять), София – мудрость (древнегреч. sophia), Чацкий в первой редакции был Чадским, то есть и «пребывающим в чаду», «начадившим». Зловещая фамилия Скалозуб – «перевертыш» (от слова «зубоскал»). Молчалин, Тугоуховские, Хлестова – эти фамилии «говорят» сами за себя...

В «Горе от ума» ярко проявились важнейшие особенности реалистического искусства: реализм не только освобож-

дает индивидуальность писателя от мертвящих «правил», «канонов» и «условностей», но и опирается на опыт других художественных систем.

«Грибоедов – «человек одной книги», – заметил В. Ф. Ходасевич. – Если бы не «Горе от ума», Грибоедов не имел бы в литературе русской совсем никакого места».

Творческая история комедии, над которой драматург работал несколько лет, исключительно сложна. Замысел «сценической поэмы», как определил жанр задуманного произведения сам Грибоедов, возник во второй половине 1810-х гг. – в 1816 г. (по свидетельству С. Н. Бегичева) или в 1818–1819 гг. (по воспоминаниям Д. О. Бебутова). К работе над текстом комедии писатель приступил, по-видимому, только в начале 1820-х гг. Первые два акта первоначальной редакции «Горя от ума» написаны в 1822 г. в Тифлисе. Работа над ними продолжилась в Москве, куда Грибоедов приехал во время отпуска, до весны 1823 г. Свежие московские впечатления позволили развернуть многие сцены, едва намеченные в Тифлисе. Именно тогда был написан знаменитый монолог Чацкого «А судьи кто?». Третий и четвертый акты первоначальной редакции «Горя от ума» создавались летом 1823 г. в тульском имении С. Н. Бегичева. Однако Грибоедов не считал комедию законченной. В ходе дальнейшей работы (конец 1823 – начало 1824 гг.) менялся не только текст – несколько изменилась фамилия главного героя: он стал Чацким (ранее его фамилия была Чадский), комедия, называв-

шаяся «Горе уму», получила свое окончательное название.

В июне 1824 г., приехав в Петербург, Грибоедов провел существенную стилистическую правку первоначальной редакции, изменил часть первого акта (сон Софии, диалог Софии и Лизы, монолог Чацкого), в заключительном акте появилась сцена разговора Молчалина с Лизой. Окончательная редакция была завершена осенью 1824 г. После этого, надеясь на публикацию комедии, Грибоедов поощрял появление и распространение ее списков. Наиболее авторитетными из них являются Жандровский список, «поправленный рукою самого Грибоедова» (принадлежал А. А. Жандру), и Булгаринский – тщательно выправленная писарская копия комедии, оставленная Грибоедовым Ф. В. Булгарину в 1828 г. перед отъездом из Петербурга. На титульном листе этого списка драматург сделал надпись: «Горе мое поручаю Булгарину...». Он надеялся, что предприимчивый и влиятельный журналист сможет добиться публикации пьесы.

Уже с лета 1824 г. Грибоедов пытался напечатать комедию. Отрывки из первого и третьего действия впервые появились в альманахе «Русская Талия» в декабре 1824 г., причем текст был «смягчен» и сокращен цензурой. «Неудобные» для печати, слишком резкие высказывания героев заменялись безликими и «безвредными». Так, вместо авторского «В ученый комитет» было напечатано «Между учеными который поселился», «программная» реплика Молчалина «Ведь надобно зависеть от других» заменена словами

«Ведь надобно других иметь в виду». Не понравились цензорам упоминания о «монаршем лице» и о «правлениях». Публикация отрывков комедии, хорошо известной по рукописным копиям, вызвала множество откликов в литературной среде. «Его рукописная комедия: «Горе от ума», – вспоминал Пушкин, – произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами».

Полный текст «Горя от ума» при жизни автора так и не был издан. Первое издание комедии появилось в переводе на немецкий язык в Ревеле в 1831 г. Русское издание, с цензурной правкой и купюрами, вышло в Москве в 1833 г. Известны и два бесцензурных издания 1830-х гг. (печатались в полковых типографиях). Впервые полностью пьеса была напечатана в России только в 1862 г. Научное издание «Горя от ума» осуществил в 1913 г. известный исследователь Н. К. Пиксанов во втором томе академического Полного собрания сочинений Грибоедова.

