

I. ЗАГАДКИ И ОТГАДКИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Плывя по беспредельному морю тайн и таинств русской литературы, мы незаметно очутились посередине этого океана. Жутко! От обоих берегов одинаково далеко, а вглубь всматриваться страшно, да и опасно.

В. Н. Ильин

Предисловие

Эта книга переименовала несколько названий. Дело было и в некоторых внешних обстоятельствах, но, главным образом, в том, что ее довольно трудно определить как в тематическом, так и в жанровом плане. Проблематика работы лежит в обширной религиозной, идейно-философской и культурно-исторической сфере, хотя непосредственной темой является русская литература XIX–XX столетий. Однако книга ни в коем случае не сводится к сугубому литературоведению, еще менее — к историософии или политике. Чтобы дать какое-то представление о работе, скажу несколько слов о ее замысле.

В 1987–1988 годах в журнале русской христианской культуры «Выбор» (Виктор Аксютин и я издавали его в самиздате и за границей) был опубликован цикл моих статей. Первоначально он назывался «Образ революционера в русской литературе», и это название довольно точно определяло главную тему. Однако для самиздатского православного журнала той поры оно звучало уж чересчур вызывающе, и его пришлось заменить на более нейтральное — «Загадки и отгадки русской литературы».

Работа состояла из трех частей: 1. Пушкин. 2. Достоевский, Чернышевский, Тургенев. 3. Горький, Блок, Маяковский. Разбор главных произведений этих авторов показал, что при всем различии мировоззренческих подходов тема революции неизбежно преломляется у них

в религиозно-мистическом плане. Если творцы революций на первый план всегда выдвигали социально-политические проблемы, то **перед писателями революция неизменно представляла как духовно-нравственное явление.**

Когда книга печаталась в православном издательстве «Паломник», название вновь пришлось изменить: требовалось что-то, что отражало бы тематическую направленность «Паломника». В 2010-м книга вышла под названием «Православие. Литература. Революция».

Понятия «литература» и «революция» — главные тематические линии моего исследования. «Православие» же — не тема, а мировоззренческая платформа. Поэтому такое соединение понятий выглядело несколько искусственно. В новом названии я решил совместить два первоначальных: «Образ революционера...» (одна из главных тем) и «Загадки...» (композиционная нить, соединяющая разные главы).

Революции вот уже в течение нескольких столетий определяют собой бытие России. С Культурной (антинациональной) революции Петра I начался принципиально новый исторический этап, охвативший XVIII и XIX века. Развитие России (да и всего мира) в XX веке было обусловлено Классовой (антисоциальной) революцией Ленина. У истоков XXI столетия стоит Криминальная (антигосударственная) революция Ельцина. И в будущем России неизбежно придется совершать выбор между революционным и эволюционным путями развития. Так сложилось, что отношение к революции, понимание ее охватывает все главнейшие проблемы бытия как в физическом, так и в метафизическом аспектах.

Может показаться, что рассуждать сегодня о революции есть либо специфическое дело профессиональных историков, либо некий анахронизм — ностальгия по коммунизму или по антикоммунизму. Действительно, к началу 1990-х в обществе укоренилось самоуверенное убеждение, что все и так ясно. Не слишком ли быстро мы все поняли? Накануне краха советской власти лишь избранные умы приближались к глубинному осмыслению

коммунизма и эпохи коммунистической революции в России. И вдруг — все в одночасье оказалось очевидным даже для последнего школьника. Так не бывает.

Проникновение в суть вопроса мы заменили чтением газетных заголовков. Нашими учителями стали не церковные пастыри, не писатели, историки и философы, даже не политики. Самые сложные проблемы нам растолковывают телеведущие и газетчики, режиссеры и актеры.

«Но вы посмотрите, что из себя теперь мнят артисты. Еще недавно властителями умов были писатели, а теперь их затмили лицедеи, некоторые стали почти как пророки. И что самое странное — все слушают и дорожат их мнением» (актриса Екатерина Васильева).

