

«ГОРЕ ОТ УМА»
И ДВИЖЕНИЕ РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ
(XIX — начало XX в.)

Первые суждения о «Горе от ума» прозвучали еще до того, как отдельные фрагменты комедии появились в печати и на сцене. Доставив новую пьесу в июне 1824 г. в Петербург, Грибоедов сразу же начинает читать ее в литературных салонах. «... Читал я ее, — сообщает он своему другу С. Н. Бегичеву, — Крылову, Жандру, Хмельницкому, Шаховскому, Гречу, Булгарину, Колосовой, Каратыгину, дай честь — 8 чтений. Нет, обчелся — двенадцать, третьего дня был обед у Столыпина, и опять чтение, и еще слово дал на три в разных закоулках. Грому, шуму, восхищению, любопытству конца нет»¹. Среди слушателей присутствовали, как видим, известные драматурги, критики, актеры, и успех чтения был очевиден, но Грибоедова он не удовлетворял. Об этом свидетельствует то самое письмо к С. Н. Бегичеву, которое процитировано выше. «Как... сказать людям, что грошовой их одобрения, ничтожная славишка в их кругу не могут меня утешить?»² — Таким вопросом внезапно прерываются сообщения о «громе, шуме, восхищении, любопытстве», которым «конца нет».

Реакция Грибоедова дает основание предполагать между прочим и то, что первые устные оценки комедии были поверхностными или даже неадекватными. «При своем появлении пьеса поражала скорее блеском остроумия, чем глубиной мысли»³, — замечает С. А. Фомичев, немало сделавший для того, чтобы реконструировать ситуацию восприятия «Горя от ума» в стадии авторских чтений.

Другая характерная особенность первых устных откликов, о которых идет речь, — поиски реальных прототипов грибоедовских персонажей, наивная убежденность в том, что каждый из образов комедии — копия с какого-то вполне конкретного оригинала. Тот же С. А. Фомичев характеризует эту особенность как вполне закономерную. «Такое толкование, — пишет он, — было несомненно обусловлено психологией читательского восприятия тех лет, не привыкшего еще к языку реалистиче-

¹ Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. Пг., 1917. Т. III. С. 156.

² Там же. С. 187.

³ Фомичев С. А. Автор «Горя от ума» и читатели комедии // А. С. Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. С. 11.

ского искусства»⁴. Это наблюдение может быть подкреплено обширным фактическим материалом, собранным другими исследователями⁵.

Что в данной ситуации было наиболее существенным — присутствие на чтениях «окололитературной» публики, ограниченность эстетического сознания профессионалов (уже упомянутых драматургов, критиков, актеров), неизбежная поверхностность первых впечатлений вообще, — решить трудно. Но ясно одно: Грибоедов чувствовал, что может остаться непонятым. С тем большим нетерпением он должен был ожидать хотя бы частичной публикации своей пьесы и появления печатных (то есть обязывающих к обдуманности) критических отзывов.

В декабре 1824 и в январе 1825 г. наступил черед и того и другого. Приятелю Грибоедова, известному литератору Ф. В. Булгарину, удалось напечатать в театральном альманахе «Русская Талия за 1825 год» несколько сцен из первого акта и все третье действенные комедии. За публикацией почти сразу же последовали печатные высказывания о новой пьесе. В журнале Н. И. Греча «Сын отечества» (1824. — Ч. 98. — № 2) было помещено объявление о выходе альманаха, причем анонсу сопутствовал краткий, но восторженный отзыв, выделявший в составе издания одно-единственное сочинение — «Горе от ума». А в январском номере журнала «Московский телеграф» появилась статья его редактора, Н. А. Полевого, который тоже особо выделил в альманахе «Русская Талия» именно пьесу Грибоедова. Чуть позже, в одном из февральских номеров газеты «Северная пчела», в ту пору примыкавшей к стану прогрессистов, было напечатано обозрение литературных новостей, и опять как наиболее значительная из них была выделена публикация отрывка из «Горя от ума» (Северная пчела. — 1825. — № 15. — 3 февр.). Завершился этот ряд высказыванием А. А. Бестужева в обзоре «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов» (альманах «Полярная звезда на 1825 год», вышедший в марте 1825 г.).

Первые печатные отзывы о «Горе от ума» варьировали несколько основных мотивов. Прежде всего их авторы единодушно признавали пьесу Грибоедова выдающимся явлением русской литературы. Главными достоинствами пьесы рецензенты считали обилие новых и острых мыслей, силу благородных чувств, одушевляющих автора и героя, сочетание истинности и мастерства в изображении жизни общества. Наконец, речь шла и об отдельных собственно художественных особенностях «Горя от ума» — о мастерски выписанных характерах, необычайной беглости и живости стихотворной речи, занимательности

⁴ Там же.

⁵ См.: Пиксанов Н. К., Гришунин А. Л. Прототипы «Горя от ума» // Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1969. С. 369—375.

комических положений. А. А. Бестужев, высказавший все эти мысли наиболее решительно и эмоционально, дополнил их восторженной характеристикой воздействия комедии на читателей: «Все это завлекает, поражает, приковывает внимание. Человек с сердцем не прочтет ее, не смеявшись, не проникнувшись до слез».

Отзывы Полевого, Греча, Бестужева содержали оценки безусловно верные, но, на наш современный взгляд, несколько неразвернутые и недостаточно аргументированные. Винить в этом кого-либо из перечисленных авторов не приходится: в русском литературном сознании еще только начинался процесс преодоления нормативного метода критической оценки. В середине 1820-х гг. преодоление нормативности выражалось только в появлении личностного тона и личностного характера критических суждений. Суждения такого рода пока еще не обосновывались анализом произведения или творческой манеры писателя. Переход от оценочной к аналитической критике наметился лишь в конце того же десятилетия, а состоялся уже в первой половине 1830-х гг. Пока же суждениям, в принципе безусловно верным, недоставало той степени углубленности в «предмет», которая обеспечивается лишь аналитической характеристикой этого «предмета».

* *
*

Углублению понимания и оценки новой комедии неожиданно способствовало появление резко отрицательных и явно несправедливых отзывов о ней. Нападки привели к тому, что единоголосие восторженных похвал сменилось полемикой, а полемика в конце концов обернулась серьезным критическим разбором, охватившим разные аспекты содержания и формы «Горя от ума».

Против Грибоедова и его сторонников выступил не слишком даровитый, но довольно известный в те годы драматург и критик М. А. Дмитриев. В мартовском номере журнала «Вестник Европы» за 1825 год он опубликовал «Замечания на суждения „Телеграфа“», придав критике пьесы Грибоедова форму возражения против отзыва Н. А. Полевого. Оспаривая восторженные оценки поклонников «Горя от ума», Дмитриев в первую очередь обрушился на героя комедии. В Чацком он увидел человека, «который злословит и говорит все, что ни придет в голову», который «не находит другого разговора, кроме ругательств и насмешек». В этой связи версия о сумасшествии Чацкого представляется Дмитриеву вполне естественной: «Мудрено ли, что от такого лица разбегутся и примут за сумасшедшего?» А рядом звучит другое обвинение: речь идет о «бранчливом патриотизме» Чацкого. Дмитриева возмущает саркастическое обличение нравов современного общества и в такой же

мере — вложенная в уста Чацкого проповедь идей свободы и прогресса. Критик-консерватор видит в герое и стоящем за ним авторе комедии олицетворения враждебной ему социальной силы. С этой силой он и ведет яростный бой.

Каждое из обвинений, брошенных Дмитриевым Грибоедову, получало, таким образом, идеологическое значение. Уже одно это обстоятельство провоцировало напряженную работу мысли. Но, пожалуй, еще важнее оказалось то, что свои нападки на «Горе от ума» критик попытался обосновать. Дмитриев по собственному разумению реконструировал авторский замысел и, отправляясь от этого построения, подверг уничтожающей критике то, что, по его мнению, у Грибоедова получилось. «Г. Грибоедов, — утверждал Дмитриев, — хотел представить умного и образованного человека, который не нравился обществу людей необразованных». В подобном истолковании грибоедовский замысел оказывается довольно банальным и беззубым, но именно такое толкование становится основой для оценки сделанного. И Дмитриев продолжает: «Если бы комик (то есть автор комедии. — В. М.) исполнил сию мысль, то характер Чацкого был бы занимателен, окружающие его люди смешны, а вся картина забавна и поучительна!» Однако замысел не осуществился: Чацкий «не что иное, как сумасброд, который находится в обществе людей совсем не глупых» и при этом «умничает перед ними». Отсюда следуют два вывода: 1) Чацкий, который «должен быть умнейшим лицом пьесы, представлен... менее всех рассудительным»; 2) смешны не окружающие Чацкого люди, смешон, вопреки намерениям Грибоедова, сам главный герой. Не удалась, по заключению Дмитриева, и картина современной общественной жизни: Грибоедов «не совсем попал на нравы того общества, которое вздумал описывать».

Уничтожающие выводы были подкреплены мыслью об искусственности и несообразности основной сюжетной ситуации, причем эта искусственность рассматривалась как прямое следствие подражательности в построении образов и сюжета. Дмитриев указал на два предполагаемых источника заимствований: «Мизантроп» Мольера, откуда взяты характер героя и принцип его отношения к действительности, а также «История абдеритов» Виланда, откуда почерпнута общая схема конфликта. Впрочем, и сами заимствования как таковые, считает Дмитриев, автор «Горя от ума» осуществил крайне неудачно: мизантропия мольеровского Альцеста низведена в Чацком до мелочности и карикатурности, конфликт же, взятый из «Абдеритов», соединившись с иным, чем у Виланда, характером, лишился внутреннего оправдания.

Довершали нападки на пьесу уничтожительными замечаниями о ее языке, по оценке Дмитриева, «жестком, неровном и неправильном». Критик отмечал также, что во многих местах слог сценической речи не разговорный, а книжный, что между

русскими стихами встречаются французские. И в итоге звучал беспощадный приговор: автору не следует издавать полный текст пьесы, «пока не переменит главного характера и не исправит слога».

Несколько позже к обвинениям, которые предъявил Грибоедову Дмитриев, добавилось еще одно, не менее серьезное. Речь шла о том, что в динамике пьесы нет внутренней необходимости и потому нет, да и не может быть, подлинного развития действия. Этот тезис выдвинул автор популярных вестей и светских комедий А. И. Писарев, опубликовавший в майской книжке того же «Вестника Европы» за 1825 год (№ 10) статью «Несколько слов о мыслях одного критика и о комедии „Горе от ума“».

Вызов был брошен: в лице Грибоедова защитники консервативных устоев атаковали поборников обновления общества и литературы. В полемических выпадах Дмитриева нашла выражение ярость «староверов», предчувствовавших близость прямого и уже не только эстетического конфликта с прогрессистами. Шел 1825 год — год восстания декабристов.

Прогрессисты с готовностью приняли вызов, но ответить на него достойно они могли только убедительным опровержением аргументации своих противников. Приговор, вынесенный «староверами» пьесе Грибоедова, подкреплялся критикой всех основных ее компонентов: характера главного героя, конфликта, действия, композиции, языка. Значит, требовалось внимательное рассмотрение всех этих компонентов — иного пути у сторонников Грибоедова не было.

Именно такое направление полемики избрали критик-декабрист О. М. Сомов и близкий в то время к декабристским кругам молодой писатель В. Ф. Одоевский. Оба выступили в защиту «Горя от ума» почти одновременно: статья Сомова была напечатана в майском выпуске (№ 10) журнала «Сын отечества», статья В. Ф. Одоевского — в журнале «Московский телеграф» за тот же месяц — № 10. И оба развивали очень сходные идеи. Сомов, в частности, показал, что Дмитриев выдвигает свои обвинения против Грибоедова исходя из шаблонов классической французской комедии. По логике соображений Дмитриева, объяснял Сомов, Чацкий должен был оказаться чем-то вроде предусмотренного французской традицией резонера, то есть предстать фигурой абстрактно-идеальной. Между тем Грибоедов стремился изобразить живого человека, обладающего несомненными достоинствами, но не чуждого и слабостей. По мнению Сомова, автору «Горя от ума» удалось создать убедительный образ такого человека — умного, пылкого, доброго и при этом заносчивого и нетерпеливого. Последнюю мысль обосновал и Одоевский, утверждавший, что «в Чацком комик не думал представить идеала совершенства».