Судьба театральных постановок комедии оказалась не менее сложной. Долгое время театральная цензура не разрешала ставить ее полностью. Еще в 1825 г. неудачей закончилась первая попытка поставить «Горе от ума» на сцене театрального училища в Петербурге: спектакль запретили, так как пьеса не была одобрена цензурой. Впервые комедия появилась на сцене в 1827 г., в Эривани, в исполнении актеров-любителей – офицеров Кавказского корпуса (на спектакле присутствовал автор). Только в 1831 г. с многочисленными цен-

зурными купюрами «Горе от ума» было поставлено в Петербурге и Москве. Цензурные ограничения на театральные постановки комедии перестали действовать лишь в 1860-е гг.

История критических интерпретаций пьесы отражает сложность и глубину ее социальной и философской проблематики, обозначенной в самом названии комедии: «Горе от ума». Проблемы ума и глупости, безумия и сумасшествия, дурачества и шутовства, притворства и лицедейства поставлены и решены Грибоедовым на многообразном бытовом, общественном и психологическом материале. По существу, все персонажи комедии, включая второстепенных, эпизодических и внесценических, втянуты в обсуждение вопросов об отношении к уму и различным формам глупости и безумия. Главной фигурой, вокруг которой сразу концентрировалось все многообразие мнений о комедии, стал умный «безумец» Чацкий. От истолкования его характера и поведения, взаимоотношений с другими персонажами зависела общая оценка авторского замысла, проблематики и художественных особенностей комедии.

Рассмотрим лишь некоторые наиболее примечательные критические суждения и оценки.

С самого начала одобрение комедии отнюдь не было единодушным. Консерваторы обвинили Грибоедова в сгущении сатирических красок, что стало, по их мнению, следствием «бранчливого патриотизма» автора, а в Чацком увидели умничающего «сумасброда», воплощение «фигаро-грибоедов-

ской» жизненной философии. Некоторые весьма доброжелательно настроенные к Грибоедову современники отметили в «Горе от ума» немало погрешностей. Например, давний друг и соавтор драматурга П. А. Катенин в одном из частных писем дал такую оценку комедии: «Ума в ней точно палата, но план, по-моему, недостаточен, и характер главный сбивчив и сбит (manque); слог часто прелестный, но сочинитель слишком доволен своими вольностями». По мнению критика, раздосадованного отступлениями от правил классической драматургии, в том числе заменой обычных для «высокой» комедии «хороших александрийских стихов» вольным ямбом, грибоедовская «фантазмагория не театральна: хорошие актеры этих ролей не возьмут, а дурные их испортят».

Замечательным автокомментарием к «Горю от ума» стал написанный в январе 1825 г. ответ Грибоедова на критические суждения, высказанные Катениным. Это не только энергичная «антикритика», представляющая авторский взгляд на комедию (его необходимо учитывать при анализе пьесы), но и эстетический манифест драматурга-новатора, отказывающегося «угождать теоретикам, т. е. делать глупости», «удовлетворять школьным требованиям, условиям, привычкам, бабушкиным преданиям».

В ответ на замечание Катенина о несовершенстве «плана» комедии, то есть ее сюжета и композиции, Грибоедов писал: «Ты находишь главную погрешность в плане: мне кажется, что он прост и ясен по цели и исполнению; девушка сама

не глупая предпочитает дурака умному человеку (не потому, чтобы ум у нас грешных был обыкновенен, нет! и в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека); и этот человек разумеется в противуречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих... «Сцены связаны произвольно». Так же, как в натуре всяких событий, мелких и важных: чем внезапнее, тем более завлекает в любопытство».

Смысл поведения Чацкого драматург пояснил так: «Кто-то со злости выдумал об нем, что он сумасшедший, никто не поверил, и все повторяют, 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. Что же может быть полнее этого?».

Грибоедов отстаивает свои принципы изображения героев. Замечание Катенина о том, что «характеры портретны», он принимает, но считает это не погрешностью, а главным достоинством своей комедии. С его точки зрения, сатирические образы-карикатуры, искажающие реальные пропорции в облике людей, недопустимы. «Да! и я, коли не имею таланта Мольера, то по крайней мере чистосердечнее его; портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии, в них, однако, есть черты, свойственные многим другим ли-

цам, а иные – всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на всех своих двуногих собратьев. Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь. Вот моя поэтика...».