Погружению вглубь и движению вперед в постижении истины мы предпочли хаотическое поверхностное скольжение. Укоренилось убеждение, заимствованное из американской культуры, что все, даже самые глубокие и сложные вопросы, можно разрешить «за один шаг»: прямо на телеинтервью сформулировать ответ за тридцать секунд. Русская культура развиваться подобным образом не способна. Вот она нынче и не развивается, впав в глубочайший кризис из-за отсутствия религиозных, нравственных, идейных и эстетических ориентиров.

«Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях... даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей или Богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего¹», — так говорил чеховский герой, характеризуя человека эпохи конца XIX века — «эпохи безвременья». Ровно через столетие все повторилось. Конец XX — начало XXI века — новая «эпоха безвременья».

Долго подобное положение, конечно, не сохранится: ориентиры будут найдены. Другое дело — где и какие. В конце концов, то же самое скольжение по поверхности может окостенеть в традицию (что и произошло, например, в культуре американской). **Поэтому именно сегодня от нас требуется отыскать духовные идеалы и соответствующие им земные ориентиры.**

¹ Здесь и далее выделения в цитатах сделаны мной. — Г. А.

Это дело не легкое. Поскольку в последние три века Россия развивалась главным образом скачкообразно, революционно, то традиции обрывались, не успев народиться и закрепиться. Знаменательно, что мы сейчас окончательно запутались в понятиях «традиционализм», «консерватизм», «прогресс», «правый», «левый»: неясно, что именно выбирать за точку отсчета, какие именно традиции ставить во главу угла. Монархические? Демократические? Либеральные? Коммунистические?..

Поэтому единственным выходом является опора на **традиции иного рода: духовные и национальные, на дух христианства и народный характер, — отразившиеся в русской культуре** (в широком значении слова). Именно здесь можно найти твердые основы для органичного развития.

Православная церковь сохранила и донесла до нашего времени высшие духовные идеалы. Духовный прорыв совершила и русская культура. Однако страшной и во многом определяющей трагедией России является то, что, начиная с XVIII столетия, духовно-религиозное и культурное развитие механистически разъединялись и прямо противопоставлялись. Печальным символом этого разъединения представляется тот факт, что два современника — величайший подвижник преподобный Серафим и величайший поэт Пушкин — так никогда и не встретились друг с другом. **Устранение разрыва между христианским миропониманием и культурно-историческим творчеством должно стать сейчас, на мой взгляд, одним из главных направлений (а может быть, и самым главным) русской духовности.** И начинать придется с осмысления относительно близкого прошлого — двух последних веков нашей истории и культуры. Из этих посылок и принципов я исходил, работая над книгой.

Часть первая ПРОРОКИ

Глава первая. СЛОВО И ДЕЛО (Грибоедов)

Я слышу возмущенный крик:
«Кто ж Грибоедова не знает?»
— Вы, вы!

А. А. Блок

Грибоедов и его «Горе от ума» начинают собой как великую русскую литературу, так и длинную цепь ее неразгаданных до сих пор загадок². Назову некоторые из них. Грибоедов — единственный великий русский писатель, создавший всего одно значительное произведение. Комедия была завершена к 1824 году. Вспомним, что Пушкин в это время только приступил к «Онегину», пребывая еще автором прекрасных романтических стихотворений и поэм, но не тем гением, которого мы сейчас знаем. Настоящий Пушкин «родится» в Михайловском именно в том году, когда Грибоедов, взлетевший однажды на высоту, подобную пушкинской, внезапно «умрет» как писатель. Почему?