Чацкий сам очень хорошо понимает, заметил Сомов, «что,

говоря невеждам о их невежестве и предрассудках и порочным о их пороках, он только напрасно теряет время; но в ту минуту, когда пороки и предрассудки трогают его, так сказать, за живое, он не в силах владеть своим молчанием». Сомову вторил Одоевский, открывший в Чацком «человека, к которому можно отнести стих поэта: „Не терпит сердце немоты“». Оба критика настаивали на естественности «бранчливого патриотизма» Чацкого и энергично опровергали тезис Дмитриева о несправедливости обличений и насмешек, которые Грибоедовский герой адресует окружающему его обществу. Разумеется, опровергался и другой, смежный, тезис «староверов» — об искаженной картине общественных нравов, создаваемой Грибоедовым. «Слабость духа, совершенную преданность предрассудкам, низость мыслей» обнаруживал в обществе Фамусовых Одоевский. По убеждению Сомова, окружение Чацкого составляют люди «порочные», «набитые предрассудками и законные в своем невежестве». В своем конфликте с окружением Чацкий по существу всегда прав — таким было общее мнение обоих прогрессистов.

Столь же солидарно опровергали они тезис Дмитриева о «книжности» языка комедии. Сомов говорил об удивительном эффекте, когда стихотворная речь, ни в чем не изменяя своей природе, достигает живости, свойственной разговорной речи, отчего становится бесконечно разнообразным и сам, прежде монотонный, ямбический стих. Одоевский по-своему варьировал эту мысль, добавив к ней еще один аргумент, окончательно разрушивший обвинения Дмитриева. Критик напомнил о том, что «почти все стихи комедии Грибоедова сделались пословицами» (то есть устойчивыми слагаемыми устной речи русских людей). И далее, усиливая и без того разительное доказательство, сообщал: «Мне часто случалось слышать в обществе целые разговоры, которых большую часть составляли — стихи из „Горя от ума“».

Аргументация Сомова и Одоевского позднее обрела подкрепление в дневниковых записях Кюхельбекера (1833), который первым заговорил о том, что в пьесе Грибоедова есть непрерывное и последовательное развитие действия. «Староверы», показал Кюхельбекер, не замечают его только потому, что оно создается нетрадиционными факторами. Движущей силой действия оказывается не любовная интрига, как предусматривал французский жанровый канон, а общественный конфликт, столкновение героя с его окружением. «Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показано, какой непременно должна быть встреча этих антиподов, — и только. Это очень просто, но в сей-то именно простоте — новость, смелость, величие».

Наконец, сторонники Грибоедова убедительно опровергли утверждение Дмитриева о неоригинальности образа Чацкого и

конфликта героя с окружающим миром. Одоевский сопоставил Чацкого с Альцестом, героем мольеровского «Мизантропа», и показал, что между ними очень мало общего. Сомов продемонстрировал не только различие характеров Чацкого и Демокрита, центрального персонажа «Абдеритов» Виланда, но и несходство конфликтов у Виланда и Грибоедова. Все это было показано конкретно и наглядно, отбросить доводы такого рода литературные рутинеры не могли. И версия о подражании Грибоедова «чуждым» образцам теряла силу.

В общем нападки Дмитриева и Писарева привели к четкому аналитическому осознанию главных художественных открытий, состоявшихся в «Горе от ума». Выяснилась оправданность новаций Грибоедова, их эстетическая ценность и живая связь с потребностями развивающейся национальной культуры. Напротив, позиция противников «Горя от ума» обнаружила свою безжизненность и, что не менее важно, свою предвзятость. Враждебность Дмитриева и Писарева питалась не просто политическим и эстетическим консерватизмом, но и ревностью отесняемых на второй план драматургов-соперников. Эти подспудные мотивы скоро тоже стали очевидными, что и довершило поражение «староверов». А в дальнейшем беспрецедентный успех комедии вообще заставил ее хулителей умолкнуть.

Однако ситуация осложнялась несколькими, на первый взгляд, довольно странными обстоятельствами. Так, в конце восторженного отзыва Н. А. Полевого почему-то звучало неодобрительное замечание о недостатке гармонии в языке «Горя от ума», замечание, принадлежавшее, как выяснилось позднее, П. А. Вяземскому. Примерно в то же время в письмах к Бестужеву и Вяземскому Пушкин сделал несколько критических замечаний о комедии Грибоедова, причем по крайней мере два из них внезапно оказались созвучными тезисам Дмитриева и Писарева. Общая оценка «Горя от ума» в письмах Пушкина была высокой: поэт находил в грибоедовской пьесе «черты истинно комического гения», верность действительности, зрелое мастерство. Но при всем том он считал нелепым поведение Чацкого, который мечет бисер «перед Репетиловыми и тому подобн.». Кроме того, Пушкин отрицал наличие в комедии «плана», то есть единства и развития действия.

Напомним, что Вяземский и Пушкин в ту пору были главными фигурами партии прогресса в литературе. Как же могла возникнуть перекличка между их оценками и полемическими выпадами рутинеров?

Конечно, в известной мере ее можно объяснить своеобразием личных вкусов двух поэтов. Вяземский вообще был несколько педантичным в своих суждениях о поэтическом языке, от него доставалось и Пушкину. Что же касается Пушкина, тому могло показаться излишне прямолинейным выражение авторских идей устами героя-идеолога, выступающего как своего-

рода «рупор» автора (именно так воспринимала роль Чацкого в пьесе русская критика 1820-х гг.).

Но главная причина настороженного отношения Пушкина ко многим особенностям «Горя от ума» заключалась, по-видимому, не в этом. Пушкин и сам был смелым новатором в области драматургии, однако его новаторство существенно отличалось от новаторства Грибоедова. Назвав «Бориса Годунова» трагедией, автор пьесы не сохранил в ней ни одного из канонизированных тогда признаков трагедийного жанра и сразу вырвался за пределы той сферы, где ориентация на традиционные мерки была бы правомерна. В пьесе Грибоедова обновление жанровой поэтики не было столь радикальным; многие традиционные черты высокой комедии («три единства», афористичность сценической речи, рудименты классических амплуа и т. п.) Грибоедов сохранил, включив их в новую художественную систему. Тем самым он «спутал карты», создав такую комбинацию жанровых элементов, которая оказалась не вполне новой и не вполне традиционной, а потому способной смутить как рутинеров, так и новаторов. Видимо, поэтому она смущала Пушкина, да и не только Пушкина. Художественная неоднородность «Горя от ума» поставила русскую эстетическую мысль перед очень трудной проблемой и в дальнейшем не раз послужила основанием для взаимоисключающих оценок.

* *
*

После 1825 года критические отзывы о пьесе Грибоедова не появлялись в течение нескольких лет. К молчанию вынуждала политическая ситуация: в сознании современников имя автора «Горя от ума» и первый успех пьесы были связаны с идейной атмосферой декабризма, а все, что имело отношение к движению декабристов, в ближайшие годы после восстания являлось запретной темой. Не было и внешних поводов для выступлений в печати о «Горе от ума»: публикации или постановки комедии на профессиональной сцене в то время были невозможны (лишь в Эривани и Тифлисе состоялись любительские представления, оставшиеся неизвестными за пределами очень узкого круга). Но вот на рубеже 1830-х гг. происходит перелом: сперва отдельными актами, а затем и целиком «Горе от ума» ставится в театрах Петербурга и Москвы; наконец в 1833 г. выходит в свет первое отдельное издание комедии, пока еще с цензурными купюрами. Последние, однако, почти не мешали знакомству с полным текстом пьесы — количество ее рукописных копий во много раз превосходило печатный тираж. В новой обстановке обнаружилось, что интерес русской критики к «Горю от ума» несколько не ослабел. Но проявлялся он теперь по-другому и характер приобрел во многом иной.

Прежде всего изменилась сама природа восприятия пьесы Грибоедова. Для критиков, писавших о ней в 1830-х и, далее, в 1840-е гг., она была уже не спорной литературной новинкой, а классическим сочинением, прочно занявшим одно из перво-степенных мест в русской культуре. «Кто из грамотных россиян не знает ее наизусть... — писал о комедии в статье «Московский бал. Третье действие из комедии „Горе от ума“» (Московский телеграф. — 1830. — № 11, 12) В. А. Ушаков, — кто не со-знается в том, что эта известность есть самое убедительное доказательство высокого достоинства сей пьесы... Что всем нравится, то бесспорно заслуживает название истинно хо-рошего!»

Логика подобных суждений (а они прозвучали тогда во многих критических статьях) оказалась непреоборимой. Те-перь уже почти никому не приходило в голову последовать при-меру Дмитриева или Писарева, категорически отрицая эстетич-ескую ценность «Горя от ума». Даже критики, относившиеся к пьесе Грибоедова в целом недружелюбно (как, скажем, Н. И. Надеждин или П. А. Вяземский), при всем том отдавали ей и ее автору дань непритворного уважения. Единственное исключение составлял «неистовый» В. Г. Белинский, который в одной из своих статей попытался по-новому обосновать уни-чтожающую оценку «Горя от ума». Но и эта попытка, пред-принятая в 1840 г., была обставлена существенными оговор-ками, а позднее, на протяжении 1840-х гг., скорректирована бо-лее объективными суждениями о Грибоедове и его пьесе. Как видим, даже резкое исключение по-своему подчеркивает пра-вило: для нового этапа в восприятии «Горя от ума» характерно осознанное стремление рецензентов к широте и объективности взгляда на комедию.

Интересно, что поиски объективной оценки «бессмертного» творения Грибоедова нередко приводили к объединению идей, в полемике 1825 года враждебно противостоявших друг другу. Характерные примеры легко извлечь из статьи уже упомяну-того В. А. Ушакова, который одним из первых воспользовался открывшейся возможностью печатно высказаться о «Горе от ума». Ушаков, например, доказывает (и притом явно в проти-вовес Дмитриеву), что Чацкого нельзя не полюбить. И сразу же вслед за тем утверждает, что «нет средства ужиться с та-ким человеком», причем тезис о неуместности и нестерпимости для окружающих речей и поступков Чацкого повторяется в статье неоднократно. Но неуместное поведение героя критик признает совершенно «натуральным»; в итоге намечается диа-лектическая характеристика конфликта, совместившая в себе две противоположные точки зрения: «В этом случае ясно видно, что Чацкий томим желанием лучшего, что он страдает, глядя на несовершенство, на предрассудки своих современников, что он облегчает душу свою высказыванием горьких истин, и

нельзя не согласиться, что в этом же случае всякий человек, поступающий по примеру Чацкого, необходимо должен казаться странным и даже безумным при всем его уме!»

Тот же Ушаков развивает далее некогда звучавшую у Дмитриева и Писарева мысль о том, что характер Чацкого заимствован Грибоедовым у Мольера: «Чацкий есть не что иное, как правнук Альцеста». И опять сразу вслед за одним знакомым тезисом звучит другой, тоже знакомый, но ранее враждебно противостоявший первому. Речь идет о жизненной основе образа Чацкого, о его типичности для современной эпохи: «...для потомства он делается привлекательным предметом изучения нравов и обычаев прошедшего». Оба тезиса и в этом случае примиряются, совместно характеризую диалектическую сложность изучаемого явления: «Чацкий есть не что иное, как Мольеров Альцест, возродившийся по истечении полутора столетий в другом крае, в другом обществе и с другими причудами...»