Наконец, самой «лестной похвалой» себе Грибоедов посчитал слова Катенина о том, что в его комедии «дарования более, нежели искусства». «Искусство в том только и состоит, чтоб подделываться под дарование... – заметил автор «Горя от ума». – Я как живу, так и пишу свободно и свободно».

Свое мнение о пьесе высказал и Пушкин (список «Горя от ума» в Михайловское привез И. И. Пущин). В письмах к П. А. Вяземскому и А. А. Бестужеву, написанных в январе 1825 г., он отметил, что более всего удались драматургу «характеры и резкая картина нравов». В их изображении и проявился, по мнению Пушкина, «комический гений» Грибоедова. К Чацкому поэт отнесся критически. В его интерпретации это обычный герой-резонер, выражающий мнения единственного «умного действующего лица» – самого автора: «... Что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малый, прошедший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями. Все, что говорит он, – очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека –

с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловым и тому подоб.» Пушкин очень точно подметил противоречивый, непоследовательный характер поведения Чацкого, трагикомизм его положения.

В начале 1840 г. В. Г. Белинский в статье о «Горе от ума» столь же решительно, как и Пушкин, отказал Чацкому в практическом уме, назвав его «новым Дон-Кихотом». По мнению критика, главный герой комедии – фигура совершенно нелепая, наивный мечтатель, «мальчик на палочке верхом, который воображает, что сидит на лошади». Впрочем, вскоре Белинский скорректировал свою негативную оценку Чацкого и комедии в целом, подчеркнув в частном письме, что «Горе от ума» – «благороднейшее, гуманистическое произведение, энергический (при этом еще первый) протест против гнусной расейской действительности». Характерно, что прежнее осуждение «с художественной точки зрения» не было отменено, а лишь заменено совершенно другим подходом: критик не считал нужным разобраться в реальной сложности образа Чацкого, а оценил комедию с позиций общественной и нравственной значимости его протеста.

Еще дальше ушли от авторской трактовки Чацкого критики и публицисты 1860-х гг. Например, А. И. Герцен увидел в Чацком воплощение «задней мысли» самого Грибоедова, истолковав героя комедии как политическую аллегория. «... Это – декабрист, это – человек, который завершает эпоху Петра I и силится разглядеть, по крайней мере на горизон-

те, обетованную землю...». А для критика А. А. Григорьева Чацкий – «наш единственный герой, то есть единственно положительно борющийся в той среде, куда судьба и страсть его бросили», поэтому и вся пьеса превратилась в его критической интерпретации из «высокой» комедии в «высокую» трагедию (см. статью «По поводу нового издания старой вещи. «Горе от ума». СПб. 1862»). В этих суждениях облик Чацкого переосмыслен, истолкован не только предельно обобщенно, но и односторонне.

На постановку «Горя от ума» в Александрийском театре (1871) откликнулся И. А. Гончаров критическим этюдом «Мильон терзаний» (опубликован в журнале «Вестник Европы», 1872, № 3). Это один из самых проницательных разборов комедии. Гончаров дал глубокие характеристики отдельных персонажей, оценил мастерство Грибоедова-драматурга, написал об особом положении «Горя от ума» в русской литературе. Но, пожалуй, самое важное достоинство этюда Гончарова – бережное отношение к авторской концепции, воплощенной в комедии. Писатель отказался от одностороннего социологического и идеологического истолкования пьесы, внимательно рассмотрев психологическую мотивировку поведения Чацкого и других персонажей. «Всякий шаг Чацкого, почти всякое слово в пьесе тесно связаны с игрой чувства его к Софье, раздраженного какой-то ложью в ее поступках, которую он и бьется разгадать до самого конца», – подчеркнул, в частности, Гончаров. Действитель-

но, без учета любовной интриги (ее значение отметил и сам Грибоедов в письме к Катенину) невозможно понять «горе от ума» отвергнутого влюбленного и одинокого правдолюбца, одновременно трагическую и комическую природу образа Чацкого.