Почему пьеса, задуманная автором как комедия, оказалась вовсе не смешной? Иные литературоведы даже приклеивают к ней ярлык «драма». С другой стороны, некоторые театральные режиссеры насильственно облачают грибоедовских персонажей в водевильные одежды. Почему именно «Горе от ума», скованное многими

² На том, что истинное, глубинное понимание «Горе от ума» еще не достигнуто настаивал Блок, называя грибоедовскую комедию произведением «неразгаданным до конца, символическим в истинном смысле этого слова». В современном литературоведении попытку разгадать внутренний смысл пьесы предпринял А. М. Баженов в книге «К тайне “Горя”». Однако его толкование, с моей точки зрения, слишком оригинально и эксцентрично, чтобы быть объективным.

условностями классицизма, начинается эпоху реализма в России? Почему произведение, тематику которого часто сводили к обличению нравов XVIII–XIX веков, стало неотъемлемой частью русской литературы, делавшей акцент не на временном начале, а на вечных ценностях? Почему продекабристскую комедию (как, опять же, мы ее часто воспринимаем) написал человек, весьма скептически относившийся к декабризму? Неразгаданными остаются и характеры главных героев. Этот вопрос поставил еще Пушкин, впервые прослушав комедию, но мы до сих пор не удосужились на него ответить. Кто такая София: «не то блядь, не то московская кузина»? Кто такой Чацкий: не то умный, не то глупец?

Думаю, что неразгаданность большинства этих загадок происходит оттого, что мы слишком плоско воспринимаем Грибоедовский текст, испытывая «несчастную доверчивость к буквальному значению слов» и «не понимаем басни, если в конце ее не находим нравоучения» (как заметил Лермонтов, правда, по иному поводу). А ведь Грибоедов предупреждал, говоря о «Горе от ума»:

«В превосходном стихотворении многое должно угадывать; не вполне выраженные мысли или чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глубине ее, скрываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком, — но его поняли, все уже внятно, и ясно, и сильно. Для этого с обеих сторон требуется: с одной — дар, искусство; с другой — восприимчивость, внимание. Но как же его требовать от толпы народа, более занятого собственной личностью, нежели автором и его произведением?».

Однако мы привыкли игнорировать мнение самих писателей и все решать по собственному разумению, не пытаясь угадывать авторский замысел. Грибоедов, например, писал:

«Первоначальное начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я был принужден облечь его».

Казалось бы, в цитируемом письме все ясно: *«ребяческое удовольствие слышать стихи на театре»* заставило автора изменить жанр, превратив *«сценическую поэму»* в комедию, и тем самым несколько снизить пафос произведения. Мы же, как правило, делаем совсем другой вывод, вовсе отрицая какое бы то ни было *«высшее значение»* *«Горе от ума»*. Сошлюсь хотя бы на самого маститого исследователя творчества Грибоедова — Н. К. Пиксанова:

«Но это были именно замыслы, т. е. акты сознания, а не творчества. Ни в одной из сохранившихся редакций комедии... мы не встречаем и намека на то “высшее значение”, которое Грибоедов хотел придать содержанию своей пьесы... С начала и до конца пьеса осталась бытовой и сатирической, а отнюдь не философской комедией».

Если довести до логического конца данную трактовку, то неизбежно придется признать отсутствие у Грибоедова глубокого таланта, а у его комедии — непреходящего значения. Когда у читателя нет *«восприимчивости, вниманья»*, тогда надо отказывать писателю в наличии *«дара, искусства»*. Так и поступал, например, В. Ф. Ходасевич, честно декларируя свою мысль:

«...Поэтического дара Грибоедов был лишен. “Горе от ума”... — все же не более, как сатира, произведение, по самой природе своей стоящее, так сказать, на втором плане искусства. При максимальных достоинствах сатиры все же бескрыла, как басня. Окрылить ее может только внутреннее преодоление, придание ей второго, более углубленного, общечеловеческого и непреходящего смысла, которого нет в “Горе от ума”...»