Выдвигавшаяся в 1825 г. защитниками Грибоедова мысль о верности созданной в комедии картины нравов (и соответственно — о естественности поведения героя, столкнувшегося с предрассудками и пороками окружающей среды) теперь преобразуется в тезис о типичности всех образов «Горя от ума». Тезис этот получает широкое распространение и развитие, его легко найти в статьях В. А. Ушакова, Н. И. Надеждина, И. В. Киреевского, О. И. Сенковского, в ранней статье В. Г. Белинского «Литературные мечтания» и т. д. Но, пожалуй, наиболее четкое выражение он обретает в статье К. А. Полевой, опубликованной в № 18 «Московского телеграфа» за 1833 год в связи с выходом в свет первого отдельного издания пьесы Грибоедова. Здесь раскрыты внутренняя структура созданных Грибоедовым типических характеров и сама диалектика типизирующего обобщения. Решающее значение Полевой придает «первообразности» типа. По логике его рассуждений, «первообразность» означает объединение в одном литературном характере одинаковых или родственных черт, рассеянных во множестве реально существующих людей. Но объединение это творческое, создающее новое лицо со своим особым обликом — в дополнение к тысячам различных обликов, являющих такие черты в реальной жизни общества. «Первообраз» рассматривается как «идеал», то есть как результат известного отбора, как средоточие самых существенных черт, имеющих типическое значение, и вместе с тем как «прототип», иными словами, как устойчивая основа вновь возникающих конкретных характеров, литературных и даже житейских.

Преображается в критических статьях новой эпохи и тезис иной направленности, составлявший в полемике 1825 года один из главных пунктов обвинения, которое предъявлялось Грибоедову. Критики 1830-х и 1840-х гг. на разные лады варьируют

не новую уже мысль о том, что в «Горе от ума» нет связного развития действия. Однако теперь эта мысль получает новый поворот, который отчетливо прослеживается в рецензии Надеждина на постановку «Горя от ума» в московском Большом театре (Телескоп. — 1831. — № 20). Надеждин настаивает на том, что многие ситуации пьесы и переходы между ними не имеют в тексте сколько-нибудь убедительных мотивировок, что здесь вообще отсутствует драматургическое сцепление отдельных эпизодов: «Акты сменяют друг друга как подвижные картины в диораме, доставляя удовольствие собою каждый порознь, но не производя никакого цельного эффекта. Взаимная связь и последовательность сцен, их составляющих, отличается совершенной произвольностью».

Некоторые замечания Надеждина попадали точно в цель, обнаруживая условность тех или иных ходов и связей комедийного действия. Вот, для примера, одно из таких замечаний: «каким образом... последняя сцена, происходящая под лестницей, не растревожив находящегося вблизи швейцара, могла дойти до Фамусова, которого кабинет и спальня, вероятно, были не в соседстве с передней...?» Однако затем следует неожиданный аналитический ход: Надеждин напоминает, что пьеса, судя по всему, драматургически плохо выстроенная, имеет тем не менее неслабеющий успех, и тут же признается, что сам следил за представлением с удовольствием. Такое противоречие требует объяснения, и Надеждин его находит. Все дело в том, что пьеса «имеет другие достоинства, развлекающие беспрестанно внимание и не допускающие соскучиться». Секрет прост: «Горе от ума» не комедия, «но живая сатирическая картина, вставленная в сценические рамы». «Нет нужды, что фигуры, из коих она составлена, не движутся драматическую жизнью; их физиономии, изображающие различные оттенки московского быта, так верно схвачены, так резко обрисованы, так счастливо поставлены, что невольно засматриваешься, признаешь подлинники и хохочешь... Произведение это, несмотря на свою сценическую несообразность; может долго держаться и иметь зрителей как живой документ из летописей общественной жизни».

Наиболее резкий характер и смысл получает подобный ход в статье Вяземского о Фонвизине (Современник. — 1837. — № 1). Мысль об отсутствии в «Горе от ума» связного и развивающегося действия акцентируется предельно жестко: «Здесь почти все лица эпизодические, все явления выдвигаемые: их можно выдвинуть, вдвинуть, переместить, пополнить, и нигде не заметить ни трещины, ни приделки». К этому добавляются замечания о «профильности» (то есть необъемности) образов, о небрежности языка и стихосложения. Но и Вяземский обращает внимание на «сатирический пыл» и «сатирическое искусство» Грибоедова, признавая его умение прямо, «так сказать,

живьем» перенести на сцену черты, схваченные в мире действительности. Речь при этом идет не только об идейном, но и о выдающемся эстетическом значении созданной в пьесе сатирической панорамы общества: «расширяя сцену, населяя ее народом действующих лиц, он (Грибоедов. — В. М.) расширил и границы самого искусства». В сущности Вяземский тоже приближается к мысли о том, что Грибоедов создал еще небывалую и, в частности, не вполне драматургическую жанровую форму.

Однако сама эта мысль в статье Вяземского так и не появилась. Она оформилась и была развернута позднее, в книге Н. В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). Высказав не менее резкие суждения о несценичности и недраматургичности «Горя от ума», Гоголь далее перевел свои размышления в иное русло и решительно поставил вопрос о совершенно особой жанровой природе пьесы Грибоедова. Ее жанровую форму автор «Выбранных мест» определил посредством понятия «истинно общественная комедия». Появление этой формы он связал с развитием сатирического направления в русской литературе и в конце концов объяснил давлением глубинных потребностей русской общественной жизни. Краткость изложения гоголевской идеи оттеняла ее грандиозность: «истинно общественная комедия» рассматривалась как форма апокалиптически грозного, но спасительного самоочищения нации. «Наши комики, — писал Гоголь, имея в виду Фонвизина и Грибоедова, — двинулись общественной причиной, а не собственной, восстали не противу одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклоненья всего общества от прямой дороги... Это продолжение той же брани света со тьмой, внесенной в Россию Петром, которая всякого благородного русского делает уже невольным ратником света. Обе комедии (речь идет о «Недоросле» и о «Горе от ума». — В. М.) ничуть не создания 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».

В этом случае мысль о ценности «сатирической картины, вставленной в сценические рамы», достигает своего логического предела: дело уже не сводится к расширению внутренних границ искусства, речь идет о появлении чего-то большего, чем искусство, о духовном явлении высшего порядка, какого не было еще «ни у одного из народов».

Впрочем, у характеризуемой тенденции была и своя обратная сторона. По мере того как формировалось представление о высочайшей общественной и духовной значимости «Горя от ума», появлялись и серьезные идеологические претензии, адресуемые автору комедии: их закономерно вызывало произведение, получившее в сознании русских критиков роль

одного из факторов общественного развития. Сказывалась и методологическая эволюция самой критики, в 1830-е и 1840-е гг. переходившей от стилистической оценки рецензируемых сочинений к их многостороннему анализу и к обсуждению затронутых ими философских, социальных, нравственных, исторических и прочих проблем. Как бы то ни было, пьеса, первоначально пленявшая лишь остротами действующих лиц, а затем увлекавшая главным образом дерзостью авторского новаторства, освобождением от косных эстетических догм, теперь становилась также и предметом идеологических дискуссий.

Подобная дискуссия составляет едва ли не основное содержание статьи И. В. Киреевского (Европеец. — 1832. — № 1). Будущий идеолог славянофильства, в то время выступавший скорее как ярый западник, Киреевский полемизирует с некоторыми идеями монолога Чацкого о «французике из Бордо», усматривая в словах героя прямое выражение авторского взгляда на вещи — «негодования автора на нашу любовь к иностранному». Полемика сразу же возвышается до уровня принципиального историко-философского спора и в дальнейшем используется как повод для изложения той концепции национального развития, которую стремится обосновать Киреевский. «...До сих пор национальность наша была национальность необразованная, грубая, китайски неподвижная», — таков исходный тезис автора статьи. «Просветить ее, возвысить, дать ей жизнь и силу развития, — может только влияние чужеземное; и как до сих пор все просвещение наше заимствовано извне, так только извне можем мы заимствовать его и теперь, до тех пор, покада сравняемся с остальной Европою. Там, где общеевропейское совпадает с нашей особенностью, там родится просвещение истинно русское, образованно-национальное, твердое, живое, глубокое и богатое благодетельными последствиями».

Идейные претензии Гоголя к пьесе Грибоедова не менее серьезны. Сам только что вступивший на путь дидактической публицистики, энергично пропагандирующий социальные и нравственно-религиозные утопии, автор «Выбранных мест» не находил в «Горе от ума» программы духовного преобразования общества и человека, которую, по его убеждению, должно нести в себе каждое выдающееся произведение искусства: «Зритель остается в недоумении насчет того, чем должен быть русский человек». И опять критика служит основанием для развития собственной программы автора, его представления о современном духовном кризисе и современном назначении искусства: «Другие дела наступают для поэзии. Как во время младенчества народов служила она тому, чтобы вызывать на битву народы, возбуждая в них браннолюбивый дух, так придется ей теперь вызывать на другую, высшую битву чело-

века — на битву уже не за временную нашу свободу, права и привилегии наши, но за нашу душу, которую сам небесный Творец наш считает перлом своих созданий»⁶.

Среди прочих идеологических претензий звучат и порицания, адресуемые главному герою комедии. Давнюю мысль о неуместности и даже нелепости поведения Чацкого в конфликте с фамусовской Москвой повторяют многие критики, обращавшиеся к теме «Горя от ума» в 1830-е и 1840-е гг. Иногда грибоедовскому герою вновь отказывают в уме. Вяземский, например, с умыслом напоминает читателям слова Пушкина о том, что «Чацкий совсем не умный человек». Но самыми резкими и самыми принципиальными были полемические выпады В. Г. Белинского в его уже упоминавшейся выше статье 1840 года.

Белинский рассматривает одну за другой почти все сценические ситуации «Горя от ума» и в каждой из них находит основания для того, чтобы обвинить Чацкого в несообразности его речей и поступков. Конечный вывод формулируется беспощадно: «Это просто крикун, фразер, идеальный шут, на каждом шагу профанирующий все святое, о котором говорит. Неужели войти в общество и начать всех ругать дураками и скотами, значит быть глубоким человеком?.. Это новый Дон-Кихот, мальчик на палочке верхом, который воображает, что сидит на лошади». Отсюда недалеко до солидарности с Дмитриевым, и вскоре Белинский о ней прямо заявляет: «Глубоковомерно оценил эту комедию кто-то, сказавший, что это горе не от ума, а от умничанья».

Повторяется не только оценка, но и в известной мере ее обоснование. Белинский тоже говорит о том, что объективное изображение сделало бы Чацкого «лицом комическим», то есть тем самым «мальчиком на палочке верхом», каким он представляется критику. Грибоедов пошел по другому пути, сделав Чацкого положительным героем и рупором своих идей, а потому и потерпел, считает Белинский, неизбежную художественную неудачу. Но, почти повторив общий ход мысли Дмитриева, Белинский аргументировал его гораздо шире. Отождествляя позицию автора комедии с позиций обличителя Чацкого, Белинский естественно приходил к выводу о сатирической (а значит, и недраматургической) природе пьесы Грибоедова. Но это общее для критиков новой эпохи заключение привело его не к мысли о своеобразии эстетической ценности «Горя от ума», а к мысли об ее отсутствии: в то время Белинский утверждал, что «сатира не принадлежит к области искусства и никогда не может быть художественным произведением». Ложность позиции героя, ложность авторской идеи и нехудожественность пьесы-сатиры, по мысли критика, взаимо-

⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. VIII. С. 408.

связаны и порождают множество недостатков, которые не могут искупить несомненные частные достоинства комедии.