Главная особенность комедии – взаимодействие двух сюжетобразующих конфликтов: любовного конфликта, основными участниками которого являются Чацкий и София, и конфликта общественно-идеологического, в котором Чацкий сталкивается с консерваторами, собравшимися в доме Фамусова. С точки зрения проблематики на первом плане – конфликт между Чацким и фамусовским обществом, но в развитии сюжетного действия не менее важен и традиционный любовный конфликт: ведь именно ради встречи с Софией Чацкий так спешил в Москву. Оба конфликта – любовный и общественно-идеологический – дополняют и усиливают друг друга. Они в равной степени необходимы для того, чтобы понять мировоззрение, характеры, психологию и взаимоотношения действующих лиц.

В двух сюжетных линиях «Горя от ума» легко обнаруживаются все элементы классического сюжета: экспозиция – все сцены первого действия, предшествующие появлению Чацкого в доме Фамусова (явл. 1–5); начало любовного конфликта и, соответственно, завязка действия первого, любовного сюжета – приезд Чацкого и его первый разговор с Софией (д. I, явл. 7). Общественно-идеологический конфликт

(Чацкий – фамусовское общество) намечается чуть позже – во время первого разговора Чацкого и Фамусова (д. I, явл. 9).

Оба конфликта развиваются параллельно. Этапы развития любовного конфликта – диалоги Чацкого и Софии. Герой настойчив в своих попытках вызвать Софию на откровенность и выяснить, почему она стала так холодна к нему, кто ее избранник. Конфликт Чацкого с фамусовским обществом включает в себя ряд частных конфликтов: словесные «дуэли» Чацкого с Фамусовым, Скалозубом, Молчалиным и другими представителями московского общества. Частные конфликты в «Горе от ума» буквально выплескивают на сцену множество второстепенных персонажей, заставляют их раскрывать свою жизненную позицию в репликах или поступках. Грибоедов не только создает широкую «картину нравов», но и показывает психологию и жизненные принципы людей, буквально обступающих Чацкого со всех сторон.

Темп развития действия в комедии – молниеносный. Множество событий, складывающихся в увлекательные житейские «микросюжеты», проходит перед читателями и зрителями. Происходящее на сцене вызывает смех и вместе с тем заставляет задуматься и над противоречиями тогдашнего общества, и над общечеловеческими проблемами. Развитие действия несколько замедляют пространные, но крайне важные монологи-«программы» Чацкого и других действующих лиц (Фамусова, Молчалина, Репетилова): они не только обостряют идеологический конфликт, но и являются важ-

ным средством социальной и нравственно-психологической характеристики противоборствующих сторон.

Кульминация «Горя от ума» – пример замечательного драматургического мастерства Грибоедова. В основе кульминации общественно-идеологического сюжета (общество объявляет Чацкого сумасшедшим; д. III, явл. 14–21) – слух, повод к возникновению которого подала София своей репликой «в сторону»: «Он не в своем уме». Эту реплику раздосадованная София бросила случайно, имея в виду, что Чацкий «сошел с ума» от любви и стал просто невыносим для нее. Автор использует прием, основанный на игре смыслов: эмоциональный всплеск Софии услышал светский сплетник г. Н. и понял его буквально. София решила воспользоваться этим недоразумением, чтобы отомстить Чацкому за его насмешки над Молчалиным. Став источником сплетни о сумасшествии Чацкого, героиня «сожгла мосты» между собой и бывшим возлюбленным.

Таким образом, кульминация любовного сюжета мотивирует кульминацию сюжета общественно-идеологического. Благодаря этому обе внешне самостоятельные сюжетные линии пьесы пересекаются в общей кульминационной точке – пространной сцене, итогом которой становится признание Чацкого сумасшедшим. Следует, однако, подчеркнуть, что подобно тому, как приезд влюбленного Чацкого породил принципиальные споры между ним, представляющим «век нынешний», и теми, кто упорно цепляется за жизнен-

ные ценности «века минувшего», так и досада и гнев Софии на «сумасшедшего» влюбленного привели общество к полному идеологическому размежеванию с Чацким и со всем новым в общественной жизни, что стоит за ним. Фактически «сумасшествием» было объявлено любое инакомыслие, нежелание Чацкого и его единомышленников за пределами сцены жить так, как предписывает «общественное мнение».