Если делать столь поверхностные категорические выводы, то грибоедовские загадки навсегда окажутся неразгаданными. Попробуем же, вооружась *«восприимчивостью, вниманием»*, угадать то, что должно угадывать в *«превосходном стихотворении»*, и увидеть в *«Горе от ума»* *«откровения»* и *«прорицания»*, без которых, по словам того же Ходасевича, *«нет поэзии»*.

1. Парад монологов

Еще до приезда Чацкого мы получаем представление о том, что этот персонаж остроумно и много говорит: «чувствителен, и весел, и остер» (Лиза); «болтает, шутит, мне забавно», «остер, умен, красноречив» (София). Действительно, целый поток красноречия обрушивается на Софию и на читателя уже при первом появлении героя. Однако когда приходишь в себя после этого эмоционального напора, замечаешь, что **Чацкий умеет говорить, но не разговаривать.**

Вернувшись в дом Фамусова через три года, герой, «как будто не прошло недели», начинает требовать от барышни «за подвиги награду» (то есть за то, что «верст больше семисот пронесся», чтобы увидеть свою возлюбленную). София дает эту «награду», рассказывая, не скрывая иронии, как она «интересовалась» Чацким:

*Кто промелькнет, отворит дверь,
Проездом, случаем, из чужа, из далека —
С вопросом я, хоть будь моряк:
Не повстречал ли где в почтовой вас карете?*

Герой не слышит явной насмешки и отвечает странной в этой ситуации фразой: «Положимте, что так». Далее пафос Чацкого нарастает, начинаются сентиментальные воспоминания о детстве, которые, однако, наталкиваются на скепсис Софии: «Ребячество!». Только внешнее значение этой реплики долетает до Чацкого, и он, как ни в чем не бывало, продолжает свое, переходя на прямую бестактность:

*Не влюблены ли вы? прошу мне дать ответ,
Без думы, полноте смущаться.*

София резонно парирует:

*Да хоть кого смутят
Вопросы быстрые и любопытный взгляд...*

Чацкий понимает, наконец, что зашел в тупик, и ему ничего не остается, как сменить тему разговора: следует

первый из «парада монологов» — монолог о Москве, которым герой вполне оправдывает характеристику «остер, умен, красноречив». Перебрав смешные черты общих знакомых, Чацкий примирительно заканчивает сентиментально-возвышенным восклицанием:

*Когда ж постранствуешь, воротисься домой,
И дым отечества нам сладок и приятен!*³

Но София одной фразой снимет весь пафос:

*Вот вас бы с тетушкой свесть,
Чтоб всех знакомых перечесть.*

Кажется, остолбенеть можно от такой реакции! Но Чацкий услышал лишь одно слово «тетушка», смысл сказанного пролетел мимо, и он продолжает:

*А тетушка? все девушкой, Минервой?
Все фрейлиной Екатерины Первой?*

«Тетушка» оказывается точкой, которая лишь словесным, внесмысловым образом связывает реплики Чацкого и Софии. Это лишний раз подчеркивает, что на самом деле **никакого разговора не происходит: есть только разноплановые изречения двух лиц.**

«Глухота» — не исключительное свойство именно Чацкого. Комедия начинается (до появления главного героя) с того, что Лиза стучит, кричит, заводит часы в надежде быть услышанной Софией и Молчалиным. «*Вы глухи?*» — задает она вопрос, который можно обратить почти ко всем персонажам «Горе от ума». В той же сцене выясняется, что «глухота» — не физическое свойство героев, а сознательно или полусознательно выбранная позиция: «*И слышат, не хотят понять*».

Фамусов, например, имитирует глухоту в разговоре с Чацким: «*Добро, заткнул я уши*». Сначала они просто не могут найти общую тему: одного интересует «*собрание*

³ Здесь и далее разрядкой обозначены места, выделенные автором цитаты.