Белинский готов признать за Грибоедовым «талант яркий, живой, свежий, сильный, могучий», готов увидеть проявления этого таланта в «гениальной живописи» отдельных картин, в самобытности отдельных характеров. Но при всем том пьеса в целом оценивается как «уродливое здание, ничтожное по своему назначению». Написать такую пьесу — все равно что построить обыкновенный сарай «из драгоценного паросского мрамора с золотыми украшениями...».

Как видим, при общем тяготении к широте и объективности в литературно-критическом сознании последекабрьских десятилетий выделяются и закрепляются три ограничительных по своему смыслу тезиса, повторяющихся в различных интерпретациях и оценках «Горя от ума». Как правило, речь идет: 1) о неуместности или нелепости поведения героя в конфликтных ситуациях; 2) об отсутствии в пьесе Грибоедова связного, развивающегося действия; 3) о том, что идейное и художественное своеобразие и значение (или, напротив, незначительность) комедии полностью определяются сатирической картиной, созданной ее автором.

В этих особенностях восприятия комедии сказались характерные черты, свойственные духу новой эпохи. Не случайно легче всего вошла в сознание людей 30-х и 40-х гг. мысль о ценности грибоедовской сатиры, да и сама сатирическая картина, составленная из многочисленных типических образов и ситуаций. Как точно подметил в свое время Д. Н. Овсянко-Куликовский, эта картина совпала с теми представлениями, которые уже сложились у просвещенной части русского общества. «Все отрицательные типы, все эти Фамусовы, Молчалины, Скалозубы, Загорецкие, — в своей основе оказались такими, какими уже давно рисовались они в мысли всех тех, кто, обладая известным умственным развитием, проявлял более или менее сознательное отношение к действительности»⁷. Критики и читатели получили возможность насладиться яркостью и силой образного воплощения чего-то уже знакомого, острой выразительностью тех суждений и оценок, которые им самим давно уже хотелось высказать.

А вот понять и тем более принять как должное позицию и поведение главного героя было уже значительно труднее. В некоторых случаях отталкивал политический подтекст обличений Чацкого; их оппозиционный пафос не устраивал, к примеру, Вяземского, в середине 1830-х гг. повернувшего в сторону консервативных идей. Не устраивал пафос Чацкого и Белинского, переживавшего в конце того же десятилетия период «примирения с действительностью». Однако главная при-

⁷ Овсянко-Куликовский Д. Н. Собр. соч. СПб., 1910. Т. VII. С. 7.

чина отчужденно-критического отношения к герою «Горя от ума» залегала глубже, она скрывалась в самой психологии людей последекабрьской эпохи.

Тот же Овсяннико-Куликовский, М. О. Гершензон и другие исследователи русской культуры XIX века давно и обстоятельно показали, что после 1825 года русская интеллигенция культивировала новый тип мышления и чувствования, разительно не похожий на тот, который характеризовал поколение декабристов, Пушкина и Грибоедова. Гражданская экзальтация Чацкого оказалась чуждой людям 30-х и 40-х гг., погружившимся в рефлексию, ищущим прежде всего философских, эстетических и религиозных откровений. Впрочем, и склад мысли скептического автора комедии был этим людям тоже чужд; порой они были готовы упрекнуть Грибоедова в недостатке вдумчивости и глубины умозрения.

«Недостаток просвещения нашего заставляет нас смешивать иностранное с иностранцами, как ребенок смешивает учителя с наукою и в уме своем не умеет отделить понятия об учености от круглых очков и неловких движений». В этой заключительной фразе уже знакомой нам статьи И. В. Киреевского как будто бы говорится обо всем русском обществе. Но читатель, проследивший линию рассуждений автора от начала до конца, легко поймет, что молодой «любомудр» в сущности порицает Грибоедова, не проявившего, по мнению Киреевского, качеств серьезного и объективного мыслителя.

В этой связи понятно и то, что критики новой эпохи в большинстве своем не находят в пьесе Грибоедова драматургического единства и развития действия. Ведь в «Горе от ума» и то и другое образуется конфликтом, а для того чтобы почувствовать его внутреннюю необходимость и органичность, нужно включиться в него душевно, сопережить его. Иными словами, нужно отождествить себя с Чацким или, по крайней мере, идейно и психологически приблизиться к нему. Однако это как раз и оказывается невозможным для новых поколений, и круг замыкается — складывается концепция, переносящая главный акцент на грибоедовскую сатиру, концепция, связывающая уже признанное историческое значение «Горя от ума» с развернутым в пьесе сатирическим обозрением современности, с обилием и яркостью сатирических типов, с изображением пущоты фамусовского мира.

* *
*

Новый этап в осмыслении «Горя от ума» совпал с «эпохой реформ», начавшейся после поражения России в Крымской войне и отмены крепостного права. Разумеется, преемственная связь с предшествующими десятилетиями ощущается на каждом шагу. В суждениях критиков 1860-х гг. то и дело повто-

ряются «общие места», закрепившиеся в отзывах о «Горе от ума» в 1830-е и 1840-е гг. Речь вновь идет о разговорной живости языка комедии, о типичности грибоедовских характеров, о ценности сатирической картины нравов. Но появляются и новые тенденции, вызванные к жизни атмосферой бурных общественных перемен. Прежде всего происходит пересмотр тех оснований, на которых прежде базировалась оценка поведения Чацкого.

В 1856 г. был опубликован указ Александра II об амнистии участников восстания 14 декабря, а вслед за тем перестал действовать официальный запрет, несколько десятилетий тяготивший над декабристской темой. Интерес к декабристам сразу оживился, начались попытки заново осмыслить и переоценить их деятельность и взгляды. Новая ситуация немедленно сказалась в изменившемся восприятии образа Чацкого: грибоедовского героя теперь все чаще сближают с революционерами 1820-х гг.

Естественно, этот важный сдвиг раньше всего обозначился в русской вольной печати за рубежом. В предисловии к сборнику «Русская потаенная литература» (Лондон, 1861) Н. П. Огарев возвращается к одной из самых устойчивых тем полемики вокруг «Горя от ума»: «Зачем Чацкий, умный человек, говорит всякую задушевную мысль при Фамусовых и Скалозубах? Пушкину это казалось неестественным». И вот здесь-то, защищая Чацкого, Огарев впервые прибегает к реально-историческим (а не просто психологическим) объяснениям: «...Вспоминая, как в то время члены тайного общества и люди одинакового с ними убеждения говорили свои мысли вслух везде и при всех, дело становится более чем возможным». Наметившееся сближение тут же закрепляется: «Едва ли нам можно возразить, что Чацкий не принадлежит к тайному обществу и не стоит в рядах энтузиастов». Так выговаривается решающее, ключевое для новой эпохи слово: Чацкий открыто и прямо назван декабристом.

По мере того как обнажается политический подтекст конфликта, поведение героя перестает казаться неуместным или странным. Логика его поступков проясняется: «Он высказывает свои убеждения Фамусову, потому что они оскорбляют Фамусова, а ему надо оскорбить Фамусовых». Проясняется и особая природа характера Чацкого: «Для этого лица существенная сторона жизни, основной тон, исключительное занятие — его гражданский образ мыслей, что же прикажете ему делать иного?..» Выясняется и особая роль грибоедовского образа в русской литературе и общественной жизни: «Если Онегин выразил сломанность, усталость жизни, которая при существующем правительственном порядке вещей не имеет исхода в общественную деятельность и, следовательно, не имеет определенной цели, достойной умственно развитого человека, —

то Чацкий представляет деятельную сторону жизни, негодование, ненависть к существующему складу общества». И, наконец, естественной кульминацией этого хода мысли оказывается попытка опровергнуть один из главных опорных тезисов критики 30-х и 40-х гг. Огарев не согласен с тем, что художественная сила пьесы Грибоедова определяется лишь яркостью сатирических образов и картин. Для него существеннее и ценнее та идейная «партия», которая исполняется в пьесе ее главным героем.

Сходной оказывается логика размышлений А. И. Герцена, который неоднократно обращался в 1860-е гг. к вопросу о роли «Горя от ума» в развитии русского общественного сознания. С точки зрения Герцена, литературное и социальное значение пьесы Грибоедова определяется прежде всего присутствием в ней образа Чацкого. А воплотившаяся в этом образе «задняя мысль» автора расшифровывается как мысль политическая: «Это — декабрист, это человек, который завершает эпоху Петра I и силится разглядеть, по крайней мере на горизонте, обетованную землю...» И опять, так же как и в статье Огарева, к раскрытию политического подтекста пьесы приводит стремление защитить ее героя от ставших уже традиционными обвинений в нелепости его речей и поступков. Стоит произнести слово «декабрист», и в тех особенностях поведения Чацкого, которые вызывали недоумение, насмешки, осуждение, сразу же открывается высокий и плодотворный смысл: «В его озлобленной, желчевой мысли, в его молодом негодовании слышится здоровый порыв к делу... Это — то брожение, в силу которого невозможен застой в истории».

Подобные идеи образуют систему, которая с вариациями повторяется в различных условиях и в различных по своему конкретному смыслу текстах. Мы обнаружим ее, к примеру, в статье А. А. Григорьева «По поводу нового издания старой вещи» (Время. — 1862. — № 8), где впервые в русской подцензурной печати была проведена четкая параллель между Чацким и декабристами.

Статья была написана в ту пору, когда критик, ранее выступавший с апологией «смирненного» начала русской души, пережил бурное увлечение мятежными и даже радикальными идеями. Они-то, как видно, и привлекли симпатии Григорьева к грибоедовскому герою-протестанту. Как обычно, действовала характерная для 1860-х гг. логика защиты Чацкого от обвинений критиков, отказавших герою в разумности его поведения. Именно в полемике с известной тогда уже всем фразой Пушкина («Чацкий совсем не умный человек») критик делает первый намек на причастность героя комедии к поколению «падших борцов». Позднее этот намек повторяется и усиливается: В итоге Чацкий провозглашается первым и единственным героическим лицом в русской литературе. Понятие это

развертывается в широкую нравственно-психологическую характеристику: речь идет о натуре абсолютно честной, деятельной и в высшей степени страстной (именно такой и может быть, по убеждению Григорьева, натура подлинного борца). А затем следует обычный ход к объяснению и оправданию «донкихотства» Чацкого: честная, страстная натура не выносит неправды и не может реагировать на ее проявление иначе как яростным протестом. «Успокойтесь, — бросает Григорьев читателям, — Чацкий менее, чем вы сами, верит в пользу своей проповеди, но в нем желчь накипела, в нем чувство правды оскорблено. А он еще, кроме того, влюблен». И развертывается характеристика любовной страсти Чацкого, которая «сливалась для него с каждым благородным помыслом и делом чести и добра».

Отождествление Чацкого с декабристами задавало критическим оценкам комедии идеологический «уклон», что в определенных ситуациях неизбежно приводило к тенденциозности. Оценка Чацкого, да и всего «Горя от ума», могла радикально изменяться в зависимости от отношения деятелей 60-х гг. к дворянским революционерам 20-х.

Например, Н. А. Добролюбов в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» (Современник. — 1858. — № 2) дает грибоедовскому герою уничтожающую характеристику. Косвенно эта характеристика относится и к самому Грибоедову: «Грибоедов как будто имел в виду русских сатириков, изображая Чацкого. Ни к селу ни к городу людям, которые не хотят их слушать и не могут понять, а если поймут, то не могут выполнить их требований, начинают они кричать о Кузнецком мосте и вечных нарядах, об иголках и шпильках... восстают против фраков и бритья бород (а сами выбриты и во фраке)... И тут же вдруг как снег на голову грянут с каким-нибудь маленьким требованием: будь, дескать, добродетелен, служи бескорыстно, ставь общее благо выше собственного, и т. п. абстракции, весьма милые и вполне справедливые, но, к несчастью, редко зависящие от воли одного человека...» Смысл этой исполненной раздражения полемической тирады сразу прояснится, если вспомнить, что в 1858 г. (именно тогда была напечатана статья «О степени участия народности в развитии русской литературы») Добролюбов начал борьбу против гегемонии дворянства в освободительном движении и яростно атаковал предшествующие поколения оппозиционеров, стремясь разрушить их высокую репутацию.

Напротив, Герцен, отстаивавший в этой борьбе авторитет дворянской революционности, находил в людях, подобных Чацкому, своих возможных союзников. В статье «Еще раз Базаров. Письмо первое» (Полярная звезда. — 1869. — Кн. 8) он писал: «Чацкий, если б пережил первое поколение, шедшее за 14 декабря в страхе и трепете, сплюснутое террором, выросшее

пониженным и задавленным, через них протянул бы горячую руку нам». Этим обусловлена высокая оценка всех характерных качеств героя комедии, не исключая и его «беспокойной неугомонности», в которой Герцен находит героический потенциал.

В контексте ситуации понятно и снисходительно-дружелюбное отношение к Чацкому Д. И. Писарева, выразившееся в его статье «Пушкин и Белинский» (Русское слово. — 1865. — № 4, 6). Объединяя Чацких с Бельтовыми и Рудиными в рамках единого общественно-психологического типа, вождь «мыслящих реалистов» 60-х гг. готов признать их исторические заслуги и даже преемственную внутреннюю связь с ними: «Мы, новейшие реалисты, чувствуем свое кровное родство с этим отжившим типом; мы узнаем в нем наших предшественников, мы уважаем и любим в нем наших учителей, мы понимаем, что без них не могло быть и нас». Причина, объясняющая историческую объективность публициста, чаще всего к такой позиции не очень склонного, указана им самим: «Время Бельтовых, Чацких и Рудиных прошло навсегда». Люди такого происхождения и склада уже не соперники, отчего же не воздать им теперь дань заслуженного уважения?

По той же причине преобладают снисходительные ноты и в отзыве Ф. М. Достоевского, относящемся ко времени, когда еще были сильны «почвеннические» надежды писателя. Последние проявились в суждениях Достоевского о грибоедовском герое. «Тип, совершенно бесполезный теперь и бывший ужасно полезным когда-то, — сказано в „Зимних заметках о летних впечатлениях“ (Время. — 1863. — № 2) о Чацком. — Это фразер, говорун, но сердечный фразер, совестливо тоскующий о своей бесполезности. Он теперь в новом поколении переродился, и мы верим в юные силы, мы верим, что он явится скоро опять, но уже не в истерике, как на бале Фамусова, а победителем, гордым, могучим, кротким и любящим. Он знает кроме того к тому времени, что уголок для оскорбленного чувства не в Европе, а, может быть, под носом, и найдет, что делать, и станет делать». Но позднее, когда надежды Достоевского на приобщение прогрессивной интеллигенции к народной «почве» ослабели и рассеялись, оценки Чацкого (в записных книжках и в подготовительных материалах к роману «Бесы», относящихся к 1870—1872 годам) стали беспощадно резкими. «Он был барин и помещик, и для него кроме своего кружка ничего и не существовало, — так говорил о Чацком автор „Бесов“ устами одного из своих героев. — Вот он и приходит в отчаяние от московской жизни высшего круга, точно кроме этой жизни в России и нет ничего. Народ русский он проглядел, как и все наши передовые люди, и тем более проглядел, чем более он передовой. Чем больше барин и передовой, тем больше и ненависти — не к порядкам русским, а к на-

роду русскому. О народе русском, о его вере, истории, обычае, значении и громадном его количестве — он думал только как об оброчной статье»⁹. Ясно, что в этом случае тоже дала себе знать логика тенденциозного идеологического подхода, да и сама историческая ситуация, в которой идеологическая тенденциозность легко приобретала решающее значение.

* *
*

Однако тенденциозность такого рода в отзывах о «Горе от ума» преобладала недолго: 1870-е и 1880-е гг. отмечены попытками вырваться за пределы подобной логики и в конце концов за пределы порождавшей ее ситуации идеологического противоборства. Первая и самая успешная из таких попыток была предпринята И. А. Гончаровым в его статье «Миллион терзаний» (Вестник Европы. — 1872. — № 3).

Статья появилась в издании, унаследовавшем название старого журнала, который еще в 1825 г. положил начало яростным спорам о «Горе от ума». Вероятно, учитывая это обстоятельство, Гончаров стремился заложить основу для прекращения споров, двигаясь к поставленной цели путем примирения враждебных точек зрения.

Движение в этом направлении осуществляется постепенно: сначала автор «Миллиона терзаний» возвращается к «узловым» пунктам давней полемики и собирает на «очную ставку» все фигурировавшие в ней тезисы. Те из них, которые не противостоят друг другу как несовместимые, Гончаров сводит в единую систему. Получается характеристика, уравнивающая как одинаково ценные и «картины московских нравов известной эпохи», и «галерею живых типов», и «эпиграмматическую соль языка», и «вечно острую сатиру-мораль», легко применимую к «сиюминутным» реальностям жизни. Тем самым преодолевается односторонность многих критических суждений, выдвигавших на первый план либо субъективное, либо объективное начало поэтики Грибоедова. Однако поначалу остаются незатронутыми главные «камни преткновения» — две проблемы, на протяжении десятилетий служившие источниками непрекращающихся разногласий. Скоро Гончаров обращается к ним.

Тогда в очередной раз встают вопросы о «странностях» поведения Чацкого и об отсутствии в грибоедовской пьесе развития действия. Гончаров оказался первым, кто в полной мере уловил взаимную связь обеих проблем и попытался их решить, не отделяя одну от другой. Это и привело к успеху: спорные вопросы получили пусть не окончательное, но глубокое и для многих убедительное решение.

Гончаров реабилитирует Чацкого не сближением с декаб-

⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. XI. С. 87.

ристами, а выяснением его роли и значения в самой пьесе. Подобный поворот анализа приводит к углублению в психологию героя, в подробности отношений между Чацким и другими действующими лицами. Разворачивается тонкое психологическое исследование сменяющих одна другую ситуаций, в которых воплощена динамика этих отношений. Шаг за шагом вырисовывается развитие конфликта между Чацким и его окружением, а вместе с тем и внутренняя динамика психологической драмы героя. Таким образом раскрывается взаимосвязь двух линий сценического развития пьесы (любобной и общественной) и становится зримым «то движение, которое идет через всю пьесу как невидимая, но живая нить, связующая все части и лица комедии между собою». Говоря иначе, впервые обнаруживается, наглядно и конкретно, то единое развитие действия, которого не замечали столь многие критики «Горя от ума».

Анализ, выясняющий «ход пьесы», по-своему помогает найти высокий смысл во всех без исключения речах и поступках Чацкого. Это относится даже к последней сцене 4-го акта (на лестнице), о которой сам же Гончаров говорит, что в ней Чацкому «изменяет не только ум, но и здравый смысл, даже простое приличие». И при всем том, убедительно доказывает Гончаров, «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 тот гром, при котором крестятся, по пословице, мужики». «Все слова Чацкого разнесутся, повторятся повсюду и произведут свою бурю».

В статье Гончарова Чацкий предстает не только жертвой, но и победителем старого мира. И главное — истинным борцом, который бьется «для будущего». А рядом с этим, убедительно обоснованным, тезисом разворачивается столь же убедительная мысль о громадном человеческом обаянии героя, о человеческом богатстве его личности, о живости его «осердеченного» ума.

По-новому раскрывается и общественный смысл позиции Чацкого. Когда герой характеризуется как прогрессист, проводятся параллели, обнаруживающие его типологическое сходство с Герценом и Белинским (с тем самым Белинским, который называл Чацкого «мальчиком на палочке верхом»). Это уже значительно шире, чем проводившиеся в 1860-е гг. параллели между Чацким и декабристами. Но и это всего лишь начало. Благодаря тому что образ рассматривается в нравственно-психологическом, а не только в идеологическом ракурсе (именно к этому приводит скрупулезный анализ действия), прогрессивная роль Чацкого осознается как непреходящая и универсальная: «Чацкий неизбежен при каждой смене одного века другим... Каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого». А затем появляется и новая мотиви-

ровка бессмертия комедии, оно объясняется теперь непреходящим характером общественной роли «обличителя лжи»: «Вот отчего не состарился до сих пор и едва ли состарится когда-нибудь грибоедовский Чацкий, а с ним и вся комедия. И литература не выбьется из магического круга, начертанного Грибоедовым, как только художник коснется борьбы понятий, смеи поколений».

Впрочем, значение статьи Гончарова не исчерпывалось решением спорных вопросов, над которыми десятилетиями билась русская литературно-критическая мысль. В «Мильоне терзаний» не менее ценен «внепроблемный» анализ отдельных образов комедии (прежде всего анализ характера Софьи, создающий не только определенную концепцию, но и как бы еще один образ, который проясняет и «оплотняет» многое из того, что едва намечено в пьесе Грибоедова). Анализ конкретно подтверждает и характеристику целостности грибоедовской пьесы, в конце концов тоже формируя образ своего «предмета». «Проза и стих, — пишет Гончаров, — слились здесь во что-то нераздельное, затем кажется, чтобы легче было удержать 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... 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 быть», — заключает автор «Мильона терзаний», и читатель не может не согласиться с ним, убежденный не только авторской аргументацией, но и всей полнотой созданного представления о пьесе.

Стремление «охватить полный образ предмета»¹⁰ определило в новую эпоху и другие критические характеристики «Горя от ума». Усилия Гончарова на свой лад продолжил Алексей Николаевич Веселовский, выдающийся историк русской и западной литературы. В его этюде «Альцест и Чацкий» (Вестник Европы. — 1881. — № 3) по-новому прозвучала одна из самых давних тем в спорах о грибоедовской комедии — мысль о сходстве Чацкого с героями западноевропейских писателей, предшественников Грибоедова. Собственно, обновление этой темы наметилось еще в размышлениях Гончарова, который, подхватив издавна мелькавшее в критических статьях сближение Чацкого с Дон-Кихотом, использовал эту параллель не для того, чтобы принизить или высмеять грибоедовского героя (так действовал, к примеру, Белинский), но

¹⁰ Формулировка, использованная для характеристики манеры Гончарова в статье Добролюбова «Что такое обломовщина». См.: Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч. СПб., 1911. Т. III. С. 158.

с целью выделить и оттенить в духовном облике Чацкого общечеловеческие черты. К той же цели устремляется и Веселовский. Сосредоточившись на сравнении «Мизантропа» и «Горя от ума», он приходит в итоге к объективному, диалектическому по своей сути, заключению: Грибоедов сумел «не только понять... главную мысль Мольеровой пьесы, но и воссоздать ее в самостоятельном произведении».

Творческую самостоятельность Грибоедова доказывали, как помним, еще его современники, спорившие в 1825 г. с Дмитриевым и Писаревым. Но Сомов и Одоевский шли к своей цели путем наименьшего сопротивления, фиксируя только черты несходства грибоедовской пьесы и сочинений Мольера или Виланда. Веселовский, напротив, последовательно выявляет родство главных черт характеров Чацкого и Альцеста, а также сходство фабульных ситуаций, в которых эти черты раскрываются. И только вместе с этой задачей решается другая, суть которой в том, чтобы показать своеобразие грибоедовского героя и основного конфликта комедии.

Соединение двух направлений характеристики позволяет не только объективно решить вопрос о соотношении творческой самобытности Грибоедова с пережитыми им литературными влияниями. Появляется возможность понять драму Чацкого шире, чем позволяли идеологические или социальные ее объяснения. В сущности Веселовский увидел в Чацком героя вечных коллизий человеческого бытия, фигуру, подобную героям древних и новых мифов.

Еще более энергично боролся за широту взгляда на «Горе от ума» очень влиятельный в 80—90-е гг. издатель и публицист А. С. Суворин. В очерке «„Горе от ума“ и его критики» (очерк сопутствовал изданию «Горя от ума» в 1886 г.) Суворин тоже проводил параллели между Чацким и героями европейской литературы, избирая для этой цели Гамлета, Отелло, Лира. Тем самым характеристика грибоедовского героя тоже возвышалась до уровня универсальных обобщений. Но главная линия размышлений автора очерка пролегла в ином русле: Суворин по-своему использовал канву статьи Гончарова, перебирая все основные темы более ранних критических дискуссий. И, основываясь на столь же многочисленных конкретных наблюдениях, резко усиливает полемическую переоценку суждений, ставивших под сомнение те или иные достоинства «Горя от ума».

Полемика усиливалась прежде всего тем, что Пушкин, Вяземский, Гоголь, Белинский были поставлены Сувориным в один ряд с Дмитриевым и дискредитированы самой возможностью сближения с «посредственным стихотворцем и литературным консерватором». Конечно, такой полемический ход ставил Суворина перед необходимостью объяснить причины, по которым позиции столь разных людей оказывались нежиз-

данно близкими. И автор очерка решительно выдвигая различные гипотезы на этот счет, иногда явно тенденциозные (например, о том, что Белинский своими несправедливыми замечаниями о «Горе от ума» мстил Грибоедову за нападки на прогрессистов, будто бы прозвучавшие в монологах Чацкого¹¹).

Однако гораздо важнее подобных объяснений были те конкретно аргументированные возражения, которые Суворин противопоставлял «нападкам» разных лиц в разные годы. Метод Суворина в этих случаях обычно сходен с методом Гончарова: идет скрупулезный анализ психологического содержания сценических ситуаций, речей и поступков Чацкого, его любовной драмы, динамики его взаимоотношений с другими действующими лицами. При этом, однако, устойчивые стереотипы восприятия комедии подрываются новыми и порой неожиданными способами. Суворин, в частности, проверяет десятилетиями державшееся мнение о «бешеной» дерзости поведения Чацкого в фамусовском кругу. Мнение это принимали и многие защитники грибоедовского героя, оправдывая его то внешними обстоятельствами, то психологическим законом, в силу которого «не терпит сердце немоты». Суворин же настаивает на другом: никакой дерзости, никакого «бешенства» в поведении Чацкого нет. «Он ни разу не был груб, ни разу не выходил из роли умного человека... На бале, в обществе Чацкий ведет себя как светский человек, который не прочь поспорить, поострить и только». На фоне беспардонного хамства гостей Фамусова (критик приводит конкретные примеры) реплики главного героя — верх благовоспитанности.

Такой анализ (опять, как и в статье Гончарова) позволяет найти новые ответы на спорные вопросы, десятилетиями занимавшие критиков «Горя от ума». И между ними — внеидеологическое истолкование позиции Чацкого: «В Чацком только предубежденные люди могут видеть программного либерала или программного славянофила... все его речи составляют нечто единое и цельное без всякого отношения к какой-либо партии». А после этого (опять-таки, как и в статье Гончарова) мысль о полной самостоятельности Чацкого становится обоснованием тезиса о непреходящем значении героя и всей комедии в целом.

В общем новый этап в осмыслении «Горя от ума» тоже характеризуется несколькими эпохальными закономерностями. Продолжается, все более усиливаясь, давняя реабилитация Чацкого, полемически заостренная главным образом против концепции Белинского. Однако характер полемики теперь заметно изменяется: основанием для защиты героя комедии ста-

¹¹ На ошибку Суворина сразу же указал А. Н. Пыпин в статье «Поход против Белинского под флагом „Горя от ума“» (Вестник Европы. — 1886. — № 5).

новится уже не расшифровка политического ее подтекста, а углубление анализа психологии героя (иными словами, развивается тенденция, преобладавшая в 1820-е и 1830-е гг., но резко ослабевшая в «эпоху реформ»). Одновременно утверждается и более широкое понимание типичности Чацкого, складывается концепция, которая выявляется в характере, казалось бы, исторически локальном, выражающем дух конкретной (и давно уже миновавшей) эпохи, черты неизмеримо более масштабного, общеисторического и общечеловеческого, обобщения.

Показательно, что в то же самое время укрепляется и конкретизируется понимание органической связи двух линий действия в грибоедовской пьесе (при том, что главный смысловой акцент постепенно перемещается на любовную коллизию). А по мере того как усиливается подобная тенденция, более убедительными становятся рассуждения о собственно драматургических достоинствах «Горя от ума» (они разворачиваются не только в статье Гончарова, но и не менее широко — в очерке Суворина). Рассуждения эти базируются главным образом на психологическом анализе действия и потому способствуют выявлению в художественном строе комедии элементов психологической драмы.

Логика внутренней взаимосвязи перечисленных тенденций достаточно ясна: все они порождаются стремлением деполитизировать и деидеологизировать критическую оценку «Горя от ума».

* *
*

На рубеже XIX и XX столетий вновь наблюдается обострение интереса к самому Грибоедову и к его пьесе. Этому способствовало празднование в 1895 г. столетия со дня рождения автора «Горя от ума», а также появление разнообразной юбилейной литературы (среди прочих публикаций выделялись своей обстоятельностью работы А. М. Скабичевского, А. И. Кирпичникова, А. И. Смирнова¹²). Не без влияния неизвестных ранее материалов, введенных теперь в оборот, и в еще большей степени — под влиянием особой исторической атмосферы «конца века», побуждавшей к очередной переоценке ценностей, опять наметились новые тенденции в осмыслении «Горя от ума». Эти новые тенденции обнаружили в ярких

¹² Скабичевский А. М. А. С. Грибоедов, его жизнь и литературная деятельность. СПб., 1893; Кирпичников А. И. Московское общество в изображении Грибоедова и графа Льва Толстого // Исторический вестник. — 1895. — № 6; Смирнов А. И. А. С. Грибоедов, его жизненная борьба и судьбы его комедии «Горе от ума» // Варшавские университетские известия. — 1895. — Т. VI—VII.

статьях М. О. Меньшикова и С. А. Андреевского, впервые увидевших свет именно в юбилейном году.

В статье Меньшикова «Оскорбленный гений» (Книжка недели. — 1895. — № 3) реабилитация Чацкого превращается в пылкую и бескомпромиссную апологию. «Одного его, — восклицает критик, — можно поставить наряду с мировыми типами Гамлета, короля Лира, маркиза Позы, Фауста». «Если вы вдумаетесь в те вопросы, которые поднял вокруг себя Чацкий, — читаем мы в статье Андреевского „К столетию Грибоедова“ (Новое время. — 1895. — № 6833), — то вы увидите, что все последующие публицисты и сатирики только пережевывали его жвачку».

Одним из главных оснований этой восторженной апологии становится прямое отождествление Чацкого с Грибоедовым. Чацкий поднимается тем самым на предельную высоту; к нему переходят все достоинства великого исторического лица и весь окружающий это лицо легендарный ореол. Наиболее отчетливо виден такой ход мысли в статье Андреевского: «Пора отождествить Чацкого с Грибоедовым... сильным по натуре и обязательным по внешности молодым человеком, который держится естественно уже потому, что он гениален, — потому, что в нем кроется государственный ум с необычайно широким кругозором. Это не крикун, не ходатай, а спокойная сила, сознающая свое превосходство».

Варианты могут быть различными: Меньшиков, например, делает то же самое более осторожно, ограничиваясь отсылками к мнениям других критиков и параллелями, наводящими читателя на нужный вывод. Но если говорить об эпохе в целом, то можно заметить, что знак равенства между Чацким и Грибоедовым, о правомерности которого еще в 80-е гг. шли ожесточенные споры, с середины 90-х гг. на время становится «общим местом» многих критических сочинений¹³. И следствием этого неизменно оказывается возвышение героя комедии до уровня легенды о ее творце.

Апологии Чацкого сопутствует дальнейшее усиление деполитизирующей и деидеологизирующей тенденции в истолковании его образа, а также в интерпретации развязанного им конфликта. Чацкого еще по-прежнему называют прогрессистом, но прогрессизм его все в большей степени толкуется как борьба за свободу духа и определенные нравственные ценности, каковы прежде всего независимость, достоинство и благородство личности.

Чацкого начинают отмежевывать от декабристов, с которыми его так охотно сближали в 60-е гг. Как воплощение ти-

¹³ См., напр.: *Каллаш В. В.* (Грибоедов и Чацкий // *Русская мысль*. — 1904. — № 2) или статьи *В. В. Розанова* и *С. Яблоновского*, о которых пойдет речь ниже.

пичных черт деятелей революционного движения 20-х гг. (и как выражение резко отрицательного отношения к ним Грибоедова) теперь воспринимается Репетиллов, которого Чацкий нескрывая презирает. «Этот приговор тогдашним тайным обществам, из которых вышли декабристы, по-видимому, слишком жесток», — замечает Меньшиков, но в том, что такой приговор был драматургом вынесен, критик не сомневается. Вероятно, не сомневается в этом и Андреевский, особо отметивший «гениальные карикатуры наших клубных заговорщиков». И совсем не случайно рядом с новым истолкованием прогрессистской позиции Чацкого появляются рассуждения об аристократизме грибоевского героя.

В статье Андреевского понятие «аристократизм» получает широкий смысл. Поначалу речь идет об аристократизме словесном: о стиле разговора, который всегда остается «элегантно-высокомерным и пленительно-остроумным», о холодном дендизме и барских привычках (Андреевский едва ли не первым комментирует тот момент действия, когда Чацкий выталкивает вон своего не ко времени появившегося лакея). Основываясь на материале такого рода, критик по-своему разделяется с давней версией о необузданности и несообразности поведения Чацкого: «Он держит себя в светском отношении как настоящий лорд, с величайшей корректностью и милым юмором, но его все боится... за ядовитый блеск его ума — за содержание, а не за тон его речей». В дальнейших своих рассуждениях Андреевский имеет в виду уже аристократизм духовный, являющийся «синонимом истинно-высокого развития» и выражающийся в недостижимом личном превосходстве героя над окружающей косной средой. В конце концов оба значения слова «аристократ» объединяются: критик доказывает, что «изящество и гордость тона», которые люди, подобные Чацкому, заимствовали у своей сословной среды, только им, аристократам духа, принадлежат «по внутреннему праву»¹⁴.

В ином направлении развивает сходную мысль Меньшиков. Подобно многим критикам «Горя от ума», отделенным от предмета своих размышлений дистанцией десятилетий и несколькими «слоями» уже закрепившихся критических оценок,

¹⁴ Можно заметить, что понятие «аристократизм» в таком же примерно смысле позднее было использовано Ю. И. Айхенвальдом для характеристики грибоевского стиля. В своем этюде «Грибоедов» (1906) критик писал о том, что в «Горе от ума» «почти все фигуры написаны тонко, четко и... сухо, т. е., можно добавить, аристократически сухо, без той мешанской сочности и маслянистости, которая могла бы заставить краски расплыться и перейти в пятна». И продолжал так: «чувствуется не кисть, а игла, осторожная, уверенная и смелая в руке артиста-аристократа. Несмотря на комизм слов и положений, на все эти падения и подслушивания, — тона везде благородные, нет лишнего, все сжато, шарж не внешний, а внутренний, и смешное в то же время строго; во всяком случае оно нигде не переходит в тривиальное».

автор статьи «Оскорбленный гений» возвращается к одному из главных пунктов полемики и предлагает новую точку зрения, «с которою все разногласия примиряются». «Нельзя отрицать в Чацком живого ума, пылкого вдохновения, благородства, — напоминает Меньшиков, — но нельзя также отвергать его нерассудительности, бестактности и крайней резкости». Получается противоречие: Чацкий одновременно умен и безрассуден. В чем же дело? А в том, что Чацкий — гений. Гений и «крайне-характерный психологический тип гениальной натуры». Этим-то как раз и объясняется противоречивость поведения героя: «Гениальный человек резко отличается от просто очень умного человека, и главное отличие в том, что гений часто безрассуден».

Версия окружающих о сумасшествии Чацкого, по мысли Меньшикова, должна бы служить лишь возвышению героя в глазах читателя или зрителя: «Гениальные люди сродни помешанным: это наблюдение древнее, лишь возобновленное в последнее время (Меньшиков имеет в виду романтическую и неоромантическую концепцию безумия как состояния высшего порядка. — В. М.). Не было пророков, которые бы не казались иногда безумными, и откровения божественные у такого ясного народа, как греки, недаром облечены были бредом оракулов и пифий. Гибель героев в легендах — чаще всего от безрассудства. Вспомните наших гениальных людей — Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Грибоедова, Достоевского и др. Все они были безрассудны в жизни, как Чацкий, все увлекались какими-то завиральными (на взгляд толпы) идеями, не умели „устроиться“ и уж если попадали в трагическое положение, то и гибли, ни на минуту, как и Чацкий, не желая поступиться своим убеждением». В итоге подобных рассуждений вырисовывается ситуация, овеянная духом элитарности, — гений, оскорбленный толпой.

Впрочем, конфликтная ситуация представляется критику обоюдоострой: для Меньшикова Чацкий не только «оскорбленный гений», но и «герой, восставший против толпы». В этом с ним вполне солидарен Андреевский, и солидарен не случайно: настроения, характеризующие «конец века», сказываются в суждениях обоих. Дает о себе знать целое мировоззрение, типичное для наступающей эпохи, — сознание кризиса, переживаемого современным обществом, убеждение в глубоком и непреодолимом разрыве между духовной жизнью личности и главенствующими тенденциями общественной жизни, трагическая философия истории, индивидуализм, подкрепляемый идеями героического пессимизма в духе Фр. Ницше, и т. п. Вот почему неоромантические оппозиции «гений и толпа», «герой и толпа», «истинные аристократы и обыкновенные люди» используются теперь для характеристики конфликта, который еще недавно сводили к противоборству двух политических ла-

герей — прогрессистов и реакционеров. Опять, как и в 80-е гг., конфликту придается общеисторический (или даже сверхисторический), универсальный смысл, но смысл этот уже несколько иной — трагический, пронизанный неверием в разумность истории, в принципиальную возможность улучшения человеческой жизни.

В конечном счете конфликт Чацкого со средой понят как проявление извечного трагического закона русской истории. «В полупросвещенном и безнравственном нашем обществе, — пишет Меньшиков, — всегда существовала, но со времени сближения с Европой заметно выросла рассеянная группа людей гуманных и алчущих правды... Эта порода одиноких мечтателей, гуманистов, народолюбцев обречена на миллион нравственных терзаний, на ежедневное „оскорбленное чувство“». А чуть раньше речь шла о постоянной обреченности этой духовной элиты на прямую гибель. «Ведь „преждевременно“ оканчивать дни свои, — обобщал критик, — исключительная, так сказать, национальная особенность русских выдающихся людей».

Сообразно новому пониманию конфликта «Горя от ума» строилось новое понимание жанровой природы пьесы. По мысли Меньшикова, Грибоедов написал не комедию, но «истинную драму», подобную великим трагедиям Шекспира. Андреевский же рассуждает о метафизической «драме жизни», обнажающей ее безысходные вечные противоречия. В построениях критиков порой чувствовался эстетический опыт современников Ибсена и Метерлинка. Но важнее все-таки было другое: возможность новой трактовки жанра пьесы явно связана с новым пониманием конфликта. Ставя Чацкого в один ряд с Пушкиным, Лермонтовым, Байроном, отождествляя его, как уже было сказано, с Грибоедовым, Андреевский приходит к выводу о том, что «в этих истинных аристократах было нечто такое, что не только выше обыкновенных людей, но как будто и выше мира». И, подкрепив это утверждение рядом цитат, завершает свое рассуждение вопросом: «Были ли эти великие люди неудовлетворены нашей жизнью или жизнью вообще — кто скажет?»

Претерпевает значительные изменения и представление о грибоедовской сатире. Она видится уже не столь беспощадной. Говоря о царящей в фамусовском мире атмосфере безнравственности и холопства, Меньшиков неожиданно делает существенную оговорку. Он настаивает на том, что Фамусов «умен и искренен не менее Чацкого и не менее его красноречив». Критик считает, что «эта искренность... делает его (Фамусова. — В. М.) почти симпатичным; он высказывает страшные низости, но так простодушно и с такой верой в свои слова, что ему прощаешь его нравственное безобразие. Столь же искренни и все остальные представители Москвы, чем устра-

няется отталкивающее впечатление, которое могло бы повредить картине». Так удается найти художественный принцип, который не мешает обличаемым отрицательным персонажам предстать яркими и даже в известном смысле привлекательными. «Великий художник придал пороку ту теплоту и сочность жизни... какими он только и держится, — формулирует свой вывод Меньшиков. — Фамусов, Молчалин, старуха Хлестова, Тугоуховские, Хрюмины, — они в своем роде великолепны, на них любуешься, как на породистые экземпляры горилл или кенгуру. Они, волею художника, живые, а все живое интересно».

Под влиянием подобных идей разворачивается переосмысление некоторых отрицательных образов «Горя от ума»: мимоходом брошенное Сувориным замечание о том, что Скалозуб «по-своему умен и остроумен», теперь превращается в устойчивую мысль. Иногда представители фамусовской Москвы приобретают в глазах критиков не меньшую значительность, чем противостоящий им в комедии герой-обличитель. Прочитываемая выше характеристика Фамусова из статьи Меньшикова достаточно показательна для новой эпохи. Столь же показательна в его статье мысль о своеобразном титанизме Скалозуба, «этого Атласа, поддерживающего на своих могучих плечах весь мир фамусовщины». Но даже на фоне таких — парадоксальных, по меркам предшествующих эпох, — суждений особо выделяется характеристика Молчалина, прозвучавшая в статье В. В. Розанова по поводу постановки «Горя от ума» в кисловодском театре (см.: Розанов В. В. Литературные очерки. СПб., 1899).

Розанов ведет речь о сходстве Молчалина со Сперанским, выдающимся государственным деятелем эпохи Александра I. Это сближение могло быть подсказано тем же Сувориным, который — опять-таки мимоходом — сравнивал в свое время того и другого. Но у Суворина сравнение лишь оправдывало «бессловесного» персонажа: речь шла о том, что в трудных обстоятельствах даже Сперанский вынужден был вести себя как Молчалин. У Розанова то же сравнение призвано поднять Молчалина на недосягаемую для прочих персонажей высоту: Молчалин представлен воплощением необходимого России общественного типа — «невидного работника», пришедшего на смену интриганам, бездельникам, лизоблюдам и противостоящего в то же время новой породе самоуверенных интеллигентов-краснобаев. В сопоставлении с таким Молчалиным Чацкий проигрывает: Розанов противопоставляет «деловой» молчалинский ум блестящему интеллекту главного героя как ум «действительный» уму «кажущемуся». А вся отрицательная характеристика Молчалина в пьесе Грибоедова объяснена тем, что в позиции автора, так же как и в позиции злоречивого героя-обличителя, доминируют «риторика и клевета».

Естественно, усиливается внимание критиков и к образу Софьи, занимающему «промежуточное» положение по отношению к герою и его окружению. Очень заметно стремление оградить героиню от всех обвинений, которые предъявляла ей русская критика предшествующих десятилетий. В этом направлении критики конца XIX — начала XX века продвинулись гораздо дальше, чем, скажем, Гончаров, в свое время ратовавший за объективную оценку характера и поступков Софьи. Появляются статьи, специально посвященные защите Софьи Фамусовой; оправдывается ее чувство к Молчалину и ее поведение в отношении Чацкого; ставится немыслимый ранее вопрос о вине Чацкого перед ней; наконец, заходит речь о том, что Софья не уступает Чацкому ни в уме, ни в прогрессивности идей и стремлений¹⁵.

Наиболее аргументированным сочинением подобного рода была статья театрального критика С. Яблоновского «В защиту Софьи Фамусовой» (см.: Яблоновский С. О театре. М., 1909). Первый же полемический ход Яблоновского оказался достаточно острым. Если можно простить гению-мужчине любовь к ничтожной и пустой женщине (а ведь именно так поступали все критики, осуждавшие Софью и оправдывавшие Чацкого), то почему нельзя простить прекрасной женщине увлечения ничтожным и пустым мужчиной? Поставив этот вопрос, критик прозрачно намекает на неосознанную связь критических филиппик русских прогрессистов с отрицаемой ими консервативной моралью, которая подходит к мужчине и женщине с одинаковой нравственной меркой. Цель Яблоновского, напротив, состоит в том, чтобы восстановить (или, вернее, установить) необходимое равенство.

Прежде всего выясняются некоторые детали из предыстории действия. «Сознавал ли сам Чацкий три года тому назад то, что сознает теперь, находился ли он в оппозиции к существующему строю?» — спрашивает критик и обстоятельно доказывает, что у юного Чацкого было «бессознательное отношение к окружающему» и что перелом в его взглядах произошел только благодаря заграничному путешествию. Софья же такого опыта лишена, можно ли требовать от нее передовой идейности или хотя бы готовности ответить на чувство переродившегося Чацкого, разделить его критическое отношение к окружающим? Отрицательный ответ на этот подразумеваемый вопрос тоже разумеется сам собой.

Отсюда и следует вывод, характерный для многих критиков начала XX в.: Софья перед Чацким ни в чем не виновата, скорее, он виноват перед ней, требуя невозможного и не прощая

¹⁵ См., напр.: *Гринеvская И. А. Оклеветанная девушка // Ежемесячное сочинение. — 1901. — № 10; она же. Кого любит Софья Павловна? // Там же. — 1901. — № 11.*

неизбежного. А мысль о равенстве Софьи с Чацким находит подкрепление в анализе, обнаруживающем в жизненной позиции героини проблески нравственной свободы. Софья «спит в тихом мертвом царстве, где есть одна добродетель — смирение, есть один закон — почитание старших», — признает Яблоновский. Но тем значительнее, тем ценнее, по его мнению, ее борьба за свое право чувствовать свободно, ее «удивительная самоотверженность», «пренебрежение к опасности», «способность к искреннему и глубокому раскаянию». Яблоновский считает судьбу героини не менее драматичной, чем судьба героя: Софья тоже переживает свое «горе от ума», связанное с разочарованием в обманувшем ее идеале. В конце концов Софья полностью уравнивается с Чацким; косвенно это подкрепляется сравнениями, устанавливающими сходство грибоевской героини не только с пушкинской Татьяной Лариной (такую параллель проводил в свое время Гончаров), но и с Норой, неотразимо привлекательной в то время для русских зрителей мятежной героиней драмы Ибсена «Кукольный дом». И завершается процесс переосмысления закономерно возникающей претензией к автору «Горя от ума», который, по мнению Яблоновского, не захотел приблизить Софью к читателям и зрителям, открыв им ее душевный мир, а вместе с тем и возможность сочувствия или сострадания.

Легко заметить, что и на рубеже веков все главенствующие тенденции в критическом осмыслении пьесы Грибоедова опять взаимосвязаны. Связующим началом оказывается пафос переоценки ценностей, способствующий дальнейшему освобождению русской критики от социологических и идеологических акцентов в интерпретации «Горя от ума» и в характеристике грибоевской поэтики. Однако взаимосвязанные тенденции далеко не во всем логически согласуются одна с другою. Так, реабилитация отрицательных персонажей во многом противоречит апологии Чацкого и тем мотивировкам, на которые эта апология опирается: Фамусов, Молчалин, Скалозуб, по степени яркости и значительности уравненные с Чацким, не вписываются в рамки формул «герой и толпа», «гений, оскорбленный толпой», и т. п. Очередной этап развития критической мысли, при всей его эпохальной целостности, не создает замкнутой системы суждений и, кроме того, не перечеркивает более ранних оценок и подходов, которые, казалось бы, могли бы уже безвозвратно уйти в прошлое.

Характерны в этом отношении некоторые идеи уже упомянутой выше статьи В. В. Розанова, где автор со всем блеском своей винной ему парадоксальности мышления и языка развивает интерпретацию «Горя от ума», предложенную некогда Достоевским. Продолжается идеологическая по сути критика Чацкого и его позиции, которая представляется совершенно оторванной от русской жизни. Но теперь эта критика обра-

щается и на самого автора комедии, по мнению Розанова, — холодного наблюдателя, скептика, резонера, не способного понять живую жизнь в ее органике и полноте. Узость и тенденциозность грибоедовского взгляда Розанов стремится продемонстрировать сравнением «Горя от ума» с «Войной и миром», где совсем иначе изображаются та же эпоха и те же люди. Автор статьи, в частности, доказывает, что тип, воплощенный Толстым в образе Николая Ростова, в пьесе Грибоедова предстал Скалозубом.

Такие сопоставления приводят к выводу об отсутствии в «Горе от ума» объемного видения людей, о выразившемся в комедии незнании реального «жизнеоборота» и более всего — о денационализированности мышления Грибоедова. Что же касается «бессмертности» пьесы, ее неиссякаемой популярности, то этот феномен объясняется в статье особым характером интеллектуального воздействия комедии на среднего читателя.

Секрет обаяния «Горя от ума», полагает Розанов, кроется во множестве мыслей, «удачно подумавшихся и удачно сказавшихся». «Комедия каждому нужна, потому что она каждому дает неистощимый почти запас прекрасных мыслей и слов в обиходе действительности, дает слово бессловесному и ум ограниченному, при самой легкой степени литературного образования или вкуса». Формулировка звучит лукаво: «каждый» все больше трансформируется во «всякого», и получается, что комедия чуть ли не помогает такому человеку возвыситься в собственных глазах, не преодолевая при этом своей коренной ограниченности и бессловесности. А дальше идет речь в сущности о легко обретаемом чувстве превосходства над окружающими: «Достаточно не смешивать себя со Скалозубом или понять низость Молчалина, чтобы иметь возможность в тысяче случаев показаться Чацким или родственным Чацкому».

Ситуация, в которой оценка комедии определяется идеологическим пафосом, воскресла вновь — словно и не было десятилетий, заполненных попытками преодолеть самую возможность подобного подхода. Этот поворот, казалось бы, односторонней эволюции критической мысли заставляет задуматься о ее действительном характере и бросить ретроспективный взгляд на весь ее процесс.

* *
*

В том, как изменялись на протяжении ряда десятилетий осмысление и оценка «Горя от ума», просматривается вполне определенная и по существу вполне естественная логика. Сначала предметом обсуждения становится то, что выделяет пьесу Грибоедова на фоне общепринятых литературных норм, и вместе с тем — вопрос о праве пьесы на признание, на «свое» законное место в литературе. Иными словами, речь идет о проб-

леме, которая всегда является первоочередной в судьбе нового литературного произведения. Затем основное внимание критики перемещается в другую плоскость: выясняются различные аспекты соотношения комедии с реальной жизнью, речь идет сначала о ценности сатирических картин и галереи воссозданных Грибоедовым социальных типов, позднее — о ценности идейной позиции героя, о политическом смысле его конфликта с окружением. Для критического сознания это естественный «второй» шаг: после того как за произведением признано право на серьезное к нему отношение, такое отношение необходимо как-то проявить, и проще всего это сделать, соотнеся эстетический факт с фактами действительными, с материалом, который известен каждому читателю по собственному опыту. После этого оказывается столь же естественным «третий» шаг: критическая мысль углубляется в характеристику внутреннего мира пьесы, выясняются сложность и целостность ее художественного строя, подвергаются исследованию те ее слагаемые, которые при рассмотрении под иными углами зрения оставались как бы в тени. В то же время теперь уже на новой основе определяются общественная и культурная значимость «Горя от ума», место пьесы в русском и общеевропейском литературном процессе, ее отношение к различным жанровым традициям и т. п.

Если иметь в виду суммарный итог эволюции, то можно говорить о неуклонном расширении и углублении объективного понимания грибоедовской комедии. Ведь каждое «следующее» поколение критиков принимает во внимание нечто такое, что не учитывали (или недостаточно учитывали) поколения «предыдущие». На каждом новом этапе критическая мысль впервые открывает для себя какие-то особенности пьесы, какие-то ранее не замеченные или не оцененные по достоинству черты ее содержания, образов, построения, стилистики, жанровой природы, какие-то ранее не выявленные ее связи с жизненным и литературным контекстом. Но все это — именно суммарный итог, который может стать осязаемой реальностью только в сознании потомков, наблюдающих за ходом процесса на значительной временной дистанции. В самом же реальном процессе многолетних споров о «Горе от ума» полное и адекватное представление о предмете обсуждения ни разу не воплощается в какой-либо конкретной точке зрения. Даже тяготеющая к максимальной разносторонности и объективности статья Гончарова далека от этого: автор «Миллона терзаний» совсем не замечает, к примеру, того своеобразия, какое придает содержанию грибоедовской пьесы ее стихотворная форма. Неудивительно, что эпохальные тенденции, определяющие основные направления критических суждений о комедии, никогда не устраняли полностью разноречивости этих суждений. Никогда не исключается и возможность возвращения более ранних интерпре-

таций и оценок. Упомянутая выше статья Розанова — лишь один из многих примеров, которые могли бы продемонстрировать закономерность воскрешения как будто бы давно изжитых критических концепций. Кажется, такие концепции преодолены другими, более убедительными, но почему-то не исчезают бесповоротно и даже вызывают ощущение того, что в них, при всей их тенденциозности, есть по крайней мере какая-то доля истины.

Неистребимость разноречия мнений о пьесе и многократное возобновление одних и тех же дискуссионных мотивов или подходов свидетельствуют о том, что в спорах о «Горе от ума» все стороны были правы в одном и не правы в другом. Подобные ситуации обычны для истории культуры, но особенно часто возникают они тогда, когда критика пытается объяснить и оценить произведение выдающегося художника.

В таких случаях обычная непереводаемость образного мышления в мышление понятийное дает о себе знать с наибольшей силой. Происходит резкое «выпрямление» и упрощение бесконечно гибких, неисчерпаемо емких художественных смыслов. Явная в подобной ситуации односторонность критического суждения вызывает противодействие, в свою очередь рождающее нечто одностороннее. И, таким образом, перспектива продолжения спора не может исчезнуть никогда.

В истории критических оценок «Горя от ума» отчетливо сказалась именно эта универсальная закономерность. Однако ее действие в данном случае усугубляется особыми факторами, главным из которых было уже отмеченное выше своеобразие образно-смыслового строя комедии.

Напомним еще раз: новаторство Грибоедова не означало разрушения традиционных жанрово-стилевых форм и безусловную замену их новыми. В то же время обновление образного языка и содержания словесного искусства состоялось. Возникла ситуация, очень трудная для критического осмысления. Сохранение традиций классицистической драматургии при большой свободе обращения с ними привело к тому, что образовались сочетания, казалось бы, совершенно несоединимых художественных принципов. И — соответственно — возможность сочетания, казалось бы, совершенно несовместимых смыслов.

Так и появилась возможность одновременной правоты и неправоты противостоящих друг другу спорящих сторон. Чацкий предстал в комедии живым человеком, наделенным естественной многосложностью психологии и поведения. И в той мере, в какой образ героя обладал свойствами живого человеческого характера, были правы Сомов, Одоевский, Гончаров, Суворин и многие другие критики, видевшие Чацкого именно таким. Но тот же Чацкий в ряде сценических ситуаций выступает как выразитель авторских идей. В таких ситуациях его монологи могут быть адресованы в зрительный зал, чему способствует их

декламационно-риторический строй. Значит, герой все же выполняет традиционную функцию резонера, а это дает основание ожидать его идеального равенства автору и, не находя ожидаемого соответствия, предъявлять Грибоедову обвинение в непоследовательности, что и делали столь разные люди, как Дмитриев, Вяземский, Пушкин, Белинский.

Будь перед зрителем в подобных сценах условная фигура резонера, претензии в «несообразности», предъявляемые Чацкому и Грибоедову, не могли бы возникнуть. Никому не пришлось бы в голову говорить о «метании бисера»: пылкие монологи героя были бы вполне оправданны в рамках заданных традицией драматургических условностей. Но перед нами не условная фигура, а живой человек, поступки которого проверяются логикой бытовых ситуаций, притом, что возможность чисто публицистического произнесения его монологов «в публику» все же существует. Получается, что Чацкий не резонер, но что-то от резонера в нем все-таки осталось. И функции резонера он в определенных ситуациях может выполнять — притом, что в других, иногда смежных, ситуациях он от этих функций очень далек. Вот почему критикам нетрудно было впасть в недоумение или раздражение, вот почему оказывался возможным спор об уместности или неуместности поведения Чацкого, вот почему спор этот мог длиться десятилетиями.

Число подобных примеров легко умножить, рассмотрев, скажем, вопрос о построении драматического действия, где сохраненный принцип «трех единств» сочетается у Грибоедова с вольным потоком сатирических миниатюр, этому принципу не подвластных. И каждый из таких примеров позволит обнаружить сочетание противоположностей, не сталкивающихся у Грибоедова прежде всего потому, что ни одна из них не реализует в полной мере заложенные в ней возможности. Идет ли речь о различных смыслах или различных жанровых началах, можно сказать, что действует один и тот же принцип равновесия, в силу которого противоположности именно недоосуществленностью своею взаимно друг друга ограничивают и восполняют.

Поэтому в пьесе Грибоедова одинаково находят себе место воинственный темперамент обличителя и изящество светского остроумца, ловкость плетения комедийной интриги и жадный интерес к реалистическому бытописанию, эпиграмматическая колкость и дар лирической медитации. А это значит, что совмещаются и воплощаемые ими неоднородные смыслы: горькая истина и радужные мечты, веселье и критицизм, разочарование и непреклонность, недовольство миром и упоение его познанием. При этом очевидно, что достигнутое равновесие неотделимо от чисто комедийной динамики пьесы, от ее игровой подвижности, непрерывно замещающей одно другим, требующей моментальных переходов от одного к другому, задающей определенный темп таких переходов. Эта динамика собственно

и позволяет разнородным слагаемым целого сосуществовать, не сливаясь и не сталкиваясь, а потому и не тесня друг друга.

Логика критического суждения неизбежно останавливает это беспечно свободное движение стиля и смысла. И в результате — не улавливается возможность того соединения разнородного, которое удалось Грибоедову. Поэтому каждому критику удалось уловить и раскрыть лишь некоторые особенности формы и смысла великой комедии: одним — больше, другим — меньше. Только вся совокупность их интерпретации и оценок (в их динамике и борьбе) оказалась адекватной предмету обсуждения — комедии Грибоедова во всей ее художественно-смысловой многомерности и целостности. И лишь прослеживая этап за этапом эту динамику, мы приближаемся к адекватному пониманию сделанного автором «Горя от ума».

КОМИТЕТ ПО ОБРАЗОВАНИЮ МЭРИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА

КАБИНЕТ ЛИТЕРАТУРЫ

**«УМ И ДЕЛА ТВОИ
БЕССМЕРТНЫ
В ПАМЯТИ РУССКОЙ...»**

*К 200-летию
со дня рождения А. С. Грибоедова*

Сборник литературоведческих и методических статей

«СИМПОЗИУМ»
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
1995