После кульминации сюжетные линии вновь расходятся. Развязка любовной интриги предшествует развязке общественно-идеологического конфликта. Ночная сцена в доме Фамусова (д. IV, явл. 12–13), в которой участвуют Молчалин и Лиза, а также София и Чацкий, окончательно объясняет положение героев, делая тайное явным. София убеждается в лицемерии Молчалина, а Чацкий узнает, кто был его соперником:

Вот наконец решение загадке!

Вот я пожертвован кому!

Развязка сюжетной линии, основанной на конфликте Чацкого с фамусовским обществом, – последний монолог Чацкого, направленный против «толпы гонителей». Чацкий заявляет о своем окончательном разрыве и с Софией, и с Фамусовым, и со всем московским обществом (д. IV, явл. 14): «Вон из Москвы! сюда я больше не ездук».

В системе персонажей комедии Чацкий, связывающий обе

сюжетные линии, занимает центральное место. Подчеркнем, однако, что для самого героя первостепенное значение имеет не общественно-идеологический, а любовный конфликт. Чацкий прекрасно понимает, в какое общество он попал, у него нет иллюзий относительно Фамусова и «всех московских». Причина бурного обличительного красноречия Чацкого не политическая или просветительская, а психологическая. Источник его страстных монологов и метких язвительных реплик – любовные переживания, «нетерпение сердца», которое ощущается с первой до последней сцены с его участием. Конечно, искренний, эмоциональный, открытый Чацкий не может не пойти на столкновение с чуждыми ему людьми. Он не в силах утаить своих оценок и чувств, особенно если его откровенно провоцируют – и Фамусов, и Молчанин, и Скалозуб, но важно помнить, что именно любовь как бы открывает все «шлюзы», делая поток красноречия Чацкого буквально неудержимым.

Чацкий приехал в Москву с единственной целью – увидеть Софию, найти подтверждение прежней любви и, вероятно, посвататься. Его гонит любовный пыл. Оживление и «говорливость» Чацкого вначале вызваны радостью свидания с возлюбленной, но, вопреки ожиданиям, София встречает его очень холодно: герой словно наталкивается на глухую стену отчуждения и плохо скрытой досады. Бывшая возлюбленная, о которой с трогательной нежностью вспоминает Чацкий, полностью переменялась к нему. С помощью

привычных шуток и эпиграмм он пытается найти с ней общий язык, «перебирает» московских знакомых, однако его остроты только раздражают Софию – она отвечает ему колкостями. Странное поведение возлюбленной вызывает ревнивые подозрения Чацкого: «Нет ли впрямь тут жениха какого?».

Поступки и слова умного и чуткого к людям Чацкого кажутся непоследовательными, нелогичными: у него явно «ум с сердцем не в ладу». Понимая, что София его не любит, он не хочет смириться с этим и предпринимает настоящую «осаду» охладевшей к нему возлюбленной. Любовное чувство и желание выяснить, кто же стал новым избранником Софии, удерживают его в доме Фамусова: «Дождусь ее и вынужу признание: / Кто наконец ей мил? Молчалин! Скалозуб!».

Он надоедает Софии, пытаясь вызвать ее на откровенность, задавая ей бестактные вопросы: «Дознаться мне нельзя ли, /... Кого вы любите?».

Ночная сцена в доме Фамусова открыла «прозревшему» Чацкому всю правду. Но теперь он впадает в другую крайность: не может простить Софии своего любовного ослепления, упрекает ее в том, что она его «надеждой завлекла». Развязка любовного конфликта не остудила пыл Чацкого. Вместо любовной страсти героем овладели другие сильные чувства – бешенство и озлобление. В пылу ярости он перекладывает на других ответственность за свои «бесплодные

усилия любви». Чацкого оскорбила не только «измена», но и то, что София предпочла ему ничтожного Молчалина, которого он так презирал («Когда подумаю, кого вы предпочли!»). Он гордо заявляет о своем «разрыве» с ней и думает, что теперь-то «отрезвился... сполна», собираясь в то же время «на весь мир излить всю желчь и всю досаду».

Интересно проследить, как любовные переживания обостряют идейное противостояние Чацкого фамусовскому обществу. Вначале Чацкий спокойно относится к московскому обществу, почти не замечает его привычных пороков, видит в нем только комические стороны: «Я в чудаках иному чуду / Раз посмеюсь, потом забуду...».