важное вестей», другого — София Павловна. Поэтому герои вынуждены сбиться на предмет, который никто из них обсуждать не собирался: сравнивать *«век нынешний и век минувший»*. Но и тут единая тема (как и словесное совпадение в случае с *«тетушкой»*) лишь подчеркивает, что высказывания героев практически не пересекаются, следуют параллельно, не задевая друг друга:

Ф а м у с о в. Ах! Боже мой! он карбонари!
Ч а ц к и й. Нет, нынче свет уж не таков.
Ф а м у с о в. Опасный человек!
Ч а ц к и й. Вольнее всякий дышит...

Совершенно очевидно, что это не диалог, а галиматья. Но если прочитать слитно разъятые по ходу разговора реплики Фамусова, с одной стороны, и Чацкого — с другой, то все объясняется: отдельные, осмысленные, но не связанные между собой монологи врезаются друг в друга.

Точно так же «глухи» к словам собеседников и другие персонажи: Скалозуб, Репетилов, князь Тугоуховский, графиня-бабушка. В диалоге двух последних тема доведена до пародийности: говорят физически глухие люди. Там и высказывается своеобразный эпиграф ко всей комедии: *«...глухота — большой порок»*.

В кульминации пьесы, когда Чацкому противостоят уже не отдельные люди, а все общество в целом, он произносит свой самый блестящий монолог *«В той комнате незначащая встреча...»* Кажется, что хоть на сей раз *«острое»* слово должно настигнуть того, кого оно обличает. Но именно к этому моменту «глухота» сгустилась до предела, образовав непробиваемый щит, на который наткнулась шпага Чацкого: *«Все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам»*.

Теперь подведем итоги и определим основной принцип, по которому строится конфликт между Чацким и обществом. Еще Вильгельм Кюхельбекер писал:

«Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показано, какова непременно должна быть встреча этих антиподов, — и только. Это очень просто, но в сей-то именно простоте — новость, смелость, вели-

чие этого поэтического соображения, которого не поняли ни противники Грибоедова, ни его неловкие защитники».

Действительно, Грибоедов сводит героев в одной пространственно-временной точке, и кто-то из них начинает говорить. Большинство действующих лиц комедии умеет и любит это делать. Слово — их главное оружие. Оно, конечно, может быть довольно грозным. Но лишь при одном условии: если тебя слушают. **Герои же «Горя от ума» не только «остро» говорят — они в совершенстве освоили науку быть «глухими».** Во время речи одного персонажа другой не слушает, а только ждет повода (а иногда обходится и безо всякого повода), чтобы перебить «собеседника» и начать говорить о своем.

Понятно, что при таких условиях диалоги распадаются на отдельные монологи, герои не могут ни возражать по сути, ни соглашаться друг с другом, так как реального соприкосновения между их высказываниями не происходит. Именно поэтому основной конфликт пьесы является комедийным, иллюзорным, кажущимся пересечением параллельных линий. В комическом положении в равной мере оказываются и Чацкий и общество. Такой конфликт способен лишь выявить несоответствие между разными позициями, ответить же на вопрос, чьи принципы возобладали, он не может. **«Ум» Чацкого и «ум» общества лежат в разных плоскостях. Существование в одной культурно-исторической среде этих двух, не понимающих друг друга «умов», и составляет комическую основу пьесы Грибоедова.**

2. «Бог знает, в нем какая тайна скрыта»

Несмотря на видимую ясность происходящего, вся пьеса оставляет ощущение некой тайны, того, что главный «винт» действия все же сокрыт от глаз читателя и зрителя. Тайна состоит вот в чем. В конце комедии обе противоборствующие стороны — и Чацкий, и Фамусов — предстают наголову разбитыми. Один бежит *«искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок»*. Другой способен лишь жалобно восклицать: *«А ты меня решила*

уморить? Моя судьба еще ли не плачевна?». Встает вопрос: кто нанес эти раны обоим героям? Ведь взаимный обмен ударами исключен: «глухие» не могут пострадать от словесных выпадов. Столкновение между Чацким и Фамусовым иллюзорно, комично, а раны — реальны, трагичны для обоих.

