

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

*„Век нынешний
и век минувший...“*

КОМЕДИЯ А.С.ГРИБОЕДОВА

ГОРЕ ОТ УМА

В РУССКОЙ КРИТИКЕ
И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ



«Век нынешний и век минувший...» Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике и литературоведении //Азбука-классика, Санкт-Петербург, 2002
ISBN: 5-352-00214-4
FB2: , 2008-01-24, version 1.0
UUID: 50e5b3f4-19cc-102b-9d2a-1f07c3bd69d8
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Иван Александрович Гончаров

Милльон терзаний (критический этюд)

Известный критический этюд И.А.Гончарова, посвященный комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума».

И. А. Гончаров

Мильон терзаний

(Критический этюд)

«Горе от ума» Грибоедова. –
Бенефис Монахова, ноябрь, 1871 г.

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

Все знаменитости первой величины, конечно, недаром поступили в так называемый «храм бессмертия». У всех у них много, а у иных, как, например, у Пушкина, гораздо более прав на долговечность, нежели у Грибоедова. Их нельзя близко и ставить одного с другим. Пушкин громаден, плодотворен, си-

лен, богат. Он для русского искусства то же, что Ломоносов для русского просвещения вообще. Пушкин занял собою всю свою эпоху, сам создал другую, породил школы художников, – взял себе в эпохе все, кроме того, что успел взять Грибоедов и до чего не договорился Пушкин.

Несмотря на гений Пушкина, передовые его герои, как герои его века, уже бледнеют и уходят в прошлое. Гениальные создания его, продолжая служить образцами и источником искусству, – сами становятся историей. Мы изучили Онегина, его время и его среду, взвесили, определили значение этого типа, но не находим уже живых следов этой личности в современном веке, хотя создание этого типа останется неизгладимым в литературе. Даже позднейшие герои века, например, лермонтовский Печорин, представляя, как и Онегин, свою эпоху, каменеют, однако, в неподвижности, как статуи на могилах. Не говорим о явившихся позднее их более или менее ярких типах, которые при жизни авторов успели сойти в могилу, оставив по себе некоторые права на литературную память.

Называли *бессмертной* комедией «Недоросль» Фонвизина, – и основательно – ее живая, горячая пора продолжалась около полувека: это громадно для произведения слова. Но теперь нет ни одного намека в «Недоросле» на живую жизнь, и комедия, отслужив свою службу, обратилась в исторический памятник.

«Горе от ума» появилось раньше Онегина, Печорина, пережило их, прошло невредимо через гоголевский период, прожило эти полвека со времени своего появления и все живет своею нетленной жизнью, переживет и еще много эпох и все не утратит своей жизненности.

Отчего же это, и что такое вообще это «Горе от ума»?

Критика не трогала комедию с однажды занятого ею места, как будто затрудняясь, куда ее поместить. Изустная оценка опередила печатную, как сама пьеса задолго опередила печать. Но грамотная масса оценила ее фактически. Сразу поняв ее красоты и не найдя недостатков, она разнесла рукопись на ключья, на стихи, полустижья, развела всю соль

и мудрость пьесы в разговорной речи, точно обратила мильон в гривенники, и до того испестрила грибоедовскими поговорками разговор, что буквально истаскала комедию до пресыщения.

Но пьеса выдержала и это испытание – и не только не опошлилась, но сделалась как будто дорожке для читателей, нашла себе в каждом из них покровителя, критика и друга, как басни Крылова, не утратившие своей литературной силы, перейдя из книги в живую речь.

Печатная критика всегда относилась с большею или меньшею строгостью только к сценическому исполнению пьесы, мало касаясь самой комедии или высказываясь в отрывочных, неполных и разноречивых отзывах. Решено раз всеми навсегда, что комедия образцовое произведение, – и на том все помирились.

И мы здесь не претендуем произнести критический приговор, в качестве присяжного критика: решительно уклоняясь от этого – мы, в качестве любителя, только высказываем свои размышления, тоже по поводу одного

из последних представлений «Горе от ума» на сцене. Мы хотим поделиться с читателем этими своими мнениями, или, лучше сказать, сомнениями о том, так ли играется пьеса, то есть с той ли точки зрения смотрят обыкновенно на ее исполнение и сами артисты и зрители? А заговорив об этом, нельзя не высказать мнений и сомнений и о том, так ли должно понимать самую пьесу, как ее понимают некоторые исполнители и, может быть, и зрители. Не хотим опять сказать, что мы считаем наш способ понимания непогрешимым, – мы предлагаем его только как один из способов понимания или как одну из точек зрения.

Что делать актеру, вдумывающемуся в свою роль в этой пьесе? Положиться на один собственный суд – не достанет никакого самолюбия, а прислушаться за сорок лет к говору общественного мнения – нет возможности, не затерявшись в мелком анализе. Остается, из бесчисленного хора высказанных и высказывающихся мнений, остановиться на некоторых общих выводах, наичаще повторяемых, – и на них уже строить собственный план

оценки.

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

Другие, отдавая справедливость картине нравов, верности типов, дорожат более эпиграмматической солью языка, живой сатирой – моралью, которою пьеса до сих пор, как неистощимый колодезь, снабжает всякого на

каждый обиходный шаг жизни.

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

Несмотря на то, всякий раз, однако, когда меняется персонал в ролях, и те и другие судьи идут в театр, и снова поднимаются оживленные толки об исполнении той или другой роли и о самых ролях, как будто в новой пьесе.

Все эти разнообразные впечатления и на них основанная своя точка зрения у всех и у каждого служат лучшим определением пьесы, то есть что комедия «Горе от ума» есть и картина нравов, и галерея живых типов, и вечно острая, жгучая сатира, и вместе с тем и комедия и, скажем сами за себя, – больше всего комедия – какая едва ли найдется в других литературах, если принять совокупность всех прочих высказанных условий. Как картина, она, без сомнения, громадна. Полотно ее захватывает длинный период русской жизни – от Екатерины до императора Николая. В группе двадцати лиц отразилась, как луч света в

капле воды, вся прежняя Москва, ее рисунок, тогдашний ее дух, исторический момент и нравы. И это с такою художественною, объективною законченностью и определенностью, какая далась у нас только Пушкину и Гоголю.

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

Однако для нас она еще не вполне законченная историческая картина: мы не отодвинулись от эпохи на достаточное расстояние, чтоб между нею и нашим временем легла непроходимая бездна. Колорит не сгладился совсем; век не отделился от нашего, как отрезанный ломоть: мы кое-что оттуда унаследовали, хотя Фамусовы, Молчалины, Загорецкие и прочие видоизменились так, что не влезут

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

Общечеловеческие образцы, конечно, остаются всегда, хотя и те превращаются в неузнаваемые от временных перемен типы, так что, на смену старому, художникам иногда приходится обновлять, по прошествии

долгих периодов, являвшиеся уже когда-то в образах основные черты нравов и вообще людской натуры, облекая их в новую плоть и кровь в духе своего времени. Тартюф, конечно, – вечный тип, Фальстаф – вечный характер, – но и тот и другой, и многие еще знаменитые подобные им первообразы страстей, пороков и прочее, исчезая сами в тумане старины, почти утратили живой образ и обратились в идею, в условное понятие, в нарицательное имя порока, и для нас служат уже не живым уроком, а портретом исторической галереи.