Но когда Чацкий убеждается, что София его не любит, все в Москве начинает раздражать его. Реплики и монологи становятся дерзкими, язвительными – он гневно обличает то, над чем ранее беззлобно смеялся.

В своих монологах Чацкий затрагивает актуальные проблемы современной эпохи: вопрос о том, что такое настоящая служба, проблемы просвещения и образования, крепостного права, национальной самобытности. Но, находясь в возбужденном состоянии, герой, как тонко заметил И. А. Гончаров, «впадает в преувеличения, почти в нетрезвость речи... Он ударяется и в патриотический пафос, договаривается до того, что находит фрак противным «рассудку и стихиям», сердится, что *madame* и *mademoiselle*... не переведены на русский язык...».

За импульсивной, нервной словесной оболочкой монологов Чацкого скрываются серьезные, выстраданные убеждения. Чацкий – человек со сложившимся мировоззрением, системой жизненных ценностей и моралью. Высший критерий оценки человека для него – «ум, алчущий познаний», стремление «к искусствам творческим, высоким и прекрасным». Представление Чацкого о службе – о ней его буквально вынуждают говорить Фамусов, Скалозуб и Молчалин – связано с его идеалом «свободной жизни». Один из ее важнейших аспектов – свобода выбора: ведь, по мнению героя, каждый человек должен иметь право служить или отказаться от службы. Сам Чацкий, по словам Фамусова, «не служит, то есть в том он пользы не находит», но у него есть четкие представления о том, какой должна быть служба. По мнению Чацкого, служить следует «делу, а не лицам», не смешивать личный, корыстный интерес и «веселья» с «делами». Кроме того, службу он связывает с представлениями людей о чести и достоинстве, поэтому в разговоре с Фамусовым намеренно подчеркивает разницу между словами «служить» и «прислуживаться»: «Служить бы рад, прислуживаться тошно».

Жизненная философия ставит его вне общества, собравшегося в доме Фамусова. Чацкий – человек не признающий авторитетов, не разделяющий общепринятых мнений. Выше всего он ценит свою независимость, вызывая ужас у идеологических оппонентов, которым мерещится призрак революционера, «карбонария». «Он вольность хочет пропове-

дать!» – восклицает Фамусов. С точки зрения консервативного большинства, поведение Чацкого нетипично, а значит, предосудительно, ведь он не служит, путешествует, «с министрами знаком», но не использует свои связи, не делает карьеры. Не случайно Фамусов – идейный наставник всех собравшихся в его доме, законодатель идеологической «моды», – требует от Чацкого жить «как все», как принято в обществе: «Сказал бы я, во-первых: не блажи, / Именьем, брат, не управляй оплошно, / А главное, поди-тка послужи».

Хотя Чацкий отвергает общепринятые представления о морали и общественном долге, едва ли можно считать его революционером, радикалом или даже «декабристом»: в высказываниях Чацкого нет ничего революционного. Чацкий – просвещенный человек, предлагающий обществу вернуться к простым и ясным жизненным идеалам, очистить от посторонних наслоений то, о чем много говорят в фамусовском обществе, но о чем, по мнению Чацкого, не имеют правильного представления, – службу. Следует различать объективный смысл весьма умеренных просветительских суждений героя и тот эффект, который они производят в обществе консерваторов. Малейшее инакомыслие расценивается здесь не только как отрицание привычных, освященных «отцами», «старшими» идеалов и образа жизни, но и как угроза общественного переворота: ведь Чацкий, по словам Фамусова, «властей не признает». На фоне косного и непоколебимо консервативного большинства Чацкий производит впечатле-

ние героя-одиночки, отважного «безумца», бросившегося на штурм мощной твердыни, хотя в кругу вольнодумцев его высказывания не шокировали бы никого своим радикализмом.

София – основной сюжетный партнер Чацкого – занимает особое место в системе персонажей «Горя от ума». Любовный конфликт с Софией вовлек героя в конфликт со всем обществом, послужил, по словам Гончарова, «мотивом, поводом к раздражениям, к тому «миллиону терзаний», под влиянием которых он только и мог сыграть указанную ему Грибоедовым роль». София не принимает сторону Чацкого, но не принадлежит и к единомышленникам Фамусова, хотя жила и воспитывалась в его доме. Она человек замкнутый, скрытный, к ней трудно подступиться. Даже отец ее слегка побаивается.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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