То положение, в котором главные герои оказались в конце пьесы, — результат всего происходившего действия. Надо сказать, что многие критики находили в Грибоедовской комедии именно недостатки действия. Думается, что подобные упреки — следствие того, что внимание обращалось прежде всего на общественный конфликт. А он в «Горе от ума» по самой своей природе не может быть действующим, так как построен на словах, а не на поступках персонажей. **Движение сюжета осуществляется за счет другого его компонента — любовной интриги.** А ей при разборе комедии почти всегда отводилось второстепенное место. Поэтому возникло некое несоответствие: основная линия статична, а действие развивается при посредстве якобы вспомогательного механизма.

Однако если мы вернемся к объяснению того положения, в котором Чацкий и Фамусов оказались в конце комедии, то будем вынуждены сосредоточить внимание именно на любовной интриге. **Если воззрения основных персонажей настолько различны, что просто не пересекаются в единой точке, то в рамках интриги такая точка легко отыскивается.** В любовных треугольниках, которые образуются вокруг Софии, сталкиваются все главные молодые герои (Чацкий, Скалозуб, Молчалин), а также Фамусов, пытающийся влиять на расстановку сил. Именно здесь, а вовсе не в диалогах и монологах, которые никто не желает слушать, происходит основная борьба, связывающая любовную и социальную линии пьесы: **Чацкий, Скалозуб, Молчалин — это, конечно, не просто герои-любовники, а носители трех разных мировоззрений. И ведут они борьбу не только за Софию, но и за то, чтобы определять собой «век нынешний».** Грибоедов использует отношения героев с Софией как

повод для того, чтобы свести этих героев в единой плоскости. София — яблоко раздора, Елена, за обладание которой сражаются эллины и троянцы⁴.

Понятие «*век минувший*» нельзя путать (как это часто делают) с другим — «*фамусовское общество*». Грибоедов писал актуальную политическую комедию (В. О. Ключевский говорил, что «*Горе от ума*» — это «*самое серьезное политическое произведение русской литературы XIX века*»), и «*век минувший*» связывался для него с совершенно конкретным историческим временем — екатерининским. Фамусовское же общество — порождение переходного периода, «развилка» XVIII и XIX веков. Оно еще не выбрало основного направления, и от этого выбора зависит, какой будет новая эпоха.

Задача Фамусова и состоит в том, чтобы создать такую общность, которая, основываясь на постулатах Екатерининского времени, объединила бы и «*наших старичков*» и «*нашу молодежь*», не дав

⁴ Идея разрешения общественного конфликта в рамках любовной интриги выражена в комедии и на композиционном уровне. Законы построения «Горе от ума» в свое время открыла литературовед Л. А. Омарова в статье «План комедии Грибоедова “Горе от ума”» (сборник «А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции». Л., 1977). Ее основная мысль формулируется так: «*В комедии четыре действия, и прежде всего она делится на две половины, которые находятся в диалектической связи друг с другом. В первой половине преобладает комедия, основанная на любовной интриге (и поэтому первые два действия “мало населены”), во второй — общественная комедия, но обе комедии не обособлены, а тесно переплетены.*»

«*В свою очередь, каждое действие делится на две относительно самостоятельные картины, причем в обеих половинах пьесы “по краям” находятся “любовные” картины, а в центре — общественные.*»

Исследовательница отмечает следующие сюжетные моменты, делая каждое действие пополам: I — приезд Чацкого, II — падение Молчалина с лошади, III — начало вечера в доме Фамусова, IV — отъезд Репетилова. Используя эти рассуждения, можно выстроить четкую композиционную схему (где «И» — любовная интрига, а «К» — общественный конфликт):

И К (I действие) К И (II д.) | И К (III д.) К И (IV д.)