Это особенно можно отнести к грибоедовской комедии. В ней местный колорит слишком ярок и обозначение самых характеров так строго очерчено и обставлено такой реальностью деталей, что общечеловеческие черты едва выделяются из-под общественных положений, рангов, костюмов и т. п.

Как картина современных нравов, комедия «Горе от ума» была отчасти анахронизмом и тогда, когда в тридцатых годах появилась на московской сцене. Уже Щепкин, Мочалов, Львова-Синецкая, Ленский, Орлов и

Сабуров играли не с натуры, а по свежему преданию. И тогда стали исчезать резкие штрихи. Сам Чацкий гремит против «века минувшего», когда писалась комедия, а она писалась между 1815 и 1820 годами.

*Как посравнить да посмотреть
(говорит он)
Век нынешний и век минувший,
Свежо предание, а верится с трудом,*

а про свое время выражается так:

Теперь вольнее всякий дышит,

или:

Бранил ваш век я беспощадно, —

говорит он Фамусову.

Следовательно, теперь остается только немного от местного колорита: страсть к чинам, низкопоклонничество, пустота. Но с какими-нибудь реформами чины могут отойти, низкопоклонничество до степени лакейства молчалинского уже прячется и теперь в темноту, а поэзия фрунта уступила место строгому и рациональному направлению в военном

деле.

Но все же еще кое-какие живые следы есть, и они пока мешают обратиться картине в законченный исторический барельеф. Эта будущность еще пока у ней далеко впереди.

Соль, эпиграмма, сатира, этот разговорный стих, кажется, никогда не умрут, как и сам рассыпанный в них острый и едкий, живой русский ум, который Грибоедов заключил, как волшебник духа какого-нибудь, в свой замок, и он рассыпается там злобным смехом. Нельзя представить себе, чтоб могла явиться когда-нибудь другая, более естественная, простая, более взятая из жизни речь. Проза и стих слились здесь во что-то нераздельное, затем, кажется, чтобы их легче 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 этих лиц, как дался главный смысл комедии, как далось все вместе, будто вылилось разом, и все образовало необыкновенную комедию – и в тесном смысле, как сценическую пьесу, – и в обширном, как комедию жизни. Другим ничем, как коме-

дией, она и не могла бы быть.

Оставляя две капитальные стороны пьесы, которые так явно говорят за себя и потому имеют большинство почитателей, – то есть картину эпохи, с группой живых портретов, и соль языка, – обратимся сначала к комедии как к сценической пьесе, потом как к комедии вообще, к ее общему смыслу, к главному разуму ее в общественном и литературном значении, наконец, скажем и об исполнении ее на сцене.

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

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

ред этими капитальными сторонами кажется бледным, лишним, почти ненужным.

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

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

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

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

Но Чацкий не только умнее всех прочих лиц, но и положительно умен. Речь его кипит умом, остроумием.

У него есть и сердце, и притом он безукоризненно честен. Словом – это человек не только умный, но и развитой, с чувством, или, как рекомендует его горничная Лиза, он

«чувствителен, и весел, и остер». Только личное его горе произошло не от одного ума, а более от других причин, где ум его играл страдательную роль, и это подало Пушкину повод отказать ему в уме. Между тем Чацкий как личность несравненно выше и умнее Онегина и лермонтовского Печорина. Он искренний и горячий деятель, а те – паразиты, изумительно начертанные великими талантами, как болезненные порождения отжившего века. Ими заканчивается их время, а Чацкий начинает новый век – и в этом все его значение и весь «ум».

И Онегин и Печорин оказались неспособны к делу, к активной роли, хотя оба смутно понимали, что около них все истлело. Они были даже «озлоблены», носили в себе и «недовольство» и бродили, как тени, с «тоскующей ленью». Но, презирая пустоту жизни, праздное барство, они поддавались ему и не подумали ни бороться с ним, ни бежать окончательно. Недовольство и озлобление не мешали Онегину франтить, «блестеть» и в театре, и на бале, и в модном ресторане, кокетничать с девицами и серьезно ухаживать за ни-

ми в замужестве, а Печорину блеснуть интересной скукой и мыкать свою лень и озлобление между княжной Мери и Бэлой, а потом рисоваться равнодушием к ним перед тупым Максимом Максимычем : это равнодушие считалось квинтэссенцией донжуанства. Оба томились, задыхались в своей среде и не знали, чего хотят. Онегин пробовал читать, но зевнул и бросил, потому что ему и Печорину была знакома одна наука «страсти нежной», а прочему всему они учились «чему-нибудь и как-нибудь» – и им нечего было делать.

Чацкий, как видно, напротив, готовился серьезно к деятельности. «Он славно пишет, переводит», – говорит о нем Фамусов, и все твердят о его высоком уме. Он, конечно, путешествовал не даром, учился, читал, принимался, как видно, за труд, был в сношениях с министрами и разошелся – не трудно догадаться, почему:

Служить бы рад, – прислуживаться тошно, —

намекает он сам. О «тоскующей лени, о праздной скуке» и помину нет, а еще менее о

«страсти нежной», как о науке и о занятии. Он любит серьезно, видя в Софье будущую жену.

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

Ни Онегин, ни Печорин не поступили бы так неумно вообще, в деле любви и сватовства особенно. Но зато они уже побледнели и обратились для нас в каменные статуи, а Чацкий остается и останется всегда в живых за эту свою «глупость».

Читатель помнит, конечно, все, что проделал Чацкий. Проследим слегка ход пьесы и постараемся выделить из нее драматический интерес комедии, то движение, которое идет через всю пьесу, как невидимая, но живая нить, связывающая все части и лица комедии между собою.

Чацкий вбегает к Софье, прямо из дорожного экипажа, не заезжая к себе, горячо целует у нее руку, глядит ей в глаза, радуется свиданию, в надежде найти ответ прежнему чувству – и не находит. Его поразили две переме-

ны: она необыкновенно похорошела и охладела к нему – тоже необыкновенно.

Это его и озадачило, и огорчило, и немного раздражило. Напрасно он старается посыпать солью юмора свой разговор, частью играя этой своей силой, чем, конечно, прежде нравился Софье, когда она его любила, – частью под влиянием досады и разочарования. Всем достается, всех перебрал он – от отца Софьи до Молчалина – и какими меткими чертами рисует он Москву – и сколько из этих стихов ушло в живую речь! Но все напрасно: нежные воспоминания, остроты – ничто не помогает. Он *терпит от нее одни холодности*, пока, едко задев Молчалина, он не задел за живое и ее. Она уже с скрытой злостью спрашивает его, случилось ли ему хоть нечаянно «добро о ком-нибудь сказать», и исчезает при входе отца, выдав последнему почти головой Чацкого, то есть объявив его героем рассказанного перед тем отцу сна.

С этой минуты между ею и Чацким завязался горячий поединок, самое живое действие, комедия в тесном смысле, в которой принимают близкое участие два лица, Молча-

лин и Лиза.

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

Чацкий почти не замечает Фамусова, холодно и рассеянно отвечает на его вопрос, где был? «Теперь мне до того ли?» – говорит он и, обещая приехать опять, уходит, проговаривая из того, что его поглощает:

Как Софья Павловна у вас похорошела!

Во втором посещении он начинает разговор опять о Софье Павловне. «Не больна ли она? не приключилось ли ей печали?» – и до такой степени охвачен и подогретым ее рас-

цветшей красотой чувством и ее холодно-
стью к нему, что на вопрос отца, не хочет ли
он на ней жениться, в рассеянности спраши-
вает: «А вам на что?» И потом равнодушно,
только из приличия, дополняет:

*Пусть я посватаюсь, вы что бы
мне сказали?*

И почти не слушая ответа, вяло замечает
на совет «послужить»:

*Служить бы рад, – прислужи-
ваться тошно!*

Он и в Москву и к Фамусову приехал, оче-
видно, для Софьи и к одной Софье. До других
ему дела нет; ему и теперь досадно, что он,
вместо нее, нашел одного Фамусова. «Как
здесь бы ей не быть?» – задается он вопросом,
припоминая прежнюю юношескую свою лю-
бовь, которую в нем «ни даль не охладила, ни
развлечение, ни перемена мест», – и мучается
ее холодностью.

Ему скучно и говорить с Фамусовым – и
только положительный вызов Фамусова на
спор выводит Чацкого из его сосредоточенно-
сти.

*Вот то-то, все вы гордецы:
Смотрели бы, как делали отцы,
Учились бы, на старших глядя! —*

говорит Фамусов и затем чертит такой грубый и уродливый рисунок раболепства, что Чацкий не вытерпел и в свою очередь сделал параллель века «минувшего» с веком «нынешним».

Но все еще раздражение его сдержанно: он как будто совестится за себя, что вздумал отрезвлять Фамусова от его понятий; он спешит вставить, что «не о дядюшке его говорит», которого привел в пример Фамусов, и даже предлагает последнему побранить и свой век, наконец, всячески старается замять разговор, видя, как Фамусов заткнул уши, — успокаивает его, почти извиняется.

Длить споры не мое желанье, —

говорит он. Он готов опять войти в себя. Но его будит неожиданный намек Фамусова на слух о сватовстве Скалозуба.

Вот будто женится на Софьюшке... и т. д.

Чацкий наострил уши.

Как суетится, что за пруть!

«А Софья? Нет ли впрямь тут жениха какого?» – говорит он, и хотя потом прибавляет:

*Ах – тот скажи любви конец,
Кто на три года вдаль уедет! —*

но сам еще не верит этому, по примеру всех влюбленных, пока эта любовная аксиома не разыгралась над ним до конца.

Фамусов подтверждает свой намек о женитьбе Скалозуба, навязывая последнему мысль «о генеральше», и почти явно вызывает на сватовство.

Эти намеки на женитьбу возбудили подозрения Чацкого о причинах перемены к нему Софьи. Он даже согласился было на просьбу Фамусова бросить «завиральные идеи» и помолчать при госте. Но раздражение уже шло crescendo[1], и он вмешался в разговор, пока небрежно, а потом, раздосадованный неловкой похвалой Фамусова его уму и прочее, возвышает тон и разрешается резким монологом:

«А судьи кто?» и т. д. Тут уже завязывается

другая борьба, важная и серьезная, целая битва. Здесь в нескольких словах раздается, как в увертюре опер, главный мотив, намекается на истинный смысл и цель комедии. Оба, Фамусов и Чацкий, бросили друг другу перчатку:

*Смотрели бы, как делали отцы,
Учились бы, на старших глядя! —*

раздался военный клик Фамусова. А кто эти старшие и «судьи»?

*...За дряхлостью лет
К свободной жизни их вражда
непримирима, —*

отвечает Чацкий и казнит —

*Прошедшего житья подлейшие
черты.*

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

ре. Фамусов хочет быть «тузом» – «есть на серебре и на золоте, ездить цугом, весь в орденах, быть богатым и видеть детей богатыми, в чинах, в орденах и с ключом» – и так без конца, и все это только за то, что он подписывает бумаги, не читая и боясь одного, «чтоб множество не накопилось их».

Чацкий рвется к «свободной жизни», «к занятиям» наукой и искусством и требует «службы делу, а не лицам» и т.д. На чьей стороне победа? Комедия дает Чацкому только «*милльон терзаний*» и оставляет, по-видимому, в том же положении Фамусова и его братию, в каком они были, ничего не говоря о последствиях борьбы.

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

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

Обморок Софьи при падении с лошади

Молчалина, ее участие к нему, так неосторожно высказавшееся, новые сарказмы Чацкого на Молчалина – все это усложнило действие и образовало тут главный пункт, который назывался в пиитиках завязкою. Тут сосредоточился драматический интерес. Чацкий почти угадал истину.

Смятенье, обморок, поспешность, гнев, испуга!

(по случаю падения с лошади Молчалина)

*Все это можно ощущать,
Когда лишаешься единственного
друга, —*

говорит он и уезжает в сильном волнении, в муках подозрений на двух соперников.

В третьем акте он раньше всех забирается на бал, с целью «вынудить признанье» у Софьи – и с дрожью нетерпенья приступает к делу прямо с вопросом: «Кого она любит?»

После уклончивого ответа она признается, что ей милее его «иные». Кажется, ясно. Он и сам видит это и даже говорит:

*И я чего хочу, когда все решено?
Мне в петлю лезть, а ей смешно!*

Однако лезет, как все влюбленные, несмотря на свой «ум», и уже слабеет перед ее равнодушием. Он бросает никуда не годное против счастливого соперника оружие – прямое нападение на него, и снисходит до притворства.

Раз в жизни притворюсь, —

решает он, – чтоб «разгадать загадку», а собственно, чтоб удержать Софью, когда она рванулась прочь при новой стреле, пущенной в Молчалина. Это не притворство, а уступка, которой он хочет выпросить то, чего нельзя выпросить, – любви, когда ее нет. В его речи уже слышится молящий тон, нежные упреки, жалобы:

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

говорит он, – и наконец:

*Чтоб равнодушнее мне понести
утрату,
Как человеку – вы, который с ва-
ми взрос,
Как другу вашему, как брату,
Мне дайте убедиться в том...*

Это уже слезы. Он трогает серьезные стру-
ны чувства —

*От сумасшествия могу я остере-
чься,
Пущусь подалее простыть, охоло-
деть... —*

заключает он. Затем оставалось только упасть на колени и зарыдать. Остатки ума спасают его от бесполезного унижения.

Такую мастерскую сцену, высказанную такими стихами, едва ли представляет какое-нибудь другое драматическое произведение. Нельзя благороднее и трезвее высказать чувство, как оно высказалось у Чацкого, нельзя тоньше и грациознее выпутаться из ловушки, как выпутывается Софья Павловна. Только пушкинские сцены Онегина с Татьяной напоминают эти тонкие черты умных натур.

Софье удалось было совершенно отделаться от новой подозрительности Чацкого, но она сама увлеклась своей любовью к Молчалину и чуть не испортила все дело, высказавшись почти открыто в любви. На вопрос Чацкого:

Зачем же вы его (Молчалина) так коротко узнали?

она отвечает:

Я не старалась! Бог нас свел.

Этого довольно, чтоб открыть глаза слепому. Но ее спас сам Молчалин, то есть его ничтожество. Она в увлечении поспешила нарисовать его портрет во весь рост, может быть в надежде примирить с этой любовью не только себя, но и других, даже Чацкого, не замечая, как портрет выходит пошл:

Смотрите, дружбу всех он в доме приобрел.

*При батюшке три года служит;
Тот часто без толку сердит,
А он безмолвием его обезоружит,
От доброты души простит.
А, между прочим,*

*Веселостей искать бы мог, —
Ничуть, от старичков не ступит
за порог!
Мы резвимся, хохочем;
Он с ними целый день засядет,
рад не рад
Играет...*

Далее:

*Чудеснейшего свойства...
Он, наконец; уступчив, скромн,
тих,
И на душе проступков никаких;
Чужих и вкривь и вкось не рубит.
Вот я за что его люблю!*

У Чацкого рассеялись все сомнения:

*Она его не уважает!
Шалит, она его не любит.
Она не ставит в грош его! —*

утешает он себя при каждой ее похвале Молчалину и потом хватается за Скалозуба. Но ответ ее – что он «герой не ее романа» – уничтожил и эти сомнения. Он оставляет ее без ревности, но в раздумье, сказав:

Кто разгадает вас!

Он и сам не верил в возможность таких соперников, а теперь убедился в этом. Но и его надежды на взаимность, до сих пор горячо волновавшие его, совершенно поколебались, особенно когда она не согласилась остаться с ним под предлогом, что «щипцы остынут», и потом, на просьбу его позволить зайти к ней в комнату, при новой колкости на Молчалина, она ускользнула от него и заперлась.

Он почувствовал, что главная цель возвращения в Москву ему изменила, и он отходит от Софьи с грустью. Он, как потом сознается в сениях, с этой минуты подозревает в ней только холодность ко всему, – и после этой сцены самый обморок отнес не «к признакам живых страстей», как прежде, а к «причуде избалованных нерв».

Следующая сцена его с Молчалиным, вполне обрисовывающая характер последнего, утверждает Чацкого окончательно, что Софья не любит этого соперника.

Обманщица смеялась надо мною!

замечает он и идет навстречу новым ли-

цам.

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

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

Разве не полную комедию разыгрывают Горичевы? Этот муж, недавно еще бодрый и живой человек, теперь опустившийся, облекшийся, как в халат, в московскую жизнь, барин, «муж-мальчик, муж-слуга, идеал московских мужей», по меткому определению Чацкого, – под башмаком приторной, жеманной,

светской супруги, московской дамы?

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

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

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

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

тем и приехал.

В кратких, даже мгновенных встречах с старыми знакомыми, успел он всех вооружить против себя едкими репликами и сарказмами. Его уже живо затрагивают всякие пустяки – и он дает волю языку. Рассердил старуху Хлестову, дал невпопад несколько советов Горичеву, резко оборвал графиню-внучку и опять задел Молчалина.

Но чаша переполнилась. Он выходит из задних комнат уже окончательно расстроенный и, по старой дружбе, в толпе опять идет к Софье, надеясь хоть на простое сочувствие. Он поверяет ей свое душевное состояние:

Мильон терзаний! —

говорит он:

*Груди от дружеских тисков,
Ногам от шарканья, ушам от
восклицаний,
А пуще голове от всяких пустяков!
Здесь у меня душа каким-то го-
рем сжата! —*

жалуется он ей, не подозревая, какой заго-

вор созрел против него в неприятельском лагере.

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

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

Он не только грустен, но и желчен, придирчив. Он, как раненый, собирает все силы, делает вызов толпе – и наносит удар всем, –

но не хватило у него мощи против соединенного врага.

Он впадает в преувеличения, почти в нетрезвость речи, и подтверждает во мнении гостей распущенный

Софьей слух о его сумасшествии. Слышится уже не острый, ядовитый сарказм, в который вставлена верная, определенная идея, правда, – а какая-то горькая жалоба, как будто на личную обиду, на пустую или, по его же словам, «незначущую встречу с французиком из Бордо», которую он, в нормальном состоянии духа, едва ли бы заметил.

Он перестал владеть собой и даже не замечает, что он сам составляет спектакль на балу. Он ударяется и в патриотический пафос, договаривается до того, что находит фрак противным «рассудку и стихиям», сердится, что *madame* и *mademoiselle* не переведены на русский язык, – словом, «*il divague!*»[2] – заключили, вероятно, о нем все шесть княжен и графиня-внучка. Он чувствует это и сам, говоря, что «в многолюдстве он растерян, сам не свой!»

Он точно «сам не свой», начиная с моноло-

га «о французике из Бордо», – и таким остается до конца пьесы. Впереди пополняется только «милion терзаний».

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

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

нодушии, назвала какой-то старый детский роман и прятанье по углам «ребячеством» и даже намекнула, что «бог ее свел с Молчали-НЫМ».

А он, потому только, что —

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

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

С вами я горжусь моим разрывом,
—

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

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

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

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

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

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

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

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

Это и ее мораль, и мораль отца, и всего круга. А между тем Софья Павловна индивидуально не безнравственна: она грешит грехом неведения, слепоты, в которой жили все,

*Свет не карает заблуждений,
Но тайны требует для них!*

В этом двестишести Пушкина выражается общий смысл условной морали. Софья никогда не прозревала от нее и не прозрела бы без Чацкого никогда, за исключением случая. После катастрофы, с минуты появления Чацкого оставаться слепой уже невозможно. Его суданы обойти забвением, ни подкупить ложью, ни успокоить – нельзя. Она не может не уважать его, и он будет вечным ее «укоряющим свидетелем», судьей ее прошлого. Он открыл ей глаза.

До него она не признавала слепоты своего

чувства к Молчалину и даже, разбирая последнего, в сцене с Чацким, по ниточке, сама собой не прозрела на него. Она не замечала, что сама вызвала его на эту любовь, о которой он, дрожа от страха, и подумать не смел. Ее не смущали свидания наедине ночью, и она даже проговорила в благодарности к нему в последней сцене за то, что «в ночной тиши он держался больше робости во нраве!» Следовательно, и тем, что она не увлечена окончательно и безвозвратно, она обязана не себе самой, а ему!

Наконец, в самом начале, она проговаривается еще наивнее перед горничной.

Подумаешь, как счастье своевольно, —

говорит она, когда отец застал Молчалина рано утром у ней в комнате, —

Бывает хуже – с рук сойдет!

А Молчалин просидел у нее в комнате целую ночь. Что же разумела она под этим «хуже»? Можно подумать бог знает что: но *hoppy soit qui mal у pense!*[3] Софья Павловна вовсе не так виновна, как кажется.

Это – смесь хороших инстинктов с ложью, живого ума с отсутствием всякого намека на идеи и убеждения, путаница понятий, умственная и нравственная слепота – все это не имеет в ней характера личных пороков, а является, как общие черты ее круга. В собственной, личной ее физиономии прячется в тени что-то свое, горячее, нежное, даже мечтательное. Остальное принадлежит воспитанию.

Французские книжки, на которые сетует Фамусов, фортепиано (еще с аккомпанементом флейты), стихи, французский язык и танцы – вот что считалось классическим образованием барышни. А потом «Кузнецкий мост и вечные обновы», балы, такие, как этот бал у ее отца, и это общество – вот тот круг, где была заключена жизнь «барышни». Женщины учились только воображать и чувствовать и не учились мыслить и знать. Мысль безмолвствовала, говорили одни инстинкты. Житейскую мудрость почерпали они из романов, повестей – и оттуда инстинкты развивались в уродливые, жалкие или глупые свойства: мечтательность, сентиментальность, искаание идеала в любви, а иногда и хуже.

В снотворном застое, в безвыходном море лжи, у большинства женщин снаружи господствовала условная мораль – а втихомолку жизнь кишела, за отсутствием здоровых и серьезных интересов, вообще всякого содержания, теми романами, из которых и создалась «наука страсти нежной». Онегины и Печорины – вот представители целого класса, почти породы ловких кавалеров, *jeunes premiers*. Эти передовые личности в *high life*[4] – такими являлись и в произведениях литературы, где и занимали почетное место со времен рыцарства и до нашего времени, до Гоголя. Сам Пушкин, не говоря о Лермонтове, дорожил этим внешним блеском, этою представительностью *du bon ton*[5], манерами высшего света, под которою крылось и «озлобление», и «тоскующая лень», и «интересная скука». Пушкин щадил Онегина, хотя касается легкой иронией его праздности и пустоты, но до мелочи и с удовольствием описывает модный костюм, безделки туалета, франтовство – и ту напущенную на себя небрежность и невнимание ни к чему, эту *fatuité*?[6], позированье, которым щеголяли денди. Дух позднейшего вре-

мени снял заманчивую драпировку с его героя и всех подобных ему «кавалеров» и определил истинное значение таких господ, согнав их с первого плана.

Они и были героями и руководителями этих романов, и обе стороны дрессировались до брака, который поглощал все романы почти бесследно, разве попадалась и оглашалась какая-нибудь слабонервная, сентиментальная – словом, дурочка, или героем оказывался такой искренний «сумасшедший», как Чацкий.

Но в Софье Павловне, спешим оговориться, то есть в чувстве ее к Молчалину, есть много искренности, сильно напоминающей Татьяну Пушкина. Разницу между ними кладет «московский отпечаток», потом бойкость, умение владеть собой, которое явилось в Татьяне при встрече с Онегиным уже после замужества, а до тех пор она не сумела солгать о любви даже няне. Но Татьяна – деревенская девушка, а Софья Павловна – московская, по-тогдашнему развитая.

Между тем она в любви своей точно так же готова выдать себя, как Татьяна: обе, как в

лунатизме, бродят в увлечении с детской простотой. И Софья, как Татьяна же, сама начинает роман, не находя в этом ничего предосудительного, даже не догадывается о том. Софья удивляется хохоту горничной при рассказе, как она с Молчалиным проводит всю ночь: «Ни слова вольного! – и так вся ночь проходит!», «Враг дерзости, всегда застенчивый, стыдливый!» Вот чем она восхищается в нем! Это смешно, но тут есть какая-то почти грация – и куда далеко до безнравственности, нужды нет, что она проговорила словом хуже – это тоже наивность. Громадная разница не между ею и Татьяной, а между Онегиным и Молчалиным. Выбор Софьи, конечно, не рекомендует ее, но и выбор Татьяны тоже был случайный, даже едва ли ей и было из кого выбирать.

Вглядываясь глубже в характер и обстановку Софьи, видишь, что не безнравственность (но и не «бог», конечно) «свели ее» с Молчалиным. Прежде всего, влечение покровительствовать любимому человеку, бедному, скромному, не смеющему поднять на нее глаз, – возвысить его до себя, до своего круга,

дать ему семейные права. Без сомнения, ей в этом улыбалась роль властвовать над покорным созданием, сделать его счастье и иметь в нем вечного раба. Не ее вина, что из этого выходил будущий «муж-мальчик, муж-слуга – идеал московских мужей!» На другие идеалы негде было наткнуться в доме Фамусова.

Вообще к Софье Павловне трудно отнестись не симпатично: в ней есть сильные задатки недюжинной натуры, живого ума, страстности и женской мягкости. Она загублена в духоте, куда не проникал ни один луч света, ни одна струя свежего воздуха. Недаром любил ее и Чацкий. После него она одна из всей этой толпы напрашивается на какое-то грустное чувство, и в душе читателя против нее нет того безучастного смеха, с каким он расстается с прочими лицами.

Ей, конечно, тяжелее всех, тяжелее даже Чацкого, и ей достается свой «милльон терзаний».

Чацкого роль – роль страдательная: оно иначе и быть не может. Такова роль всех Чацких, хотя она в то же время и всегда победительная. Но они не знают о своей победе, они

сеют только, а пожинаяют другие – и в этом их главное страдание, то есть в безнадежности успеха.

Конечно, Павла Афанасьевича Фамусова он не образумил, не отрезвил и не исправил. Если б у Фамусова при разезде не было «укоряющих свидетелей», то есть толпы лакеев и швейцара, – он легко справился бы с своим горем: дал бы головомойку дочери, выдрал бы за ухо Лизу и поторопился бы со свадьбой Софьи с Скалозубом. Но теперь нельзя: наутро, благодаря сцене с Чацким, вся Москва узнает – и пуще всех «княгиня Марья Алексевна». Покой его возмутится со всех сторон – и поневоле заставит кое о чем подумать, что ему в голову не приходило. Он едва ли даже кончит свою жизнь таким «тузом», как прежние. Толки, порожденные Чацким, не могли не всколыхать всего круга его родных и знакомых. Он уже и сам против горячих монологов Чацкого не находил оружия. Все слова Чацкого разносятся, повторяются всюду и произведут свою бурю.

Молчалин, после сцены в сенях, – не может оставаться прежним Молчалиным. Мас-

ка сдернута, его узнали, и ему, как пойманному вору, надо прятаться в угол. Горичевы, Загорецкий, княжны – все попали под град его выстрелов, и эти выстрелы не останутся бесследны. В этом до сих пор согласном хоре иные голоса, еще смелые вчера, смолкнут, или раздадутся другие и за и против. Битва только разгоралась. Чацкого авторитет известен был и прежде, как авторитет ума, остроумия, конечно, знаний и прочего. У него есть уже и единомышленники. Скалозуб жалуется, что брат его оставил службу, не дождав-шись чина, и стал книги читать. Одна из старух ропщет, что племянник ее, князь Федор, занимается химией и ботаникой. Нужен был только взрыв, бой, и он завязался, упорный и горячий – в один день в одном доме, но последствия его, как мы выше сказали, отразились на всей Москве и России. Чацкий породил раскол, и если обманулся в своих личных целях, не нашел «прелести встреч, живого участия», то брызнул сам на заглохшую почву живой водой – увезя с собой «милльон терзаний», этот терновый венец Чацких – терзаний от всего: от «ума», а еще более от «оскорб-

ленного чувства».

На эту роль не годились ни Онегин, ни Печорин, ни другие франты. Они и новизной идеей умели блистать, как новизной костюма, новых духов и прочее. Заехав в глушь, Онегин поражал всех тем, что к дамам «к ручке не подходит», стаканами, а не рюмками пил красное вино, говорил просто: «да и нет», вместо «да-с и нет-с». Он морщится от «брусничной воды», в разочаровании бранит луну «глупой» – и небосклон тоже. Он привез на гривенник нового и, вмешавшись «умно», а не как Чацкий «глупо», в любовь Ленского и Ольги и убив Ленского, увез с собой не «миллион», а на «гривенник» же и терзаний!

Теперь, в наше время, конечно, сделали бы Чацкому упрек, зачем он поставил свое «оскорбленное чувство» выше общественных вопросов, общего блага и т. д. и не остался в Москве продолжать свою роль бойца с ложью и предрассудками, роль – выше и важнее роли отвергнутого жениха?

Да, теперь! А в то время, для большинства, понятия об общественных вопросах были бы то же, что для Репетилова толки «о камере и о

присяжных». Критика много погрешила тем, что в суде своем над знаменитыми покойниками сходила с исторической точки, забегала вперед и поражала их современным оружием. Не будем повторять ее ошибок – и не обвиним Чацкого за то, что в его горячих речах, обращенных к фамусовским гостям, нет помина об общем благе, когда уже и такой раскол от «исканий мест, от чинов», как «занятие науками и искусствами», считался «разбоем и пожаром».

Живучесть роли Чацкого состоит не в новизне неизвестных идей, блестящих гипотез, горячих и дерзких утопий или даже истин en herbe[7]: у него нет отвлеченностей. Провозвестники новой зари, или фанатики, или просто вестовщики – все эти передовые курьеры неизвестного будущего являются и – по естественному ходу общественного развития – должны являться, но их роли и физиономии до бесконечности разнообразны.

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

и что должна принести ему эта жизнь. Он не теряет земли из-под ног и не верит в призрак, пока он не облекся в плоть и кровь, не осмыслился разумом, правдой, – словом, не очеловечился.

Перед увлечением неизвестным идеалом, перед обольщением мечты, он трезво остановится, как остановился перед бессмысленным отрицанием «законов, совести и веры» в болтовне Репетилова, и скажет свое:

Послушай, ври, да знай же меру!

Он очень положителен в своих требованиях и заявляет их в готовой программе, выработанной не им, а уже начатым веком. Он не гонит с юношескою запальчивостью со сцены всего, что уцелело, что, по законам разума и справедливости, как по естественным законам в природе физической, осталось доживать свой срок, что может и должно быть терпимо. Он требует места и свободы своему веку: просит дела, но не хочет прислуживаться, и клеймит позором низкопоклонство и шутство. Он требует «службы делу, а не лицам», не смешивает «веселья или дурачества

с делом», как Молчалин, – он тяготеет среди пустой, праздной толпы «мучителей, предателей, зловещих старух, вздорных стариков», отказываясь преклоняться перед их авторитетом дряхлости, чиновлюбия и прочего. Его возмущают безобразные проявления крепостного права, безумная роскошь и отвратительные нравы «разливанья в пирах и мотовстве» – явления умственной и нравственной слепоты и растления.

Его идеал «свободной жизни» определителен: это – свобода от всех этих исчисленных цепей рабства, которыми оковано общество, а потом свобода – «вперить в науки ум, алчущий познаний», или беспрепятственно предаваться «искусствам творческим, высоким и прекрасным», – свобода «служить или не служить», «жить в деревне или путешествовать», не сльвя за то ни разбойником, ни зажигателем, и – ряд дальнейших очередных подобных шагов к свободе – от несвободы.

И Фамусов и другие знают это и, конечно, про себя все согласны с ним, но борьба за существование мешает им уступить.

От страха за себя, за свое безмятеж-

но-праздное существование, Фамусов затыкает уши и клеветает на Чацкого, когда тот заявляет ему свою скромную программу «свободной жизни». Между прочим —

*Кто путешествует, в деревне
кто живет, —*

говорит он, а тот с ужасом возражает:

Да он властей не признает!

Итак, лжет и он, потому что ему нечего сказать, и лжет все то, что жило ложью в прошлом. Старая правда никогда не смутится перед новой — она возьмет это новое, правдивое и разумное бремя на свои плечи. Только больное, ненужное боится ступить очередной шаг вперед.

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

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

Чацкий неизбежен при каждой смене од-

ного века другим. Положение Чацких на общественной лестнице разнообразно, но роль и участь все одна, от крупных государственных и политических личностей, управляющих судьбами масс, до скромной доли в тесном кругу.

Всеми ими управляет одно: раздражение при различных мотивах. У кого, как у Грибоедовского Чацкого, любовь, у других самолюбие или славолубие, – но всем им достается в удел свой «миллион терзаний», и никакая высота положения не спасает от него. Очень немногим, просветленным Чацким, дается утешительное сознание, что они не даром бились – хотя и бескорыстно, не для себя и не за себя, а для будущего и за всех, и успели.

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

ции, – миниатюрные Фамусовы и Чацкие.

Каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого – и кто бы ни были деятели, около какого бы человеческого дела – будет ли то новая идея, шаг в науке, в политике, в войне – ни группировались люди, им никуда не уйти от двух главных мотивов борьбы: от совета «учиться, на старших глядя», с одной стороны, и от жажды стремиться от рутины к «свободной жизни» вперед и вперед – с другой.

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, смены поколений. Он или даст тип крайних, несозревших передовых личностей, едва намекающих на будущее и потому недолговечных, каких мы уже пережили немало в жизни и в искусстве, или создаст видоизмененный образ Чацкого, как после сервантесовского Дон-Кихота и шекспировского Гамлета являлись и являются бесконечные их подобию.

В честных, горячих речах этих позднейших Чацких будут вечно слышаться грибоедовские мотивы и слова – и если не слова, то смысл и тон раздражительных монологов его Чацкого. От этой музыки здоровые герои в борьбе со старым не уйдут никогда.

И в этом бессмертие стихов Грибоедова! Много можно бы привести Чацких – являвшихся на очередной смене эпох и поколений – в борьбе за идею, за дело, за правду, за успех, за новый порядок, на всех ступенях, во всех слоях русской жизни и труда – громких, великих дел и скромных кабинетных подвигов. О многих из них хранится свежее предание, других мы видели и знали, а иные еще продолжают борьбу. Обратимся к литературе. Вспомним не повесть, не комедию, не художественное явление, а возьмем одного из позднейших бойцов с старым веком, например Белинского. Многие из нас знали его лично, а теперь знают его все. Прислушайтесь к его горячим импровизациям – и в них звучат те же мотивы – и тот же тон, как у грибоедовского Чацкого. И так же он умер, уничтоженный «миллионом терзаний», убитый лихорадкой

ожидания и не дождавшийся исполнения своих грез, которые теперь – уже не грезы больше.

Оставя политические заблуждения Герцена, где он вышел из роли нормального героя, из роли Чацкого, этого с головы до ног русского человека, – вспомним его стрелы, бросаемые в разные темные, отдаленные углы России, где они находили виноватого. В его сарказмах слышится эхо грибоедовского смеха и бесконечное развитие острот Чацкого.

И Герцен страдал от «милльона терзаний», может быть всего более от терзаний Репетиловых его же лагеря, которым у него при жизни недостало духа сказать: «Ври, да знай же меру!»

Но он не унес этого слова в могилу, сознавшись по смерти в «ложном стыде», помешавшем сказать его.

Наконец – последнее замечание о Чацком. Делают упрек Грибоедову в том, что будто Чацкий – не облечен так художественно, как другие лица комедии, в плоть и кровь, что в нем мало жизненности. Иные даже говорят, что это не живой человек, а абстракт, идея,

ходячая мораль комедии, а не такое полное и законченное создание, как, например, фигура Онегина и других выхваченных из жизни типов.

Это несправедливо. Ставить рядом с Онегиным Чацкого нельзя: строгая объективность драматической формы не допускает той широты и полноты кисти, как эпическая. Если другие лица комедии являются строже и резче очерченными, то этим они обязаны пошлости и мелочи своих натур, легко исчерпываемых художником в легких очерках. Тогда как в личности Чацкого, богатой и разносторонней, могла быть в комедии рельефно взята одна господствующая сторона – а Грибоедов успел намекнуть и на многие другие.

Потом – если приглядеться вернее к людским типам в толпе – то едва ли не чаще других встречаются эти честные, горячие, иногда желчные личности, которые не прячутся покорно в сторону от встречной уродливости, а смело идут навстречу ей и вступают в борьбу, часто неравную, всегда со вредом себе и без видимой пользы делу. Кто не знал или не знает, каждый в своем кругу, таких умных, горя-

чих, благородных сумасбродов, которые производят своего рода кутерьму в тех кругах, куда их занесет судьба, за правду, за честное убеждение?!

Нет, Чацкий, по нашему мнению, из всех наиболее живая личность и как человек и как исполнитель указанной ему Грибоедовым роли. Но, повторяем, натура его сильнее и глубже прочих лиц и потому не могла быть исчерпана в комедии.

Наконец, позволим себе высказать несколько замечаний об исполнении комедии на сцене в недавнее время, а именно в бенефис Монахова, и о том, чего бы мог зритель пожелать от исполнителей.

Если читатель согласится, что в комедии, как мы сказали, движение горячо и непрерывно поддерживается от начала до конца, то из этого само собою должно следовать, что пьеса в высшей степени сценична. Она такова и есть. Две комедии как будто вложены одна в другую: одна, так сказать, частная, мелкая, домашняя, между Чацким, Софьей, Молчалиным и Лизой; это интрига любви, вседневный мотив всех комедий. Когда первая

прерывается, в промежутке является неожиданно другая, и действие завязывается снова, частная комедия разыгрывается в общую битву и связывается в один узел.

Артисты, вдумывающиеся в общий смысл и ход пьесы и каждый в свою роль, найдут широкое поле для действия. Труда к одолению всякой, даже незначительной роли, немало, – тем более, чем добросовестнее и тоньше будет относиться к искусству артист.

Некоторые критики возлагают на обязанность артиста исполнять и историческую верность лиц, с колоритом времени во всех деталях, даже до костюмов, то есть до фасона платьев, причесок включительно.

Это трудно, если не совсем невозможно. Как исторические типы, эти лица, как сказано выше, еще бледны, а живых оригиналов теперь не найдешь: штудировать не с чего. Точно так же и с костюмами. Старомодные фраки, с очень высокой или очень низкой талией, женские платья с высоким лифом, высокие прически, старые чепцы – во всем этом действующие лица покажутся беглецами с толкучего рынка. Другое дело – костюмы про-

шлого столетия, совершенно отжившие: камзолы, роброны, мушки, пудра и пр.

Но при исполнении «Горя от ума» дело не в костюмах.

Мы повторяем, что в игре вообще нельзя претендовать на историческую верность, так как живой след почти пропал, а историческая даль еще близка. Поэтому необходимо артисту прибегать к творчеству, к созданию идеалов, по степени своего понимания эпохи и произведения Грибоедова.

Это первое, то есть главное сценическое условие.

Второе – это язык, то есть такое художественное исполнение языка, как и исполнение действия: без этого второго, конечно, невозможно и первое.

В таких высоких литературных произведениях, как «Горе от ума», как «Борис Годунов» Пушкина и некоторых других, исполнение должно быть не только сценическое, но наиболее литературное, как исполнение отличным оркестром образцовой музыки, где безошибочно должна быть сыграна каждая музыкальная фраза и в ней каждая нота. Актер,

как музыкант, обязан доиграться, то есть додуматься, до того звука голоса и до той интонации, какими должен быть произнесен каждый стих: это значит – додуматься до тонкого критического понимания всей поэзии пушкинского и грибоедовского языка. У Пушкина, например, в «Борисе Годунове», где нет почти действия, или по крайней мере единства, где действие распадается на отдельные, не связанные друг с другом сцены, иное исполнение, как строго и художественно литературное, и невозможно. В ней всякое прочее действие, всякая сценичность, мимика должны служить только легкой приправой литературного исполнения, действия в слове.

За исключением некоторых ролей в значительной степени можно сказать то же и о «Горе от ума». И там больше всего игры в языке: можно снести неловкость мимическую, но каждое слово с неверной интонацией будет резать ухо, как фальшивая нота.

Не надо забывать, что такие пьесы, как «Горе от ума», «Борис Годунов», публика знает наизусть и не только следит за мыслью, за каждым словом, но чувствует, так сказать, нерва-

ми каждую ошибку в произношении. Ими можно наслаждаться, не видя, а только слыша их. Эти пьесы исполнялись и исполняются нередко в частном быту, просто чтением между любителями литературы, когда в кругу найдется хороший чтец, умеющий тонко передавать эту своего рода литературную музыку.

Несколько лет тому назад, говорят, эта пьеса была представлена в лучшем петербургском кругу с образцовым искусством, которому, конечно, кроме тонкого критического понимания пьесы, много помогал и ансамбль в тоне, манерах, и особенно – умение отлично читать.

Исполняли ее в Москве в тридцатых годах с полным успехом. До сих пор мы сохранили впечатление о той игре: Щепкина (Фамусова), Мочалова (Чацкого), Ленского (Молчалина), Орлова (Скалозуба), Сабурова (Репетилова).

Конечно, этому успеху много содействовало поражавшее тогда новизною и смелостью открытое нападение со сцены на многое, что еще не успело отойти, до чего боялись дотрагиваться даже в печати. Потом Щепкин, Ор-

лов, Сабуров выражали типично еще живые подоби́я запоздавших Фамусовых, кое-где уцелевших Молчалиных или прятавшихся в партере за спину соседа Загорецких.

Все это, бесспорно, придавало огромный интерес пьесе, но и помимо этого, помимо даже высоких талантов этих артистов и истекавшей оттуда типичности исполнения каждым из них своей роли, в их игре, как в отличном хоре певцов, поражал необыкновенный ансамбль всего персонала лиц, до малейших ролей, а главное, они тонко понимали и превосходно читали эти необыкновенные стихи, именно с тем «толком, чувством и расстановкой», какая для них необходима. Мочалов, Щепкин! Последнего, конечно, знает и теперь почти весь партер и помнит, как он, уже и в старости, читал свои роли и на сцене и в салонах!

Постановка была тоже образцовая – и должна была бы и теперь, и всегда превосходить тщательностью постановку всякого балета, потому что комедии этой век не сойти со сцены, даже и тогда, когда сойдут позднейшие образцовые пьесы.

Каждая из ролей, даже второстепенных в ней, сыгранная тонко и добросовестно, будет служить артисту дипломом на обширное амплуа.

К сожалению, давно уже исполнение пьесы на сцене далеко не соответствует ее высоким достоинствам, особенно не блещит оно ни гармоничностью в игре, ни тщательностью в постановке, хотя отдельно, в игре некоторых артистов, есть счастливые намеки или обещания на возможности более тонкого и тщательного исполнения. Но общее впечатление таково, что зритель, вместе с немногим хорошим, выносит из театра свой «миллион терзаний».

В постановке нельзя не замечать небрежности и скудости, которые как будто предупреждают зрителя, что будут играть слабо и небрежно, следовательно, не стоит и хлопотать о свежести и верности аксессуаров. Например, освещение на бале так слабо, что едва различаешь лица и костюмы, толпа гостей так жидка, что Загорецкому, вместо того чтобы «пропасть», по тексту комедии, то есть уклониться куда-нибудь в толпу, от брани

Хлестовой, приходится бежать через всю пустую залу, из углов которой, как будто из любопытства, выглядывают какие-то два-три лица. Вообще все смотрит как-то тускло, несвежо, бесцветно.

В игре вместо ансамбля господствует разладица, точно в хоре, не успевшем спеться. В новой пьесе и можно бы было предположить эту причину, но нельзя же допустить, чтобы эта комедия была для кого-нибудь нова в труппе.

Половина пьесы проходит неслышно. Вырвутся два-три стиха явственно, другие два произносятся актером как будто только для себя – в сторону от зрителя. Действующие лица хотят играть грибоедовские стихи, как текст водевиля. В мимике у некоторых много лишней суеты, этой мнимой, фальшивой игры. Даже и те, кому приходится сказать два-три слова, сопровождают их или усиленными, ненужными на них ударениями, или лишними жестами, не то так какой-то игрой в походке, чтобы дать заметить о себе на сцене, хотя эти два-три слова, сказанные умно, с тактом, были бы замечены гораздо больше,

нежели все телесные упражнения.

Иные из артистов как будто забывают, что действие происходит в большом московском доме. Например, Молчалин хотя и бедный маленький чиновник, но он живет в лучшем обществе, принят в первых домах, играет с знатными старухами в карты, следовательно, не лишен в манерах и тоне известных приличий. Он «вкрадчив, тих», говорится о нем в пьесе. Это домашний кот, мягкий, ласковый, который бродит везде по дому, и если блудит, то втихомолку и прилично. У него не может быть таких диких ухваток, даже когда он бро-сается к Лизе, оставшись с ней наедине, какие усвоил ему актер, играющий его роль.

Большинство артистов не может также похвастаться исполнением того важного условия, о котором сказано выше, именно верным, художественным чтением. Давно жалуются, что будто бы с русской сцены все более и более удаляется это капитальное условие. Ужели вместе с декламацией старой школы изгнано и вообще умение читать, произносить художественную речь, как будто это умение стало лишнее или не нужно? Слышатся

даже частые жалобы на некоторых корифеев драмы и комедии, что они не дают себе труда учить ролей!

Что же затем осталось делать артистам? Что они разумеют под исполнением ролей? Гримировку? Мимику?

С которых же пор явилось это небрежение к искусству? Мы помним и петербургскую и московскую сцены в блестящем периоде их деятельности, начиная со Щепкина, Каратыгиных, до Самойлова, Садовского. Здесь держатся еще немногие ветераны старой петербургской сцены, и между ними имена Самойлова, Каратыгина напоминают золотое время, когда на сцене являлись Шекспир, Мольер, Шиллер – и тот же Грибоедов, которого мы приводим теперь, и все это давалось вместе с роем разных водевилей, переделок с французского и т. п. Но ни эти переделки, ни водевили не мешали отличному исполнению ни «Гамлета», ни «Лиры», ни «Скупого».

В ответ на это слышишь, с одной стороны, что будто вкус публики испортился (какой публики?), обратился к фарсу и что последствием этого была и есть отвычка артистов от

серьезной сцены и серьезных, художественных ролей; а с другой, что и самые условия искусства изменились: от исторического рода, от трагедии, высокой комедии – общество ушло, как из-под тяжелой тучи, и обратилось к буржуазной так называемой драме и комедии, наконец к жанру.

Разбор этой «порчи вкуса» или видоизменения старых условий искусства в новые отвлек бы нас от «Горя от ума» и, пожалуй, привел бы к какому-нибудь другому, более безвыходному горю. Лучше примем второе возражение (о первом не стоит говорить, так как оно говорит само за себя) за совершившийся факт и допустим эти видоизменения, хотя заметим мимоходом, что на сцене появляются еще Шекспир и новые исторические драмы, как «Смерть Иоанна Грозного», «Василиса Мелентьева», «Шуйский» и др., требующие того самого умения читать, о котором мы говорим. Но ведь кроме этих драм, есть на сцене другие произведения нового времени, писанные прозой, и проза эта почти так же, как пушкинские и грибоедовские стихи, имеет свое типичное достоинство и требует такого же яс-

ного и отчетливого исполнения, как и чтение стихов. Каждая фраза Гоголя так же типична и так же заключает в себе свою особую комедию, независимо от общей фабулы, как и каждый грибоедовский стих. И только глубоко верное, во всей зале слышимое, отчетливое исполнение, то есть сценическое произношение этих фраз, и может выразить то значение, какое дал им автор. Многие пьесы Островского тоже в значительной степени имеют эту типичную сторону языка, и часто фразы из его комедий слышатся в разговорной речи, в разных применениях к жизни.

Публика помнит, что Сосницкий, Щепкин, Мартынов, Максимов, Самойлов в ролях этих авторов не только создавали типы на сцене, что, конечно, зависит от степени таланта, но и умным и рельефным произношением сохраняли всю силу и образцового языка, давая вес каждой фразе, каждому слову. Откуда же, как не со сцены, можно желать слышать и образцовое чтение образцовых произведений?

Вот на утрату этого литературного, так сказать, исполнения художественных произведений, кажется, справедливо жалуются в по-

следнее время в публике.

Кроме слабости исполнения в общем ходе, относительно верности понимания пьесы, недостатка в искусстве чтения и т. д., можно бы остановиться еще над некоторыми неверностями в деталях, но мы не хотим показаться придирчивыми, тем более что мелкие или частные неверности, происходящие от небрежности, исчезнут, если артисты отнесутся с более тщательным критическим анализом к пьесе.

Пожелаем же, чтобы артисты наши, из всей массы пьес, которыми они завалены по своим обязанностям, с любовью к искусству выделили художественные произведения, а их так немного у нас, – и, между прочим, особенно «Горе от ума» – и, составив из них сами для себя избранный репертуар, исполняли бы их иначе, нежели как исполняется ими все прочее, что им приходится играть ежедневно, и они непременно будут исполнять как следует.

Примечания

Нарастая (*итал.*).

[^^^]

2

«Он мелет чепуху!» (*франц.*).

[^^^]

3

Пусть будет стыдно тому, кто дурно об этом подумает! (*франц.*).

[^^^]

4

В высшем свете (*англ.*).

[^^^]

5

Хорошего тона (*франц.*).

[^^^]

Фатовство (*франц.*).

[^^^]

В зародыше (*франц.*).

[^^^]