Эта схема выявляет своеобразную кольцевую композицию, где «**ядро**» общественного конфликта скрывается под «**оболочкой**» любовной интриги.

«веку минувшему» кануть в небытие. Страстный борец за преемственность поколений, Павел Афанасьевич обозначает свой идеал в монологе *«Вкус, батюшка, отменная манера...»*, рисуя воображаемую картину идиллического общественного согласия. Но Фамусов сам прекрасно видит, что действительность весьма далека от его идеала: *«Ужасный век!.. Все умудрились не по летам...»* Тем яростней он ведет борьбу за *«век нынешний»*. Естественно, что главный предмет его забот здесь — дочь София.

По возрасту Фамусов не может стать «хозяином» начавшегося века. Как, разумеется, он не может и претендовать на руку собственной дочери в любовной интриге. Однако в этой интриге Павел Афанасьевич активно участвует, выставляя своего представителя — Скалозуба. Полковник молод, но *«не по летам»* предельно полно воплощает один из главных принципов минувшего времени: человек должен оцениваться не по личным качествам, а по положению, которое занимает (*«И золотой мешок, и метит в генералы»*). Скалозуб в этом смысле тип, встречающийся в любой эпохе, — носитель старых устоев, оказавшийся в новом времени. Естественно, что Фамусов *«им сильно бредит»*: **передать дочь в руки Скалозуба — самый надежный способ сохранить преемственность поколений, спасти «век минувший», продлить его в «веке нынешнем».** Однако ставка Скалозуба бита еще до его появления на сцене. София говорит:

*Он слова умного не выговорил сроду, —
Мне все равно, что за него, что в воду.*

Здесь важен не столько отказ от брака со Скалозубом, сколько убийственный для *«века минувшего»* критерий оценки человека: *«слово умное»* вместо *«золотого мешка»*.

Это не частный случай. Само поведение Софии гораздо опаснее для *«века минувшего»*, чем все словесные выпады Чацкого, так как подрывает прошлое изнутри. Вступив в определенные отношения с Молчалиным, Со-

фия отделяет себя от «века» Фамусова, последовательно отрицая все его принципы. Во-первых, действуя помимо воли отца, она рвет семейственную преемственность, нарушает закон, по которому родители определяют жизнь детей («Спросили бы, как делали отцы? Учились бы, на старших глядя»). Во-вторых, в отношениях с Молчалиным (еще ярче, чем в случае со Скалозубом) проявляется то, что на первый план для Софии выступает сам человек (пусть и воображаемый), а не его положение.

В-третьих, в паре София — Молчалин нарушается еще один из главных принципов жизни общества — «женский режим»⁵. Этот «режим» задается в комедии парой внесценических персонажей, пришедших из «женского» XVIII века: Екатерина II и пресмыкающийся перед ней мужчина — вельможа Максим Петрович. И во всей общественной иерархии, отраженной в пьесе, женщины стоят выше мужчин:

*А дамы? — сунься кто, попробуй, овладей;
Судьи всему, везде, над ними нет судей...*

Этот общественный закон иллюстрируется семейными парами Горичей и Тугоуховских, последним восклицанием Фамусова «*Что станет говорить княгиня Марья Алексевна?*» и так далее. Но при внешней незыблемости данного принципа, прежняя общественная иерархия (по признаку пола) начинает разрушаться. Молчалин вовсе не Горич, он лишь «принимает вид» «мужа-мальчика, мужа-слуги». На самом деле София не властвует над ним, а, наоборот, оказывается слепым орудием для достижения сокровенных молчалинских целей.

Итак, часть тайны приоткрыта. **Господство «века минувшего» нарушается не благодаря обличениям Чацкого, а в результате отношений, сложившихся между Софией и Молчалиным. Алексей Степаныч незаметно «украл» Софию у ее отца и его «века». Именно Молчалин выиграл незримую схватку с Фамусовым («А он**

⁵ Выражение Ю. Н. Тынянова.

безмолвием его обезоружит»). Сам Фамусов этого не понимает, он обманут и не может обнаружить истинного виновника своего поражения. Но, с другой стороны, Павел Афанасьич прекрасно осознает собственный крах как явление общественное:

*Я постараюсь, я, в набат я приударю,
По городу всему наделаю хлопот
И оглашу во весь народ:
В Сенат подам, министрам, государю.*

Жаловаться бесполезно: Фамусов повержен окончательно. Занавес в финале «Горе от ума» — это саван, которым накрывают Екатерининский век (недаром дом Фамусова с самого начала находился в трауре по одному из «тузов» этого века).

Отношения между Софией и Молчалиным не только Фамусова сразили, они стали сокрушительным ударом и для его оппонента — Чацкого. Два антагониста оказались поверженными одной рукой. В конце пьесы Молчалин скрывается в своем «чуланчике», оставляя за собой плач Софии, «милльон терзаний» Чацкого, сетования Фамусова. В развязке Алексей Степаныч не участвует, предоставляя героям как следует прочувствовать их комическое положение. Сам Молчалин — лицо вовсе не комическое. Фамусов и Чацкий — герои слова, которое является их единственным оружием. Но в обществе «глухих» оно превращается в картонный меч — в этом исток комизма «Горе от ума». Именно поэтому образа Молчалина и не может быть комическим: даже сама его фамилия никак не предполагает словесного фехтования⁶.

⁶ Этого замысла Грибоедова не понял (по крайней мере, сразу) даже Пушкин. Прослушав «Горе от ума», он писал в конце января 1825 года А. А. Бестужеву: «Молчалин не довольно резко подл; не нужно ли было сделать из него и труса? Старая пружина, но статский трус в большом свете между Чацким и Скалозубом мог быть очень забавен». Однако в планы Грибоедова не входило использовать «старую пружину»: он изобрел новую, сделав ничтожного Молчалина не забавным трусом, а едва ли не самым серьезным и значительным героем своей пьесы.

От других персонажей комедии Алексея Степаныча отличает не только склонность к молчанию. **Он единственный герой, к которому применимо понятие «дело»:**

*Помилуйте, что это вдруг припало
Усердые к письменным делам!*

*Один Молчалин мне не свой,
И то затем, что деловой. (Ф а м у с о в)*

*...найдется благонравный,
Низкопоклонник и делец... (Ч а ц к и й)*

Фамусов же, например, вообще не понимает, что такое «дело» («А у меня что дело, что не дело...») и заменяет его «хлопотней». Скалозуб даже орден получает за безделье, лишь за то, что засел в траншею⁷. О деловитости Чацкого упоминается. Однако лишь в сослагательном наклонении: «Но захоти — так был бы деловой».

По ходу пьесы перед нами предстает только одно «дело» — Молчалина. **Ему удалось вступить в такие отношения с Софией, такой «принять вид», что все красноречивые ораторы оказались повергнутыми.** Неважно, насколько осознанно хотел этого сам герой, важно то, что это хотел показать Грибоедов. **«Молчание и дело» — вот лозунг героя-победителя в «Горе от ума».**

Тип Молчалина выходит на первый план не только в «Горе от ума», но и в реальной жизни, в последующей российской действительности. Грибоедову удалось различить самое начало процесса и предсказать исход борьбы. Вся русская литература свидетельствует о том, что тип Чацкого исчез (едва блеснув в «Рудине» (1856) и потерпев там еще одно фиаско). Правда, Достоевский все-таки надеялся, что в России явится Чацкий, который «в новом поколении переродился». Однако в художественных произведениях Достоевского нет ни одного свидетельства о том, что ему удалось обнаружить след этого «воскреснувшего» Чацкого.

⁷ Не случайно Грибоедов первоначальный «деловой» вариант «Мы брали батарею» заменил на «бездельный» «Засели мы в траншею».

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru