
К 230-летию Александра Грибоедова¹

Вячеслав ВЛАЩЕНКО

«БОГ ЗНАЕТ, В НЕМ КАКАЯ ТАЙНА СКРЫТА...»

(Новая интерпретация
образа Молчалина)

1.

В качестве эпиграфа к этой работе можно взять цитату из книги Т. Касаткиной, одного из самых глубоких современных исследователей творчества Достоевского: «...творение писателя уподобляется творению Господню, когда автор воспринимается как инструмент (Бога или стихий), и тогда интерпретатор приходит как полновластный исследователь <...> могущий открыть то, что было неведомо ни автору, ни читателям до него» [26:223].

В 1839 году восемнадцатилетний Достоевский в письме к своему брату Михаилу так определил высшую цель писателя, наделенного Божественным даром слова: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» [19:XXVIII/1, 63].

Если художник слова всю жизнь разгадывает тайну человека, то литературовед-интерпретатор стремится постигнуть тайну литературного творения и его героев, **тайну художественного образа**, являющегося «важным средством познания человеком себя самого, мира и через это — Бога» (Л. Левшун). Радостное открытие новых смыслов в духовно-нравственном содержании классического произведения, возможное при-

Вячеслав Иванович Влащенко — литературовед, методист. Автор трех книг («Проблема литературной преемственности на уроках внеклассного чтения в старших классах» (Л., 1988), «Уроки литературы в выпускном классе» (в соавторстве с Г. Н. Иониным; СПб., 2009), «Современное прочтение романа М. Ю. Лермонтова „Герой нашего времени“» (СПб., 2014) и более 120 публикаций о русской литературе XIX—XX веков («Московский пушкинист», «Social Sciences», «Вопросы литературы», «Литература в школе», «Русская словесность», «Литература», «Начальная школа» и др. издания). Лауреат премии журнала «Нева» (2018).

¹ Согласно новой «Летописи», наиболее вероятной датой рождения драматурга является 1790 год, а не 1795-й, как это долгое время официально было принято считать [35:20]. С. Фомичев в своей энциклопедии «Грибоедов» называет 1794 год [65:45].

ближение к той истине, которую только «Бог знает», создание ясной и непротиворечивой концепции «в контексте христианской традиции», «в контексте православного типа культуры» (И. Есаулов) и есть, в нашем понимании, высшая цель современного исследователя-интерпретатора, от которого требуется «духовное напряжение разума, сердца и воли», преодолевающее эгоистическое желание «заниматься собой, своей ролью в жизни» (А. Шмеман).

Автор данной статьи хорошо понимает большой риск быть не услышанным, не понятым конкретным читателем, «академическим» литературоведом, историком литературы, остро чувствует реальную опасность обреченности самой идеи новой интерпретации Молчалина, одного из героев «гениальнейшей русской драмы» (А. Блок), давно и, кажется, навсегда беспощадно судимого гордым Чацким и многими читателями, без права на помилование, на реабилитацию. Порой возникало сомнение в оправданности неизбежных затрат сил, времени, душевной энергии, так необходимых для того, чтобы еще успеть сказать, досказать главное — для себя открытое в русской классической литературе, радостно прочувствованное и осмысленное за годы напряженной творческой работы в школе и вузе, но в памяти возникали десятки умных детских лиц и внимательных, сочувственных глаз своих учеников-собеседников, еще сохранивших доброжелательное отношение к людям и внутреннюю свободу, способность удивляться и открывать новое, искреннее желание понять другого, чего так катастрофически не хватает многим взрослым людям.

Поэтому с необходимым чувством внутренней убежденности в том, что пишешь, когда сразу видны все возможные возражения, с надеждой, что получится не просто проходная «статья», но нечто заслуживающее внимания, мы все-таки начнем **диалог** с Автором и его текстом, существующими не только в конкретно-историческую эпоху, но и в «большом времени» (М. Бахтин), диалог с многочисленными критиками и исследователями комедии «Горе от ума», диалог с современным, самостоятельно мыслящим читателем, начнем рискованный эксперимент **литературоведческого анализа** пьесы Грибоедова для проверки своей **гипотезы**, помня, что даже отрицательный результат имеет определенный смысл. А по-новому вслушиваться, вчитываться в текст хрестоматийного произведения, «плыть против течения», разрушая принятые шаблоны и устойчивые стереотипы восприятия, споря с тем, что «видится закаменело, предвзято» (А. Солженицын), всегда намного труднее и требует значительных душевных и даже духовных усилий. И здесь надо жить по Евангелию: «...ищите, и обрящете; стучите, и вам отворят» (Мф. 7:7).

При этом очень важно не переходить границы того семантического поля (значительно более широкого в драме, чем в эпосе), в пределах которого объективно существует художественное произведение и вне которого в современной постмодернистской культуре действуют иные «законы», провозглашенные Роланом Бартом (1915–1980) и Жаком Дерида (1930–2004), — смерть Автора и принцип деконструкции текста.

В своем страстном монологе о любви, находящемся точно в центре текста пьесы Грибоедова (3 д., 1 явл.), Чацкий произносит очень важные слова и дает свое объяснение отношения Софьи к Молчалину:

Бог знает, в нем какая тайна скрыта;

Бог знает, за него что выдумали вы,
Чем голова его ввек не была набита.
Быть может, качеств ваших тьму,
Любуясь им, вы придали ему;
Не грешен он ни в чем, вы во сто раз грешнее.

Так есть ли **тайна** и скрытая глубина в **Молчалине**? Возможно ли по-новому прочесть, понять и объяснить этого для всех «простых» читателей, искушенных филологов, режиссеров и театральных критиков однозначно отрицательного героя в комедии Грибоедова, возможно ли увидеть в нем не «тип беспринципного российского чиновника» [Фомичев 64:246], не «вечный» социальный тип лжеца, «прислужника и подлеца», не безобразную **личину** (какую видит Чацкий, а вслед за ним и почти все читатели), но — живое человеческое **лицо**, многогранный характер, сложную личность? Почему «умному» Чацкому Софья предпочла «глупого» Молчалина? Прав ли А. Солженицын (1918—2008), утверждающий, что «чувство ее к Молчалину имеет духовную основу» [57:356]? По словам Б. Голлера, автора очень интересной статьи о пьесе Грибоедова, опубликованной еще в 1988 году, «София Грибоедова — главная загадка комедии» [15:100]; и, добавим мы, загадочна ее любовь к Молчалину, ее глубокое и искреннее чувство, через которое раскрывается ее душа и характер, ее внутренний мир и ее нравственный идеал.

Чем же является любовь Софьи — проявлением книжной мечты юности и романтической игрой в любовь, или «затмением» страстной и бунтующей молодости, или расчетливым выбором здравого смысла уже взрослого человека, или все-таки **мудрым прозрением** «умного сердца» и открытием образа Божия в другом человеке, его духовного **лика**, то есть скрытого, глубинного, идеального в человеке, каким **Бог его задумал**, что видит только истинно любящий, христианский взгляд? Какого же Молчалина полюбила Софья? Можно ли, не меняя в тексте пьесы ни одного слова, сыграть на сцене Молчалина, который несет в себе не просто какую-то загадку, но **тайну** человеческой души, подобно тому как в произведениях Достоевского не только главные герои, но даже второстепенные персонажи несут в себе тайну характера?

Казалось бы, о чем спорить, если сам Грибоедов в письме к своему другу, поэту и драматургу П. Катенину (1792—1853), отвечая на его критику пьесы, в январе 1825 года уже как будто объяснил и основной смысл произведения, и характеры главных героев:

Ты находишь главную погрешность в плане: мне кажется, что он прост и ясен по цели и исполнению; девушка сама не глупая предпочитает дурака умному человеку (не потому, чтобы ум у нас, грешных, был обыкновенен, нет! и в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека); и этот человек разумеется в противуречии с обществом <...> Кто-то со злости выдумал об нем, что он сумасшедший и все повторяют <...> притом и нелюбовь к нему той девушки, для которой единственно он явился в Москву, ему совершенно объясняется, он ей и всем наплевал в глаза и был таков. Ферзь тоже разочарована насчет своего сахара медовича [9:45].

Для многих историков литературы (для которых сущность академических исследований состоит в стремлении к максимальному постижению авторского замысла и авторской воли, выраженных в художественном произведении) в этом письме Грибоедова раскрывается объективный, единственно правильный смысл пьесы, и тогда произведение обретает статус классического литературного памятника, а все исследования становятся просто подтверждением и развитием объяснений автора или разнообразным комментарием, причем все другие трактовки как будто оказываются субъективными, искажающими ясно выраженную авторскую идею. На наш взгляд, в письме Грибоедова отражен всего лишь первоначальный **авторский замысел**, неизбежно претерпевающий значительные изменения в процессе длительной работы над текстом стихотворной комедии, в результате чего в художественных образах пьесы рождаются новые смыслы, которые не соответствуют или даже противоречат публицистическому объяснению драматургом своего произведения².

² Еще выдающийся филолог XIX века А. Потебня (1835—1891) утверждал: «Сущность, сила произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно»

Современному исследователю в своих интерпретациях совершенно необходимо учитывать, что есть **тайна вдохновения**, что часто «поэт не волен в своем творчестве» (Вл. Соловьев) и в значительной степени «творчество вырастает из бессознательных бездн» (К. Юнг), а **главный смысл** произведения подлинного художника раскрывается не в изначальных намерениях автора и не в «рецептивном отношении к уже созданному произведению» (М. Бахтин), но в глубинном, **подсознательном** творческом процессе, что и «прорывается в произведении помимо его воли и сознания» (М. Волошин), а созданное произведение уже не зависит от автора и в «большом времени» живет своей самостоятельной жизнью³.

В современной теории литературы доминирует понимание того, что **художественная идея** не вносится в произведение извне как заранее хорошо продуманная и рационально сформулированная мысль, но **рождается** в процессе творчества одновременно с рождением художественного слова и образа, а в стихотворном произведении — еще и с появлением новой **рифмы**⁴, преображающей авторский замысел. Поэтому необходимо критическое отношение исследователя к любым объяснениям автора, ибо, как отмечает Т. Касаткина, «произведение пишется не для того, чтобы изложить некоторую систему взглядов <...> но для того, чтобы создать мир, который может быть постигнут только в процессе его создания» [26:10].

В пьесе Грибоедова — три главных героя, и поэтому о Молчалине нельзя говорить отдельно, не соотнося его с Чацким и Софьей. В критике, литературоведении и в сценических постановках можно выделить по три основных трактовки образов Чацкого и Софьи, причем очень интересно посмотреть, как меняются формулировки критиков, современников Грибоедова, и исследователей уже следующих эпох.

Чацкий — это

1) «сумасброд, который находится в обществе людей совсем не глупых» [Дмитриев 9:50]; «просто крикун, фразер, идеальный шут, на каждом шагу профанирующий все святое, о котором говорит» [Белинский 9:98]; «истинно жалкое и смешное лицо» [Вяземский 13:238]; «комический герой» [Дубровин 19:73]; «разрушитель-демон <...> бунтарь-язычник» [Баженов 5:71, 80];

2) «умный, пылкий и добрый молодой человек, но не вовсе свободный от слабостей: в нем их две <...> заносчивость и нетерпеливость» [Сомов 9:54—55]; «точный портрет Грибоедова» [Веселовский 9:175]; «перед нами два Чацких: один <...> гордый, самолю-

но, в неисчерпаемом возможном его содержании. <...> Заслуга художника не в том minimum'e содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание» [53:167].

Ту же идею выразил и поэт М. Волошин (1877—1932): «Истинная ценность художественных произведений <...> кроется не в замысле, не в намерениях автора, а в том подсознательном творчестве, которое прорывается в произведении помимо его воли и сознания. <...> Вдохновение в высшем смысле этого слова это именно то, что раскрывается как откровение, по ту сторону идей и целей поэта. В каждом произведении ценно не то, что автор хотел сделать, а то, что сказалось против его воли» [12:290].

³ Ср. противоположные позиции крупнейших ученых XX века, представителя философской филологии М. Бахтина (1895—1975) и стиховеда, исследователя античной литературы М. Гаспарова (1935—2005), полагавшего, что научная точка зрения может быть только одна — «историческая»: «...произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в большом времени <...> обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания» [6:350]; «Филология призвана истолковать текст так, как его понимал создатель» [14:7].

⁴ Летом 1824 года Грибоедов, уезжая из Москвы в Петербург, в письме к своему ближайшему другу Степану Бегичеву (1785—1859) сообщает: «...представь себе, что я с лишком восемьдесят стихов, или, лучше сказать, рифм переменял...» [16:263].

бивый насмешник <...> Другой — серьезный обличитель разных общественных недугов» [Котляревский 29:259]; «Чацкий незауряден острым умом, но незауряден и бессердечностью» [Солженицын 57:364]; «умный Чацкий оказался слеп и безрассуден» [Манн 42:161]; «колкость, язвительность, желчность, доходящие порой до бешенства, соединяются с веселостью, добродушием, внезапной мягкостью и даже нежностью» [Маркович 43:64]; «один из первых ярких героев темы „лишнего человека“ <...> в Чацком — на поверхности полнота жизни, по существу — пустота, одиночество» [Аникин 4:130, 131];

3) «единственное истинно героическое лицо нашей литературы» [Григорьев 9:114]; «вечный обличитель лжи <...> неизбежен при каждой смене одного века другим» [Гончаров 9:148]; «оскорбленный гений русского общества <...> самый героический и светлый тип в нашей литературе» [Меньшиков 9:215]; «рыцарь слова, человек отважной и честной речи» [Айхенвальд 2:53]; «мы воспринимаем Чацкого как декабриста» [Лотман 37:332]; «идеальная личность <...> проповедник божественной правды» [Шаврыгин 69:140]; «его образ выступает в плотном ореоле ассоциативно-сакральных мотивов <...> вместе с Чацким в этот дом приходит и день судный — точно так же, как и второе пришествие Логоса в некогда покинутый им земной мир приносит в этот мир день Страшного Суда» [Лебедева 34:389, 400—401]; «проницательный, глубокий и трезвый ум <...> оратор по лексике <...> проповедник по темпераменту, социальный реформатор по идеологии» [Мильдон 45:49, 53, 160].

Софья — это

1) «ничтожная и мелочная натура» [Григорьев 9:122]; «вопиющая безнравственность в комедии» [Вяземский 13:242]; «любовница лакея <...> вавилонская блудница» [Ильин 36:211, 212]; «оказывается плотью от плоти этого мира» [Фомичев 56:193]; «стремительно усваивает молчалинскую науку притворства и лжи» [Костелянец 28:43]; «главный представитель тьмы в комедии» [Лебедева 34:395]; «клеветница и сплетница» [Тамарченко 61:415]; «властолюбием и эгоизмом <...> заражена Софья» [Радомская 54:52]; «с первого своего появления на сцене лжет, обманывает отца <...> именно Софья станет источником лживой сплетни о сумасшествии Чацкого» [Богданова 7:37];

2) «смесь хороших инстинктов с ложью, живого ума с отсутствием всякого намека на идеи и убеждения, путаница понятий, умственная и нравственная слепота <...> в Софье Павловне <...> есть много искренности, сильно напоминающей Татьяну Ларину <...> есть сильные задатки недюжинной натуры, живого ума» [Гончаров 9:144, 145]; «В этой девушке большие запасы добра и любви. Ее жизнь — главным образом внутренняя (скрытая от нас автором)» [Солженицын 57:356]; «характер положительный <...> в диалоге с Лизой выявляются черты далеко не светлые: мелкое самолюбие, обидчивость и даже недалекий ум» [Медведева 44:12, 13]; «мечтательна и деловита, наивно непосредственна и расчетлива» [Лебедев 33:108]; «сочетание в натуре героини неподдельной искренности, душевности и использование лжи как тактического приема» [Шаврыгин 69:135]; «наиболее сложный портрет, характер пьесы» [Сухих 60:297];

3) «**мудрая христианка** с «созидательным началом», представитель мира «традиционного православия» [Баженов 5:41].

И только **Молчалин** практически всеми воспринимается как однозначно **отрицательный герой**, но все-таки и здесь выделяются две трактовки — глупого и ничтожного или хитрого и очень опасного человека:

«этот презренный Алексей Степанович <...> негодяй <...> глупый» [Ушаков 9:66, 67]; «низкий ползун, весь заключенный в ничтожные формы, лстец подлый и предатель коварный» [Полевой 9:82]; «пронирыливое бессловесное существо» [Меньшиков 9:204]; «молчащий идиот» [Розанов 9:231]; «нравственное и умственное ничтожество» [Бем 36:154]; «глуп, ограничен <...> мелкая душа» [Осоргина 36:18]; «бездушный глу-

пец» [Медведева 44:48]; «...он ничтожен, но он не хитрит, не интригует, он просто живет по отцовским заветам <...> Грибоедов разоблачает в нем <...> российскую государственную систему, которая охотнее выдвигает бесталанных прислужников, а не людей с умом и душой» [Цимбаева 67:30, 31]; «несомненно, Молчалин — подл; он воплощенные чиновного ничтожества» [Шаргунов 70:34]; «ограниченный человек без души, без сердца, без всяких человеческих потребностей, мерзавец, низкопоклонник, ползающая тварь <...> умен, как дьявол, когда дело идет о его личных выгодах» [Белинский 9:94, 101]; «особый цинизм, особое дьявольство Молчалина в его умении безукоризненно притворяться святым» [Достоевский 19:XXIV, 240]; «страшно талантлив своим подлым талантом подхалимства <...> виртуоз и в науке страсти нежной» [Яблоновский 9:243]; «деловит и расчетлив, обдуманно лжив <...> бессердечен» [Шаврыгин 69:133]; «гениально лжет» [Баженов 5:23]; «лжив вдвойне и втройне <...> лживы его ухаживания за Софьей <...> лжет, кажется, и Лизе...» [Богданова 7:37]; «грибоедовский хамелеон» [Сухих 60:296].

Издредка появлялись и другие суждения. Например, Пушкин в письме к А. Бестужеву замечает: «Молчалин не довольно резко подл» [9:60]. П. Вяземский (1792—1878) защищает Молчалина от обвинения в глупости: «...во всей своей роли Молчалин ни одною глупостью не проговаривается. Напротив, он оказывается человеком довольно благоразумным; он слабохарактерен, это правда: обстоятельства наложили на него узы зависимости перед окружающей его средою» [13:241].

А. Солженицын в своем эссе «Протеревши глаза» (1954) подчеркивает двойственность, противоречивость характера Молчалина: «...страшный человек, собранный в одну волю <...> штурмующий высоты богатства и знатности <...> Его любовь к Лизе заслуживает не меньшего, а большего уважения, чем любовь Чацкого к Софье <...> Сердце Молчалина — подлинная проблема пьесы» [57:358, 359].

О «многоплановой, даже объемной» характеристике Молчалина осторожно пишет петербургский литературовед В. Маркович (1936—2016): «...его притворство в отношениях с увлеченной своими мечтами Софьей не имеет „злодейского“ смысла: роль Молчалина в этом искусственном „романе“ — пассивная, почти подневольная и не слишком грешная <...> Молчалин по-своему неглуп, а в его смиренных ответах Чацкому можно заподозрить некоторую долю иронии» [43:64, 65].

И. Золотусский объясняет Молчалина «участью маленького человека»: «Для таких, как Молчалин, „умеренность и аккуратность“ — способ спасения, но не рассчитанная подлость, а „не смей свое суждение иметь“ — защита от сильных, наказ судьбы. <...> Молчалин и Скалозуб <...> оппозиция уму Чацкого. У него ум праздности, ум эгоизма, у них — ум выживания. Этот ум — удел не отдельных „гениев“, а ум большинства» [23:13].

Как часто в реальной жизни люди очень легко наклеивают простые и, кажется, очевидные ярлыки на другого человека и без особых сомнений судят его за действительные или на самом деле только мнимые ошибки, «пятна» и какие-то «падения» в конкретных ситуациях. Это так удобно и даже приятно для своего самолюбия, для успокоения собственной совести, для оправдания и прикрытия своих, конечно же, незначительных грехов и недостатков, отдельных неблагоприятных, но, кажется, вынужденных поступков. Как часто люди осуждают другого и легко оправдывают себя, забывая евангельскую истину: «Не судите, да не судимы будете» (Мф. 7:1).

2.

Выдающийся ученый XX века Ю. Лотман (1922—1993), литературовед, культуролог и семиотик, в своих многочисленных исследованиях в поисках истины иногда проводил неожиданные и смелые эксперименты: если допустить, что... то из этого предва-

рительного предположения вытекает следующее... И результаты оказывались логически убедительными и тщательно аргументированными. Попробуем и мы провести подобный исследовательский эксперимент, радостно погружаясь в текст произведения, перечитывая и переосмысляя «бессмертную комедию» Грибоедова, смиренно и благодарно по отношению к Автору.

Если в Софье⁵ мы, как и страстно влюбленный Чацкий, видим, прозреваем высокое, идеальное, «святое» («Лицо святейшей богомолки!»⁶), если мы Софью (а в православной культуре Софией именуют Премудрость Божию) вслед за А. Баженовым воспринимаем как «**мудрую христианку**», для которой **любовь** является высшей ценностью человеческого бытия («Да что мне до кого? до них? до всей вселенны?») и «доброта души» — самым ценным нравственным качеством, а любимый человек «дороже всех сокровищ», то тогда какими же в ее глазах и в нашем читательском восприятии предстают Чацкий и Молчалин?

Мудрость Софьи в отношении к Чацкому проявляется в понимании особой опасности **гордыни**⁷, внутреннего зла, в людях высших, людях идеи, обладающих незаурядным умом и талантом. Именно о подобном зле в своей книге о псалмах размышлял известный ирландский писатель, ученый и богослов К.-С. Льюис (1898—1963): «Повидимому, в мире нравственном есть правило: чем выше, тем опасней <...> именно из этих, „высших“, выходят **страшные, бесовские** люди <...> Безжалостным фанатиком становится не обыватель, а потенциальный святой. Тот, кто готов умереть за идею, готов за нее убивать. Чем больше ставка, тем больше искушение» [39:29—30].

Благодаря «уму сердца» Софья интуитивно предчувствует то, о чем уже в наше время написал выдающийся филолог С. Аверинцев (1937—2004): «Один из уроков, которые мы извлекаем из анализа тоталитарных безумств, состоит в том, что **безумством** оказывается всякая система рассуждений, когда она становится некритической по отношению к себе. В особенности для любого вида критицизма дело чести — трезвый взгляд на себя» [1:144].

Из четырех традиционных областей русского стиха — метрики, ритмики, строфики, рифмы — именно **рифма в стихотворной пьесе**⁸ наиболее значима и является одной из важнейших форм выражения художественной идеи и позиции Автора, который не тождествен биографическому автору произведения. Еще П. Вяземский в послании «К В. А. Жуковскому» (1819) ясно обозначил неизбежную антиномию «рифма — смысл»: «Ум говорит одно, а вздорщица свое». И Пушкин в своих стихах неоднократно писал о «звонкой рифме» («Разговор книгопродавца с поэтом», 1824), о «летучей рифме» («Прозаик и поэт», 1825), о «прислужнице странной» («Зима. Что делать нам в деревне?..», 1829), о «рифмах легких» («Осень», 1833) и посвятил рифме два стихотворения: «Рифма, звучная подруга...» (1828) и «Рифма» (1830). Особую роль рифмы в стихах подчеркивал Ю. Лотман⁹, а поэт Д. Самойлов (1920—1990) даже написал «Книгу о русской рифме», в которой, в частности, утверждает: «Рифма — не только звуковой

⁵ Т. Радомская утверждает: «Автор иронизирует, называя героиню таким именем. Ее смысленность, умение выкрутиться составляет фамусовскую земную мудрость. И эта мудрость посрамляется» [54:53].

⁶ А. Аникин, А. Дубровин, В. Мильдон, Ю. Никишов, Т. Радомская видят в этих словах иронию, сарказм, дружескую насмешку Чацкого над Софьей.

⁷ «...Гордыня — это то, что из ангела света сделало дьявола. И там, где есть гордыня, там никогда не будет Христа» [Шмеман 73:677].

⁸ О. Меньшиков, поставивший «Горе от ума» в 1998 году, в одном из интервью говорит о том, что «видит в грибоедовской комедии не столько драматургический материал, сколько удивительную поэзию, пронизанную ощущением жизни» [68:192].

⁹ «Рифма играет в стихе особую роль: на рифму падает обычно смысловое и интонационное ударение, рифма в звуковом отношении представляет собой наиболее сильное место в стихе. Поэтому слова, стоящие в рифменном положении, как правило, — основные носители смысла» [38:816].

или ритмический элемент. Она — рычаг ассоциативного мышления <...> Рифма — возбудитель ассоциаций, катализатор поэтической мысли» [56:12].

Отрицательные черты сложного характера Чацкого (в котором соединяются несомненные достоинства и опасные пороки) раскрываются в пьесе Грибоедова, обладавшего абсолютным музыкальным слухом, в четырех **ключевых рифмах**: «*сокровищ — чудовищ*», «*дурацкий — Чацкий*», «*ума — чума*», «*смех — грех*», а также в словах Софьи: «*Не человек, змея!*» — и в высказывании самого Чацкого: «*Ум с сердцем не в ладу*». Голос Автора в «комедии в стихах», в отличие от «романа в стихах», не звучит отдельно и самостоятельно, а его позиция только угадывается как в целом произведении, так и в отдельных элементах текста.

Первая **символическая** рифма звучит в рассказе Софьи о своем необыкновенном сне: «*Он будто мне дороже всех сокровищ, / Хочу к нему — вы тащите с собой: / Нас провожают стон, рев, хохот, свист чудовищ!*» (1 д., 4 явл.)¹⁰.

Этот сон почти все исследователи считают «придуманным» [Пиксанов 52:270], «выдуманным от начала до конца» [Лебедева 34:403], «импровизацией» [Медведева 44:13] и даже «клеветой» [Строганов 59:62], для того чтобы обмануть встревоженного отца. С нашей точки зрения, Софья ничего не выдумывала, но ей действительно приснился этот сон (естественно, не в эту ночь, проведенную с Молчалиным за игрой на фортепиано и флейте, а в одну из предыдущих¹¹), поистине **пророческий, вещий сон**, в котором она ищет спасительную, чудодейственную «*траву*» и смысл которого необходимо понять исследователю¹². Такой сон в пьесе Грибоедова может служить ключом, открывающим читателю тайну души и загадку характеров главных героев.

«*Сокровище*» для Софьи — это «*милый*» и «*умный*», но «*робкий*» и «*бедный*» Молчалин, его «*добрая душа*» (Мф. 6:21: «Ибо, где сокровище ваше, там будет и сердце ваше»), а «*чудовище*» — это еще не появившийся в доме Фамусова Чацкий, который грозное «*гоненье на Москву*» сразу начнет с едких насмешек над «*батюшкой*», «*дядюшкой*» и «*тетушкой*» Софьи, над всей ее родней и общими знакомыми («*Жить с ними надоест, и в ком не сыщешь пятен*»), что будет воспринято Софьей как бездушные светские сплетни («*Вот вас бы с тетушкой свести, / Чтоб всех знакомых перечесть*»; 1 д., 7 явл.)¹³. Интересно, если бы отец Чацкого (близкий друг Фамусова, в доме которого и вырос сирота) был жив, то гордый, принципиальный и умный сын пощадил бы его в своей резкой, обличительной критике и беспощадном суде над всеми? Вряд ли. А закончит «сплетник» Чацкий ядовитым высмеиванием Молчалина, любимого Софьей.

Еще не осознавая этого, еще до появления Чацкого Софья как будто с нарастающей тревогой предчувствует, что главная опасность для нее и Молчалина, для их любви («*А горе ждет из-за угла*») будет исходить именно от Чацкого, который, узнав их «*тайну*», не пощадит никого. Не случайно после первого же очень неприятного для Софьи разговора с «ядовитым» Чацким она говорит отцу: «*Ах, батюшка, сон в руку*» (1 д., 8 явл.). Это значит, что сон действительно сбывся, ожидаемая опасность стала реальностью и теперь необходимо защищать и любимого человека, и свою любовь¹⁴.

¹⁰ В ранней редакции (Музейный автограф) была другая рифма: «*побоищ — чудовищ*» [16:135].

¹¹ Впервые это предположение высказала поэтесса И. Гриневская в статье «Оклеветанная девушка» (1901).

¹² Называя сон вымышленным, Л. Хихадзе в то же время психологически точно объясняет предпосылки для реального сна: «...этот сон свидетельство постоянно травмирующей девушку ситуации ежечасного ожидания беды, подавляемого страха, под гнетом которого она живет» [66:78–79].

¹³ И. Гриневская, Ю. Айхенвальд, М. Нечкина предположили, что Софья продолжает любить Чацкого.

¹⁴ Подробнее о символическом смысле сна Софьи см. нашу статью в журнале «Литература в школе» (2007. № 9).

И Фамусов, всерьез обеспокоенный за дочь и тоже чувствующий приближающуюся опасность («Да, дурен сон...»; «Бывают странны сны...»; «Проклятый сон»), два раза повторяет слова Софьи: «сон в руку». Финальный в пьесе монолог потрясенного и взбешенного Чацкого («Не знаю, как в себе я бешенство умерил!»; 4 д., 13 явл.) будет звучать для Софьи действительно как «стон, рев, хохот, свист» из ее пророческого сна.

А впервые в пьесе имя Чацкого произносит верная служанка Софьи Лиза, которая сравнивает его со Скалозубом и противопоставляет их, используя точную **рифму**: «Да-с, так сказать речист, а больно **не хитер**; / Но будь военный, будь он статский, / Кто так чувствителен, и весел, и **остер**, / Как Александр Андреич Чацкий!» (1 д., 5 явл.).

Но как будет ясно из дальнейшего текста пьесы, **амбивалентная** рифма не только **противопоставляет**, но и на нравственном уровне в определенной степени **уравнивает** для Софьи «речистого» Скалозуба (о котором она говорит: «Мне все равно, что за него, что в воду») и «красноречивого» Чацкого («Остер, умен, красноречив») как отвергнутых ею возможных женихов. С нашей точки зрения, прав Белинский, в статье 1839 года утверждающий: «Скалозуб острит, да еще как! — точь-в-точь как Чацкий» [9:111]. И действительно, насмешливый рассказ Скалозуба о княгине Ласовой по остроумию не уступает безжалостным остротам Чацкого.

Во втором действии определенное сходство между Скалозубом и Чацким проявляется и на уровне отдельных высказываний (Скалозуб: «Довольно счастлив я в товарищах моих»; Софья о Чацком: «В друзьях особенно счастлив...»), и в своем отношении к беде другого — падению Молчалина с лошади, в отсутствии малейшего сочувствия к нему (Скалозуб: «Поводья затянул. Ну жалкий же ездок. / Взглянуть, как треснулся он — грудью или в бок?»; Чацкий: «Пускай себе сломил бы шею, / Вас чуть было не уморил»). А Лиза прямо ставит в один ряд Чацкого и Скалозуба как в равной мере опасных для репутации Софьи: «На смех, того гляди, подымет Чацкий вас; / И Скалозуб, как свой хохол закрутит, / Расскажет обморок, прибавит сто прикрас; / Шутить и он горазд, ведь нынче кто не шутит!» (2 д., 11 явл.).

Чацкий на сцене впервые появляется на комической звонкой рифме «**дурацкий** — **Чацкий**»¹⁵ и вызывает у читателей ироничную улыбку; и это сразу позволяет предположить, что очевидный для многих комизм заложен в ядро характера, что в Чацком наряду с высоким и трагическим началом много и «*дурацкого*», смешного, нелепого, комического, что уже отмечали многие исследователи.

Лиза
Простите, право, как Бог свят,
Хотела я, чтоб этот **смех дурацкий**
Вас несколько развеселить помог.

Явление 6
София, Лиза, Слуга, за ним Чацкий.

Слуга
К вам Александр Андреич **Чацкий**.
(*Уходит.*)

¹⁵ Эту рифму В. Маркович объясняет «комедийной художественной стихией» и утверждает: «...смех не изменяет нашей позиции или оценки благородного героя» [43:82, 83]. М. Строганов здесь видит «эхо сплетни», рождающейся в результате «романтического конфликта героя и толпы»: «То, что ему суждено, сказала рифма. Рифма — эхо сплетни. Это еще не завязка комедии. Это вся история в свернутом виде. Но клевета еще не пущена, сплетня еще спит» [59:61]. Комментарий Ю. Никишова: «Она означает, что герой, чистый, человечный, прибыл в мир **дурацкий**, где ему обеспечен только «миллион терзаний»; рифма сулит драму герою, но нисколько не роняет его» [50:63].

Если в стихотворном тексте пьесы особое значение имеет рифма, то в сценическом воплощении комедии решающую роль всегда играют **интонация** и **пауза**¹⁶. Именно благодаря интонации актера и своевременной паузе одни и те же слова могут нести совершенно разный, а порой и противоположный смысл.

Разоблачающую «высокого героя» рифму «**дурацкий — Чацкий**» можно спрятать от зрителя, нивелировать ее воздействие благодаря нейтральному произнесению стихов и значительной паузе между словами Лизы и слуги, как будто подчеркнутой сменой явлений¹⁷, а можно выделить, акцентировать на ней внимание, чтобы рифма зазвучала как колокол, усилить ее воздействие тревожной музыкой и многократным затихающим повтором (использовать эффект эхо: «*дурацкий — Чацкий, дурацкий — Чацкий*»...) и таким образом, как прожектором, осветить ярким светом трагикомическую фигуру Чацкого, что подтвердится уже его первыми словами и авторской ремаркой, комическим и сумбурным переплетением ног и рук: «*Чуть свет уж на **ногах!** и я у ваших **ног.** (С жаром целует **руку**)*».

Что в этих словах проявляется — самоирония Чацкого или ироничное отношение автора к своему герою? Способен ли Чацкий посмотреть на себя со стороны, посмеяться и над собой? Замечает ли он сам, как комично, например, звучат его слова, когда он говорит о своей страстной любви к Софье: «*Велите ж мне в огонь: пойду как на обед*»¹⁸ Так могли сказать Скалозуб или Фамусов, для которых «любовь» и «обед» как будто ценностные слова одного ряда. А как многозначно звучат слова Чацкого из его первого страстного монолога: «*И растерялся весь, и падал сколько раз — / И вот за подвиги награда!*» (1 д., 7 явл.). В его многократных беспощадных насмешках над другими людьми можно видеть постоянные нравственные «падения», а в его гордыне — скрытое духовное падение.

Следующая символическая рифма снова появляется в словах Софьи, сравнивающей антиподов Молчалина и Чацкого: «*Конечно, нет в нем этого **ума**, / Что гений для иных, а для иных **чума**, / Который скор, блестящ и скоро опротивит...*» (3 д., 1 явл.).

Мудрость Софьи в отношении к Чацкому проявляется в понимании того, что умный и талантливый человек, если в нем нет «*доброты души*» и способности к состраданию, жалости, милосердию («*В презренье к людям так нескрыту*»), если он «*об себе задумал так высоко*», становится очень опасным для окружающих, подобно ядовитой змее («*Не человек, змея*») или «*чудовищу*»; в понимании того, что ум в сочетании с гордыней, с презрением к людям хуже «*чумы*», что «ум без любви <...> разрушителен (ибо жалит, казнит, насмехается) и бесплоден» [Золотусский 23:13].

Наконец, в тексте, в словах старухи Хлестовой, занимающей особое место среди гостей Фамусова, появляется «нравственная» рифма: «**смех — грех**».

Ну? а что нашел смешного?
Чему он рад? Какой тут **смех**?
Над старостью смеяться **грех**.

¹⁶ «Пауза — это перерыв, тишина. Неподвижность. <...> Паузу нужно вовремя начать и вовремя выйти из нее, и время здесь измеряется не минутами и не секундами, а иной мерой — интуитивным ощущением сценического ритма. <...> От неподвижности актера зритель начинает внутренне действовать за него. Пробуждается его мысль, его фантазия. <...> сохраняется и растет внутреннее напряжение. <...> И когда в прекрасном спектакле наступает пауза, все — и тот, кто играет, и тот, кто смотрит, объединяются в удивительном творческом усилии — постижении истины театром и домысливают то, чего не выразишь словами» [Юрский 74:98–99, 101, 106].

¹⁷ По мнению Б. Томашевского (1890–1957), «совершенно недопустимо приглушение рифмы в произнесении стиха „Горя от ума“» [63:178].

¹⁸ Т. Радомская эти слова объясняет «привычкой к остроумию» [54:56].

Я помню, ты дитей с ним часто танцевала,
Я за уши его дирала, только мало. (3 д., 10 явл.)

Хлестова — это тетушка Софьи, уже старая женщина, которая, приняв приглашение Фамусова, с большим трудом добирается до его дома («Мученье! / Час битый ехала с Покровки, силы нет...») и сразу проявляет заботу о крепостной служанке и собачке («От скуки я взяла с собой / Арапку-девку да собачку; / Вели их накормить ужю, дружок мой...»)¹⁹. После первых же правдивых слов о Загорецком («Лгунишка он, картежник, вор») она начинает его, «мастера услужить», искренне хвалить и благодарить за услуги («дай Бог ему здоровье!»), а Чацкий тут же над ней откровенно и громко смеется. И старуха Хлестова не оскорблена, не возмущена этим смехом, а всего лишь как мудрый старый человек признает и свою вину за детское воспитание и такое бестактное, вызывающее поведение взрослого «весельчака»: «Я за уши его дирала, только мало».

Оказывается, умный и образованный Чацкий не понимает такой простой истины: нельзя, грех, преступно смеяться над старыми людьми, над своими близкими, безнравственно так зло смеяться над другим человеком. Мы особенно понимаем, как беспощадно и жестоко высмеивает Чацкий Молчалина («Ведь нынче любят бессловесных»), если учитываем комментарий С. Фомичева: «...в грибоедовское время это слово употреблялось в значении „тварь, неразумное животное“» [64:105]. В таком смехе проявляется «духовное калечество», «духовный вывих» человека, если использовать слова философа Н. Бердяева (1874—1948) из его работы «Духи русской революции» (1918).

Смех бывает очень разным: есть **детский** радостный и беззаботный смех от непосредственного ощущения счастья просто жить в этом чудесном и удивительном мире, в мире божественной природной красоты, когда сама жизнь бессознательно воспринимается как Божий дар; есть, казалось бы, беспричинный **девичий** смех, но это радостный смех от глубинного предчувствия неперменного счастья любви, от надежды и веры в чудо «алых парусов»; а есть **взрослый** — «дурацкий» — смех над другими людьми, ядовитый смех над их слабостями, недостатками и ошибками, смех над их «пятнами» и над их «уродством».

Когда В. Розанов (1856—1919) в одной из своих многочисленных статей о Гоголе заметил, что «Христос никогда не смеялся», то он имел в виду прежде всего ядовитый смех над людьми. Безудержно над всем смеется только дьявол. По словам известного пушкиниста В. Непомнящего, «сатана хохочет потому, что падший мир смешон — ибо он есть профанация Божьего замысла о мире; сатана хохочет над „кривой рожей“ со- вращенного, соблазненного им человеческого мира» [48:191].

Чацкий как будто в значительной степени уподобляется злему мальчику Каю, герою сказки Г.-Х. Андерсена (1805—1875) «Снежная королева», которому в сердце и в глаз попали осколки дьявольского зеркала, и он все стал видеть в искаженном, смешном и страшном виде.

В III действии пьесы в доме Фамусова появляется пародийный двойник Чацкого — гордая и злая графиня-внучка Хрюмина, которая сама едко посмеивается и над ним («Мсье Чацкий! вы в Москве! как были, все такие? <...> Вернулись холостые?»; 3 д., 8 явл.),

¹⁹ Н. Пиксанов (1878—1969) особенно отмечает «красочный язык» Хлестовой: «Замечательно выдержан стиль речей Хлестовой. Кажется, из всех персонажей комедии тетка Софья говорит самым выдержанным, самым красочным языком. Здесь все характерно, все глубоко правдиво, слово здесь является тончайшим покровом, отображающим все линии мысли и эмоции; ни формальные требования стиха, ни условности литературного стиля не властны над речью Хлестовой. Ни разу здесь не прозвучит фальшь, не почувствуется искусственность...» [52:167].

и над другими людьми («Ну бал! Ну Фамусов! умел гостей назвать! / Какие-то уроды с того света, / И не с кем говорить, и не с кем танцевать»; 4 д., 1 явл.).

О ней княгиня Тугоуховская говорит так: «Вот нас честит! / Вот первая, и нас за никого считает! / Зла, в девках целый век, уж Бог ее простит» (3 д., 8 явл.). Знаменательно, что эта княгиня, имеющая шесть дочерей, которых уже пора и необходимо выдать замуж, проявляет здесь милосердие и выражает **христианский взгляд** на обогранных людей, которые, по словам Л. Толстого, «очень несчастны, не зная радости доброго расположения духа, и поэтому надо не сердиться на них, а жалеть их» [62:140].

У нашего читателя-оппонента естественно может возникнуть вопрос: как «мудрость» Софьи согласуется с ее «сознательной мстостью» (Ю. Манн), с ее «чудовищной клеветой» (А. Ранчин), с ее мстительной «сплетней» о сумасшествии Чацкого²⁰. Но и здесь гениальный текст Грибоедова можно интерпретировать совершенно иначе и найти разумное объяснение в границах предложенной нами концепции всего произведения.

Софья, обладающая «умом сердца», понимает или интуитивно чувствует, что безмерную **гордыню** Чацкого, делающую его ядовитой «змеей», «чудовищем», наконец, просто «смешным» (Чацкий: «Я сам? не правда ли, смешон?»); Софья: «Да! грозный взгляд и резкий тон, / И этих в вас особенностей бездна; / А над собой гроза куда не бесполезна»; 3 д., 1 явл.), можно **победить** только **смехом**, и дает ему поучительный урок: «А, Чацкий! Любите вы всех в шуты рядить, / Угодно ль на себе примерить?» (3 д., 14 явл.). В этом проявляется ее стремление не отомстить ему, а **вылечить** безумного гордеца, чего желает ему и старуха Хлестова: «Так Бог ему судил; а впрочем, / Полечат, вылечат авось» (4 д., 8 явл.). А последние в пьесе слова Хлестовой, обращенные к пародийному двойнику Чацкого — Репетилову («Прощайте, батюшка; пора перебеситься»), можно переадресовать и к «безумному» Чацкому.

По мнению А. Солженицына, «Софья вынуждена обороняться! <...> Из этой ее обороны и рождается в разговоре с N (и то рождается наполовину, как бы непреднамеренно, произвольно) слух о сумасшествии Чацкого, уже больше договоренный господами N, D и Загорецким. Софья не имела плана злословия» [57:356].

И представители «фамусовского общества» (люди совсем не глупые, собравшиеся в доме отца Софьи хорошо провести время, потанцевать, повеселиться, умеющие посмеяться и над собой²¹) начинают забавную **игру**, артистически весело и по-детски непосредственно обыгрывают «сплетню» о сумасшествии Чацкого, перебрасываясь смешными репликами, как мячом в детской игре: «По матери пошел, по Анне Алексевне; / Покойница с ума сходила восемь раз» (Фамусов) — «На свете дивные бывают при-

²⁰ Приведем некоторые типичные высказывания литературоведов: слова Молчалина («Ах! злые языки страшнее пистолета») «Софья в третьем действии возьмет на вооружение и пустит в ход свою сплетню. Тогда станет ясно, что уроки Молчалина Софья усвоила не только усердно, но и творчески <...> она предстает агрессивной сторонницей определенной жизненной программы: молчалинско-фамусовской» [Костелянец 28:47, 48]; «Кульминация сюжета — объявление Чацкого сумасшедшим <...> Чацкий оказывается в роли шута<...> а Софья — в роли клеветницы и сплетницы. Между тем персонажи, вполне совпадающие с нормами того мира, в котором происходит действие, — чуть ли не все сплошь сплетники, клеветники и шуты» [Тамарченко 61: 415].

²¹ Ср. с режиссерской интерпретацией Г. Товстоногова (1915—1989) в спектакле БДТ, поставленном в 1962 году: «Скалозуб в исполнении В. Кузнецова <...> все делает несерьезно. У него умные смеющиеся глаза. Он <...> просто иронический человек, который пародирует солдафонство и словно предлагает Чацкому, Фамусову и Софье весело посмеяться вместе с ним над людьми подобного типа. <...> След за Софьей из лагеря заклятых врагов Чацкого режиссер увел и Фамусова <...> очень милый и приятный светский человек <...> терпимый, добродушный <...> Молчалин, Фамусов, Скалозуб <...> реплики подают в манере тонкой иронии <...> Молчалин <...> иронизирует над самим собой, вернее, над маской угодника, которую он вынужден носить» [Алперс 3:318, 319].

ключенья! / В его лета с ума прыгнул! / Чай, пил не по летам» (Хлестова) — «О! верно...» (Княгиня) — «Без сомненья» (Графиня-внучка) — «Шампанское стаканами тянул» (Хлестова) — «Бутылками-с, и пребольшими» (Наталья Дмитриевна) — «Нет-с, бочками сороковыми» (Загорецкий) (3 д., 21 явл.)²². «Не смех, а явно злость» и «нелепость глупцов» в этой яркой мизансцене видят только те читатели и критики, которые на все смотрят глазами Чацкого и вместе с ним готовы беспощадно обвинять и судить других людей, весь мир²³.

Несмотря на все свои недостатки, «пятна» и пороки, некоторые представители этого общества (в которых Чацкий видит «мучителей толпу», «в вражде неутомимых») в самом важном оказываются выше «обличителя лжи» — в способности к состраданию, жалости, милосердию, и этим они выражают **христианский** взгляд на людей²⁴: «Жаль, очень жаль, он малый с головой / И славно пишет, переводит. / Нельзя не пожалеть, что с таким умом...» (Фамусов; 2 д., 4 явл.)²⁵; «Жалели вас» (Молчалин; 3 д., 3 явл.); «А Чацкого мне жаль. / По-христиански так, он жалости достоин» (Хлестова; 3 д., 19 явл.); «Ах! Чацкий! бедный! вот!» (Репетилов; 4 д., 8 явл.). Для Чацкого слова Фамусова о жалости к нему унизительны, оскорбительны, но искренняя человеческая жалость есть проявление доброты, любви, а унизительна она только для гордых людей, которые высокомерно презирают других и зачастую сами подменяют это понятие и выражают свое мнимое превосходство «жалостью». Многие исследователи в словах Хлестовой видят только лицемерие²⁶, но затем она проявляет христианскую доброту и к Молчалину: «Молчалин, вот чуланчик твой, / Не нужны проводы; поди, Господь с тобой» (4 д., 8 явл.).

В пьесе в обращении к другому совсем не случайно в фамусовском обществе многократно звучат такие слова, как «друг» (26 раз), «брат» (20) и «братец» (8).

Действительно, в значительной степени «безумным» («Безумный! что он тут за чепуху молот!») выглядит заключительный страстный монолог Чацкого, в котором выражена не просто «желчь» и «досада», но «слепая» и «грозная» ненависть и к Софье («...с вами я горжусь своим разрывом»), и к московскому обществу, в котором продолжается настоящее «гоненье на Москву», монолог, который (если вспомнить последние слова Репетилова: «Пооди, сажай меня в карету, / Вези куда-нибудь») заканчивается так трагикомически: «Вон из Москвы! сюда я больше не ездук, / Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету, / Где оскорбленному есть чувству уголок!.. / Карету мне, карету!»

²² Ср. с противоположным восприятием: «...нечто огромное, многоликое, непреодолимое, страшное в своей порочности и безумии <...> обрушится всюю своею массою на врага — на того единственного, в ком есть живой разум и кого преследуют потому с лютою злобой, беспощадно» [Маймин 40:157]; «...комедийное действие в пьесе Грибоедова выливается в клеветническое судилище своекорыстного общества над подлинным умом» [Фомичев 64:102].

²³ Например, В. Ильин (1891–1974) называет объявление Чацкого сумасшедшим его «духовным убийством, которое ближе всего походит на отравление» [36:213].

²⁴ По мнению С. Васильева, «одним из устойчивых в произведении является мотив христианского милосердия, связанный с исполнением важнейшей заповеди о любви к ближнему (Мф. 22:39)» [8:22].

²⁵ Интересно о «тайне» Фамусова пишет Б. Голлер: «...он ставит свой опыт на Чацком! Начинает испытывать Чацкого. На роль вполне определенную: жениха собственной дочери. <...> Фамусов — бывший бунтовщик! Только тот, что смирился <...> Он поддразнивает Чацкого, провоцируя его. <...> Вот — тайна Фамусова! Вот почему он испытывает Чацкого рассказами про Максима Петровича! <...> Это — насмешка — в том числе и над собой. Старого фрондера, который смирился <...> И теперь он, Фамусов, стоит в растерянности — перед бунтовщиком нового времени» [15:122, 127, 12].

²⁶ Например, М. Дунаев [21:145], а И. Сухих безоговорочно утверждает: «Старуха Хлестова — злобная сплетница, подхватывающая клевету...» [60:292].

Драма Чацкого — это драма умного человека с обозленной душой, омраченной опаснейшим пороком — гордыней²⁷, которая рождается в человеке в отрочестве (как показал Л. Толстой в своей «автобиографической трилогии»). И если человек не осознает в себе этот порок, не стремится его преодолеть, то, «отпущенный на волю», он грозит гибелью душе, несмотря на все ее «прекрасные порывы»: **«Ум с сердцем не в ладу»**.

Ум, направленный только на критику, обличение и разрушение, сам становится «бездуховным и бессердечным» (И. Ильин) и представляет собой величайшую опасность для самого человека. Именно о подобных борцах со злом написал в своем «Дневнике» прот. А. Шмеман: «...борьба со злом — при полном отсутствии идеи или видения того добра, во имя которого борьба ведется <...> становится самоцелью. А борьба как самоцель неизбежно сама становится злом. Мир полон злых борцов со злом!» [72:426]. Как отметил И. Золотусский, «гордость ума — вот „болезнь“ Чацкого. И — болезнь века. <...> сумасшествие Чацкого не помешательство, а болезнь разрыва между словом и делом» [23:13].

В этом смысле Чацкий стоит в одном ряду таких героев русской литературы, как «нравственный калека» Печорин, «самоломанный», Базаров, «ужасно гордый» Раскольников, для которого человек есть «вошь», «тварь дрожащая», или лирический герой в ранней лирике Маяковского с его «святой злобой» «ко всему», для которого «нет людей», а есть «образины» и «толпа <...> стоглавая вошь». В основе мироощущения этих героев лежит идея безбожия, безверия, отражающая «всемирно-исторический кризис религиозного мирозерцания» (И. Виноградов). Ум в сочетании с гордыней приводит этих героев к внутреннему расколу, к трагическому конфликту между сознанием, идеей и сердцем, душой, нравственной природой человека: **«Ум с сердцем не в ладу»**²⁸.

В образе Чацкого можно увидеть русского интеллигента XIX века, человека, который, по словам историка В. Ключевского (1841—1911), «утратил прежнее смирение и возгордился», который «из скромной и трудолюбивой пчелы превратился в кичливого празднословия, исполненного «фразерства и гордыни», проникнутого нехристианской нетерпимостью» [27:302, 303].

Погибнет ли Чацкий, подобно Печорину и Базарову, или сможет измениться, прозреть, возродиться к жизни, как Раскольников с его «великой грустью» и «скорбью», благодаря которым он смог проделать мучительный путь от «злобного презрения» и «глубочайшего омерзения», от «гордости сатанинской» к «бесконечной любви» к людям? Финал пьесы Грибоедова остается открытым, но «миллион терзаний» Чацкого и его страдания оставляют на это надежду, о чем говорит и сама фамилия «Чацкий», имеющая разные значения: и «чад», и «чаять», то есть надеяться.

Читателю оставлена надежда на то, что на смену нетерпеливой, бунтующей молодости к Чацкому придет мудрая зрелость с ее «духом смирения, терпения любви» (если вспомнить Пушкина), когда человек находит наслаждение в творческом труде, в мысли и страданиях («Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать»), когда главной опорой

²⁷ По словам А. Моторина, «гордое игнорирование ума, утверждение своего умственного превосходства — вот истинная страсть Чацкого» [46:35].

²⁸ Совершенно иначе эти слова Чацкого понимают В. Мильдон («Ум прав, а в сердце досада <...> человек не весь помещается в уме, потому с ним не ладит сердце» [45:51]), М. Строганов («Здесь бытовое представление о влюбленном, как о безумце, есть результат приземления рационалистически понятого ума, рассудка — силы регулирующей, рационалистичной, и любви — силы иррационалистичной, неурегулированной. <...> сердце (Эрот) и ум (Рассудок) дают ему разные ответы. Но Чацкий проговаривает здесь формулу, которую пристрастное прочтение может истолковать и как знак сумасшествия. Чацкий, оказывается, сам на себя наговаривает. Стоит только этой формуле отделиться от Чацкого — и клевета готова» [59:61—62]), А. Ранчин («Суть дела не в ущербности ума, а в слепоте сердца...» [55:179]).

в жизни становятся семья и созидающий труд, когда любовь, деятельное служение отчизне и духовная жизнь сливаются в одно гармоническое целое.

Прозрение и спасение Чацкого возможно, если на смену гордыне к нему придет смирение как основная христианская добродетель, признание своего несовершенства и своей недостаточности; если на смену гневу придут грусть, «способность к истинной любви того, кому страдаешь», и скорбь, «способность прощать того, кого готов обвинять» (В. Ключевский); если он встанет на путь покаяния, которым только и возможно всякое исцеление и воскресение, если он проделает духовный путь от просветительского материализма и атеизма к христианству, как прошел этот путь автор «Горя от ума» Грибоедов, который, как утверждает П. Струве (1898—1985), «не просто рассчитался с увлечениями молодости и отделался от них. Он испытал целый душевный переворот, из которого вышел не только закаленным, но и очищенным. Его воля овладела страстями, подчинившись высшему началу — религии. Его честолюбие из узкого себялюбивого чувства и неосмысленной бытовой привычки среды превратилось в настоящее патриотическое горение» [36:59].

3.

Почему же Софья полюбила Молчалина? В критической литературе и в литературоведческих работах о пьесе Грибоедова мы найдем этому несколько разных объяснений.

Одни исследователи видят главную причину в самой Софье: в ее **воспитании** и житейской неопытности, в сильном влиянии на нее французских сентиментальных романов [Осоргина 36:189; Петров 51:38; Медведева 44:11; Доризо 18:80; Дунаев 21:167; Степанов 58:106; Мильдон 45:48; Кунарев 31:163; Фомичев 65:329]; или в ее давней **обиде** на Чацкого за его неожиданный отъезд из Москвы три года тому назад, в «оскорбленном чувстве», в любви как будто ему «назло», в «подсознательном споре с Чацким» [Айхенвальд 2:51; Хихадзе 66:77; Ищук-Фадеева 24:10]; или в ее скрытом стремлении **к власти** в любви и в будущей семье [Гончаров 9:145; Тынянов 9:328; Радомская 54:51—52]. Видимо, все это в разной степени действительно повлияло на выбор Софьи.

По мнению других исследователей, решающую роль здесь сыграли **хитрость** Молчалина и его умение, настоящее искусство лгать и притворяться [Ушаков 9:66; Котляревский 29:246; Меньшиков 9:205; Кошелев 30:189; Баженов 5:123], а также, возможно, его **красивая внешность** [Андреевский 9:221; Дубровин 20:63], его «слащавая красота» [Цимбаева 67:123].

Б. Голлер, отмечая, что «любовь, если она истинная, по самой природе своей — необъяснимое чувство», утверждает: «Как бы мы ни пытались объяснить любовь Софьи к Молчалину, Софья — единственный человек в пьесе, кто понимает мучительное положение Молчалина в доме и в обществе, собирающемся здесь, и от всей души сочувствует ему» [15:109, 113]. Но, может быть, добавим мы, это сочувствие и женская жалость к «робкому» и «бедному» Молчалину, даже **материнская жалость**, и является одним из главных источников ее любви.

Как показывает русская классическая литература, именно материнская жалость, «богородичное» чувство, а не «безумная», демоническая страсть определяет ядро истинной, а не эгоистической женской любви. В этом ее мудрость, ее идеальность. Это христианское чувство, подобное целебной «траве» на «цветистом лугу», которую Софья искала в своем вещем сне, защищает и спасает любимого человека от зла внешнего мира, где так много несправедливости и жестокости, где другой человек может обернуться «ядовитой змеей» или «безумным чудовищем»; это христианское чувство спасает и защищает любимого человека и от внутреннего зла, греховных страстей

и пороков, грозящих уничтожением райского состояния «доброй души» и воцарением в душе настоящего «ада», дьявольским торжеством.

Отношение Софьи к Чацкому за три года значительно изменилось, и для этого было несколько причин. Прежде всего отметим сильную детскую обиду: ему стало «скучно» с ней («...но потом / Он съехал, уж у нас ему казалось скучно, / И редко посещал наш дом»), а затем он и совсем уехал («Охота странствовать напала на него»). Эгоистическая любовь Чацкого, исключая глубокое понимание души другого человека и несущая не светлую радость, а острую душевную боль, видимо, нанесла Софье серьезную психическую травму, требующую спасительного исцеления. И сон Софьи отражает чудесное преобразование внутреннего мира женской души.

И сама Софья изменилась, изменилось ее отношение к людям, к миру. Прошел возраст милых забав, веселых шуток, беззаботного смеха; прошло детское время, когда ей нравилось вместе с остроумным Чацким смеяться над другими, да и прежний смех Чацкого, видимо, все-таки был веселым, а не злым («Он славно / Пересмеять умеет всех, / Болтает, шутит, мне забавно»; 1 д., 5 явл.).

Само страстное чувство внезапно вернувшегося Чацкого («с жаром целует руку») вызывает у Софьи сомнения, холодность, даже неприязнь. Оно быстро может пройти, сгореть. Оно делает Чацкого слишком говорливым, дерзким, бесцеремонным («Не влюблены ли вы? прошу мне дать ответ / Без думы, полноте смущаться»). Софья по темпераменту другая, более спокойная, созерцательная и в любви ищет не «ветер, бурю», грозящие неизбежными «падениями», а внутреннее спокойствие, душевную гармонию («Ни беспокойства, ни сомненья...»). В душе Софьи живет чистое и поэтическое чувство влюбленности в Молчалина, когда «застенчивость, несмелость» любимого человека так естественна и приятна, когда вполне достаточно простого и нежного прикосновения к руке, когда ночь так быстро и незаметно пролетает за игрой на «фортепьяно с флейтой» («Забылись музыкой, и время шло так плавно»).

Выскажем принципиально важное предположение. В Молчалине действительно были все те качества, о которых говорит влюбленная Софья: «умен, / Но робок» (1 д., 4 явл.); «Молчалин за других себя забыть готов, / Враг дерзости, — всегда застенчиво, несмело...» (1 д., 5 явл.); «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» (3 д., 1 явл.). И она вполне разумно сама объясняет свою любовь:

Чудеснейшего свойства
Он наконец: уступчив, скромн, тих,
В лице ни тени беспокойства,
Ина душе проступков никаких,
Чужих и вкривь и вкось не рубит, —
Вот я за что его люблю.

Софья действительно видит в Молчалине человека, искреннего²⁹ в своей доброте, «праведника», в котором, по словам А. Баженова, воплотился ее «нравственный идеал — идеал, по сути, христианский, с его смирением, самоуничижением, любовью

²⁹ Е. Цимбаева объясняет искренность Молчалина по-другому: «...молчаливые юноши грибоедовской поры часто бывали искренни. Они искренне полагали важным в начале карьеры не иметь своего мнения ни о чем, чтобы легче впитывать мнение вышестоящих и, следовательно, более опытных особ; ни в коем случае им не противоречить, потому что те лучше знают служебную жизнь; быть со всеми в приятных отношениях, потому что в юности трудно решить верно, кто хорош, кто нет, оказывать всем небольшие услуги <...> Они искренне считали, что их долг молчать, слушать, слушаться» [67:31].

к ближнему и готовностью ради ближнего жертвовать собой <...> и нежеланием судить других» [5:19].

Для Софьи самое ценное качество в человеке — это **«доброта души»**. Именно это она сразу почувствовала, увидела в Молчалине: *«Вдруг милый человек, один из тех, кого мы / Увидим — будто век знакомы...»* (1 д., 4 явл.). Именно «доброта души» роднит Софью с Молчалиным: *«...можно доброй быть ко всем и без разбору»*. Вот с позиции этой идеи мы теперь и должны понять и объяснить в пьесе все слова и поступки избранника Софьи, должны осмыслить «сквозное действие образа» (если использовать терминологию К. Станиславского).

Молчалин, один из трех главных героев пьесы, всего произносит 54 реплики (соответственно по действиям: 5, 11, 24, 14), причем ключевыми являются два развернутых высказывания Молчалина в диалоге с Лизой (10 строк в 12-м явлении II действия и 13 строк в 12-м явлении IV действия). Последовательно проследим весь «путь» героя в его словах и поступках.

Впервые в пьесе Молчалин появляется в 4-м явлении I действия (когда Фамусов неожиданно для себя застаёт рано утром в гостиной Софью и своего секретаря) и произносит четыре коротких реплики: *«Я-с»*; *«Сейчас с прогулки»*; *«Я слышал голос ваш»*; *«С бумагами-с»* — и одну реплику, состоящую из трех стихов: *«Я только нес их для доклада, / Что в ход нельзя пустить без справок, без иных, / Противуречья есть, и многое не дельно»*.

Как эти слова (в соответствии со сверхзадачей героя) может произнести актер, исполняющий роль Молчалина, с какой интонацией и какой смысл тогда увидит в них зритель?

Прежде всего с чувством своей **вины** и перед Софьей, которую не любит, но боится обидеть и поэтому вынужден приходить на ночные свидания (именно она выбрала его, а он ни одного слова любви не произносит), и перед Фамусовым, своим благодетелем, которому он честно служит и искренне благодарен за то, что тот взял его на службу в Москву из «глуши», из Твери (*«Дал чин асессора и взял в секретари»*), и которого вынужден обманывать (другого выхода он просто не видит).

Наконец, с чувством **собственного достоинства** (а не лакейской угодливости), которое внешне проявляется в сдержанных движениях, в открытом взгляде и любезной улыбке. Именно такого Молчалина и могла полюбить Софья. И по мнению А. Дубровина, «в Молчалине полностью отсутствует лакейское подобоострастие» [20:64].

Из II действия со слов Скалозуба мы узнаем о падении Молчалина с лошади: *«Молчалин на лошадь садился, ногу в стремя, / А лошадь на дыбы, / Он об землю и прямо в темя»*. Это является предвестием его «падения» в заключительной мизансцене пьесы. Кроме того, нравственно-символический смысл этого падения заключается в ложном поведении Молчалина по отношению к Софье: он не может, не смеет, боится сказать Софье о своей нелюбви к ней и любви к ее служанке Лизе и вынужден играть роль влюбленного, тем самым обманывая Софью. Этот вынужденный обман и является первым «падением» Молчалина.

Во II действии Молчалин произносит 11 реплик в трех явлениях, причем в единственной реплике 9-го явления прямо выражено его **чувство вины** перед Софьей: *«Я вас перепугал, простите ради Бога»*. Видимо, именно это чувство к Софье доминирует в душе Молчалина. В 11-м явлении пять коротких реплик Молчалина в разговоре с Софьей отражают его стремление успокоить напуганную Софью (*«Платком перевязал, не больно мне с тех пор»*), отражают его опасение за нее и за себя из-за слишком открытого проявления ею своих чувств к нему (*«Нет, Софья Павловна, вы слишком откровенны»*; *«Не повредила бы нам откровенность эта»*), его понимание того, что наибольшая угроза исходит прежде всего от «красноречивого» Чацкого (*«Ах! злые языки*

страшнее пистолета»), наконец, его искреннее смирение перед Софьей («Я вам советовать не смею»).

А в 12-м явлении в диалоге с Лизой, когда Молчалин вдруг преображается и открыто проявляет свои чувства («Веселое создание ты! живое!»; «Какое личико твое! / Как я тебя люблю»), особое значение имеет высказывание Молчалина о подарках:

Есть у меня вещицы три:
 Есть туалет, прехитрая работа —
 Снаружи зеркальце, и зеркальце внутри,
 Кругом все прорезь, позолота;
 Подушечки, из бисера узор;
 И перламутровый прибор —
 Игольничек и ножинки, как милы!
 Жемчужинки, растертые в белила!
 Помада есть для губ, и для других причин,
 С духами сткляночки: резеда и жасмин.

Обычно исследователи видят здесь только стремление Молчалина обольстить Лизу: «...он пытается соблазнить ее невесть где приобретенными подарками, расписывая их, словно приказчик галантерейной лавки» [67:30]. Но совершенно иной смысл приобретают слова Молчалина, если учитывать исторический комментарий современного культуролога А. Дубровина: «Трудно судить, насколько серьезны его намерения по отношению к Лизе, но подарок, который он обещает ей сделать, традиционно считался предсвадебным. Обычай дарить именно такой подарок накануне свадьбы записал в XVII веке Адам Олеарий. Во времена Грибоедова об этом же писал и П. П. Свиньин, встречавший его в местностях по верхнему течению Волги. Любовно описывая предметы подарка („ножички“, „жемчужинки“), Молчалин, тверской житель, делает своей избраннице по сути дела **предложение руки и сердца**» [20:88]³⁰.

Можно предположить, что бедный дворянин Молчалин из Твери, провинциал невысокого происхождения, полюбив Лизу, крепостную служанку Фамусова, удивительно жизнерадостную и остроумную девушку, действительно в какой-то момент был способен ради нее, ради возможного семейного счастья с ней отказаться от своей мечты о будущей карьере и богатстве и был искренен в своем обещании: «Я правду всю тебе открою» (2 д., 12 явл.).

В III действии 22 реплики (из 24-х) Молчалин произносит в диалоге с Чацким, в очень трудной для него ситуации. Как ему вести себя с человеком высокомерным, открыто выражающим свое презрение к собеседнику? Молчалин предельно сдержан («По-прежнему-с»; «День за день, нынче, как вчера»), скромно и трезво оценивает свои «таланты» («Умеренность и аккуратность»), которые действительно являются очень важными для чиновника, и чем выше ранг, тем ценнее становятся эти качества.

Отметим, что Молчалин, коллежский ассессор, то есть чиновник 8-го класса, держится достойно и при этом еще как будто «дразнит» гордого и высокомерного Чацкого: «В мои лета не должно сметь свое суждение иметь...»; «Ведь надобно ж зависеть от других...»; «В чинах мы меньших». По словам А. Баженова, «с Чацким он разыгрыва-

³⁰ Культуролог И. Манкевич вслед за историком Е. Цимбаевой, но не ссылаясь на нее, дает другой комментарий к этому фрагменту пьесы: «...худородность генеалогического древа Молчалина <...> с головой выдают костюмно-парфюмерные аксессуары, которыми он пытается соблазнить служанку Софьи Лизу <...> Подобный приступ „галантерейной“ нежности в отношении крепостной девушки <...> свидетельствовал о лакейском воспитании провинциала Молчалина...» [41: 240].

ет роль того, кого хочет видеть в нем Чацкий (малоумный низкопоклонник, лишенный всякой самостоятельности)» [5:20]. Иначе играет эту сцену К. Лавров: «Чацкий, уверенный в своем уме и в ничтожестве Молчалина, острит, иронизирует и оскорбляет своего бывшего приятеля. Молчалин <...> слишком дальновиден и умен, чтобы обращать внимание на словесные эскапады Чацкого и обижаться на них. Спокойно, терпеливо он пытается помочь Чацкому, объяснить ему, как надо жить. Но это бесполезно. В самомнении и запальчивости, так свойственной молодости, Чацкий не способен внять трезвому голосу рассудка» [32:46–47].

В этом разговоре неожиданно обнаруживается сходство Молчалина с Лизой в отношении к Чацкому: **доброта** и **жалость** (Лиза: «Слезами обливался, / Я помню, бедный, он, как с вами расставался»; 1 д., 5 явл.; Молчалин: «Жалели вас»; 3 д., 3 явл.) и одновременно **проницательное** отношение (Лиза: «Где носится? в каких краях? / Лечился, говорят, на кислых он водах, / Не от болезни, чай, от скуки, — повольнее»; 1 д., 5 явл.).

Из последнего в пьесе диалога Молчалина с Лизой мы узнаем о том, на что он дальше надеется. Он уверен, что чувство Софьи к нему со временем пройдет: «Любила Чацкого когда-то, / Меня разлюбит, как его». И он готов ждать, когда это произойдет, когда он окажется свободным («Поди, / Надежды много впереди, / Без свадьбы время проволочим»). Он любит только Лизу, которой говорит правду и действительно ей открывает свою душу («Да что? открыть ли душу?»), что является убедительным доказательством искренности его чувства: «**Мой ангельчик**, желал бы вполтину / К ней то же чувствовать, что чувствую к тебе; / Да нет, как ни твержу себе, / Готовлюсь нежным быть, а свижусь — и простыну» (4 д., 12 явл.).

Может быть, косвенным подтверждением этой искренности и любви Молчалина к Лизе может послужить удивительное совпадение: Грибоедов в последнем перед трагической гибелью письме к своей юной жене, письме, написанном 24 декабря 1828 года, с тревожным предчувствием и чувством бесконечной любви, жалости, нежности и грусти обращается к ней буквально теми же словами: «**ангельчик мой**».

Оказывается, вот в чем главная причина сдержанности и «робости» Молчалина во время его ночных свиданий с Софьей («Возьмет он руку, к сердцу жмет, / Из глубины души вздохнет, / Ни слова вольного, и так вся ночь проходит, / Рука с рукой, и глаз с меня не сводит»; 1 д., 6 явл.). И можно предположить, что отсутствие любви к Софье является главной причиной, почему Молчалин не собирается на ней жениться («Дай Бог ей век прожить богато...»). Можно сказать, что Молчалин, как и Евгений Онегин во время первого свидания с Татьяной, проявляет истинное «благородство» и не желает воспользоваться неопытностью девушки в выгодной для себя ситуации, но в отличие от Онегина не может прямо объясниться с Софьей, рискуя потерять все: и любимую Лизу, и положение в доме, и надежду на счастливое будущее.

Но почему же Софья еще раньше, до подслушанного разговора Молчалина с Лизой, не чувствует, не понимает, что ее избранник не любит ее?

Видимо, доброе отношение и искреннюю жалость Молчалина она принимает за ответное чувство, за любовь. Именно «доброту души», христианское отношение к другому, желание сделать что-нибудь приятное каждому, а не лакейское подбострастие можно увидеть в слове «угождать», в таком, казалось бы, саморазоблачающем высказывании Молчалина о «завещании» отца: «Мне завещал отец: / Во-первых, угождать всем людям без изъятья...» Слово «угожденье» еще раньше в своем страстном монологе, обращенном к Софье, произносит и Чацкий: «Чтоб мыслям были всем, и всем его делам / Душою — вы, вам угожденье?» Но если Чацкий в Москве любит только Софью и готов «угождать», делать добро только ей, то Молчалин проявляет искреннее и доброе отношение ко «всем людям без изъятья».

«Угождение», согласно «Полному церковно-славянскому словарю», является христианской добродетелью, а «угодник» есть праведник, служитель Богу и служитель людям [22:749]. Таким образом, в «завещании» отца Молчалина можно увидеть отражение христианского воспитания, требующего смирения и подавления в себе всяких проявлений гордости и высокомерия, чрезвычайно опасных для человеческой души.

Неожиданным комментарием к поведению Молчалина могут послужить «Записки» Екатерины II (1729–1796). Современный историк А. Каменский приводит важные для нашей работы фрагменты из этих «Записок», в которых рассказано, как принцесса из небольшого немецкого княжества, будучи невестой наследника престола (будущая русская императрица, которая провозгласит Россию «европейской державой» и будет 34 года разумно ею править), уже в 15-летнем возрасте самостоятельно установила для себя обязательные правила поведения:

Вот рассуждение, или, вернее, заключение, которое я сделала, как только увидела, что твердо основалась в России, и которое я никогда не теряла из виду ни на минуту: 1) нравиться великому князю, 2) нравиться императрице, 3) нравиться народу <...> поистине я ничем не пренебрегала, чтобы этого достичь: угодливость, покорность, уважение, желание нравиться, желание поступать как следует, искренняя привязанность — все с моей стороны постоянно к тому было употребляемо с 1744 по 1761 г. <...> Этот план в конце концов сложился в моей голове в пятнадцатилетнем возрасте, без чьего-либо участия, и самое большое, что я могу сказать, так это то, что он был следствием моего воспитания; но если я должна сказать искренно, что я думаю, то я смотрю на него, как на плод моего ума и моей души <...> И в торжественных собраниях, и на простых сходбищах и вечеринках я подходила к старушкам, садилась подле них, спрашивала об их здоровье, советовала, какие употреблять им средства в случае болезни, терпеливо слушала бесконечные их рассказы об их юных летах, о нынешней скуке, о ветрености молодых людей, сама спрашивала их советы в разных делах и потом искренне их благодарила. Я узнала, как зовут их мосек, болонок, попугаев, дур; знала, когда которая из этих барынь именинница. В этот день являлся к ней мой камердинер, поздравлял ее от моего имени и подносил цветы и плоды из ораниенбаумских оранжерей. Не прошло двух лет, как самая жаркая хвала моему уму и сердцу послышалась со всех сторон и разлилась по всей России [24:31, 32, 33].

Автор исторического исследования прямо проводит аналогию с грибоедовским героем и в результате приходит к следующему выводу:

Неужели Екатерина — это просто Молчалин в короне, Молчалин, которого мы привыкли считать ничтожеством? Но ведь если вчитаться в текст «Горя от ума», то обнаружится, что и Молчалин, в сущности, не так уж ничтожен. Он, быть может, и есть как раз самый умный и одновременно самый опасный из персонажей знаменитой комедии <...> Но почему же тогда Екатерина так смело выставляет напоказ свой цинизм и даже как будто щеголяет им? <...> дело, видимо, в том, что Екатерине, как и вообще людям ее поколения, подобная откровенность вовсе не резала слух, не казалась чрезмерной и циничной, для них она была нормальной [25:33, 34].

Легче всего в таком поведении Екатерины и Молчалина, людей незнатного происхождения, увидеть откровенный цинизм и только продуманный расчет, гораздо труднее обнаружить высокий христианский смысл в таком угождении, понять, что эти правила поведения успешно помогают преодолеть и победить в себе низкие и опасные чувства (гордыню и высокомерие, зависть и раздражение, обиду и недовольство другими, стремление к полной власти над ближними) и естественно связаны с душой и характером человека, искренне стремящегося по-христиански относиться к людям.

Именно **смирение** как важнейшая христианская добродетель является главным противоядием **гордыне**, самому опасному человеческому пороку. Кроме того, в таком стремлении «угождать» может бессознательно проявляться та «детская беспредельная потребность в любви», которую отмечает в ребенке Л. Толстой (вспомним Николеньку в повести «Детство»). Это естественное детское желание всех любить и быть любимым всеми. Стремление быть добрым, любить весь мир и чувствовать к себе доброе отношение других в разной степени сохраняется и у многих взрослых людей.

Подобная аналогия Молчалина с Екатериной позволяет увидеть в герое Грибоедова не столько расчетливый и откровенный цинизм, сколько задатки такого целеустремленного политического деятеля, который будет честно служить России и противостоять «обличителям» и «разрушителям» империи, разного рода «бесам» будущей революции, ставшей «**чумой**» XX века³¹.

Но вернемся к тексту пьесы, к точке кульминации в линии Молчалина. После гневных слов Софьи, подслушавшей разговор Молчалина с Лизой, следует самая главная, авторская, разоблачающая Молчалина ремарка: «*ползает у ног ее*». Из 210 ремарок (как подсчитал Н. Пиксанов) это самая тенденциозная ремарка в пьесе, отражающая прямое вторжение автора в текст произведения и прямо воздействующая на оценку Молчалина читателем. Эта ремарка и слова Софьи — «*Не подличайте, встаньте*» — как будто перечеркивают, отменяют нами предложенную интерпретацию Молчалина. Слово «*ползает*» прежде всего раскрывает сознательный **замысел автора** изобразить «**подлеца**», но многозначный текст произведения, в определенной степени «выросший из бессознательных бездн» и ставший результатом «подсознательного творчества», допускает появление иных трактовок образа Молчалина.

Режиссер спектакля все-таки может изменить ремарку и сделать так, что в этой мизансцене Молчалин просто встает на колени перед Софьей и смиренно принимает ее суд. Но литературовед не имеет права на эту «деконструкцию» текста и должен так или иначе объяснить разоблачительную авторскую ремарку. Ведь здесь мгновенно в Молчалине исчезает, гаснет лик человека, искажается человеческое лицо и проступает страшная личина.

В нашей интерпретации Молчалин — добрый человек, но далеко не идеальный герой, со своими «пятнами», ошибками и падениями. И у него бывают минуты досады и раздражения. Именно в такую минуту он говорит Лизе о Софье: «*Пойдем любовь делить плачевной нашей крали*». И в последней сцене несомненно его **нравственное падение** (предвестием чего как будто является реальное падение Молчалина с лошади), которое можно объяснить его внезапным **потрясением**, «затмением» человека, вдруг, кажется, потерявшего все, что имел.

Однако христианский взгляд на человека предполагает и после нравственного падения и временной духовной смерти возможность его **воскресения**, если он осознает свою вину, покается, со смирением примет заслуженное наказание, страданиями и молитвами очистит свою душу от греха. Последние слова Молчалина в пьесе — «*Как*

³¹ Нам близка позиция писателя Б. Ширяева (1889—1959), высказанная в статье «Карета Чацкого (1949): «На две половины раскола многогранная, глубоко национальная творческая личность А. С. Грибоедова. В одной половине жил трудоспособный, действенный Молчалин, он сумел равно ужиться и стать необходимым и „просвещенному“ другу декабристов Ермолову, и грубому, но честному солдату Паскевичу. Он, Грибоедов-Молчалин, гениально провидел духовные задачи России на Востоке и сформулировал их в своем Восточном проекте. Он погиб жертвою молчалинского выполнения своего долга, сам не понимая того. Во второй половине его жил прирожденный артистическими устремлениями протестант Чацкий. Он был полу-Грибоедовым, его полу-умом, самой опасной для общества формой однобокого мышления. Он погиб раньше в самом Грибоедове, вместе с сознанием его авторского бессилия, в поисках не удавшейся ему широко задуманной русской трагедии» [71:12—13].

вы прикажете» — все-таки оставляют у читателя надежду на его совестливое раскаяние и духовное покаяние, на то, что, подобно Софье, он сможет сказать: «Себя я, стен тыжусь»; оставляют надежду на его достойное будущее³². Проблема «падения» («преступления»), наказания и «воскресения» человека в русской литературе XIX века станет одной из центральных в творчестве Достоевского.

Открытый финал «бессмертной комедии» Грибоедова сохраняет **тайну** будущего ее главных героев — Чацкого, Софьи, Молчалина, их возможного «воскресения» после своего «милльона терзаний». **Мудрая Софья**, понимая прежде всего свою вину («*Не продолжайте, я виню себя кругом*», — говорит она Чацкому) и преодолев, обуздав свой естественный гнев как непосредственную реакцию обманутого в своих надеждах человека, возможно, благородно простит Молчалина за его вынужденный обман, в значительной степени признав определенную правоту слов Чацкого: «*Не грешен он ни в чем...*» Судьба Софьи (которой Чацкий после ее обморока сказал: «*Не знаю для кого, но вас я воскресил*») может сложиться примерно так же, как судьба пушкинской Татьяны, вышедшей замуж за достойного человека, князя Н., героя Отечественной войны 1812 года, «важного генерала», который честно служит Отечеству, в отличие от «вечного скитальца» Евгения Онегина, и рядом с которым Татьяна становится «неприступною богиней / Роскошной, царственной Невы».

И в заключение приведем два принципиально важных для нашей работы высказывания Достоевского о Молчалине. В «Дневнике писателя» за октябрь 1876 года писатель признается: «...я, чуть не сорок лет знающий «Горе от ума», только в этом году понял как следует один из самых ярких типов комедии, Молчалина <...> (Об Молчалине я еще когда-нибудь поговорю, тема знатная)» (19:XXIII, 144). Более подробно о Молчалине Достоевский так и не успел написать, но в рабочей тетради, содержащей записи к «Дневнику», очень ясно выражена главная идея: «Молчалин — это не подлец, Молчалин — это ведь святой. Тип трогательный» (19:XXIV, 240).

Литература

- Аверинцев С. С. Преодоление тоталитаризма как проблема: попытка интерпретации // Новый мир. 2001. № 9.
- Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Т. 1. М., 1998.
- Алперс Б. В. «Горе от ума» в Москве и Ленинграде // «Горе от ума» на русской и советской сцене. М., 1987.
- Аникин А. А. Тема «лишнего человека» в русской классике // Темы русской классики. М., 2000.
- Баженов А. М. К тайне «Горя» (А. С. Грибоедов и его бессмертная комедия). М., 1999.
- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
- Богданова О. В. Современный взгляд на русскую литературу XIX — начала XX вв. СПб., 2016.
- Васильев С. А. «Горе от ума» А. С. Грибоедова: роль библейских символов // V Пасхальные чтения. М., 2007.
- «Век нынешний и век минувший...»: Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.

³² Б. Голлер, видящий в Молчалине «вовсе не подлого», а только «несчастливого и жалкого» человека, высказывает следующее предположение: «Для этого Алексея Степановича — путь вверх оборвался. И он, скорей всего, не станет членом Государственного совета. И его ждет вернуться в Тверь. Письмоводителем <...> И если какая-нибудь шинель и ждала его, скорей, не генеральская, а шинель Башмачкина» [15:119].

- Влащенко В. И. «Ум с сердцем не в ладу»: «Горе от ума» как драма Чацкого // «Ум и дела твои бессмертны в памяти русской...». СПб., 1995.
- Влащенко В. И. Сны в произведениях Грибоедова и Пушкина («Горе от ума» и «Метель») // Литература в школе. 2007. № 9, 10.
- Волошин М. А. Поэзия и революция // Александр Блок: pro et contra. СПб., 2004.
- Вяземский П. А. Заметки о комедии «Горе от ума» // Новое литературное обозрение. № 38 (1999. № 4).
- Гаспаров М. Л. Критика как самоцель // Новое литературное обозрение. 1994. № 6.
- Голлер Б. А. Драма одной комедии // Голлер Б. А. Девятая глава. СПб., 2012.
- Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. Т. 1. СПб., 1995.
- Грибоедов А. С. Горе от ума. Словарь языка комедии «Горе от ума». Л. М. Баш, Н. С. Зацепина, Л. А. Илюшина, Р. С. Кимягарова. М., 2007.
- Доризо Н. «И гений, парадоксов друг...» (Полемическое прочтение) // Юность. 1986. № 7.
- Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990.
- Дубровин А. А. А. С. Грибоедов и художественная культура его времени. М., 1993.
- Дунаев М. М. Православие и русская литература. В 6 ч. Ч. 1–2. М., 2001.
- Дьяченко Г., прот. Полный церковно-славянский словарь. М., 2005.
- Золотусский И. Прости, Отечество! // Литературная газета. 2005. № 1.
- Ищук-Фадеева Н. Комедия о трагедии личности // Литература. 1997. № 27.
- Каменский А. Б. «Под сению Екатерины...»: Вторая половина XVIII века. СПб., 1992.
- Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004.
- Ключевский В. О. Об интеллигенции // Ключевский В. О. Неопубликованные произведения. М., 1983.
- Костелянец Б. О. Мир поэзии драматической... Л., 1992.
- Котляревский Н. Литературные направления Александровской эпохи. М., 2000.
- Кошелев В. А. «На всех московских есть особый отпечаток...» // А. С. Грибоедов. Хмелитский сборник. Смоленск, 1998.
- Кунарев А. А. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума»: Комментарий. М., 2004.
- Лавров К. Что мне кажется важным... // Мастера сцены – самодеятельности. М., 1966.
- Лебедев А. А. Куда влечет тебя свободный ум. М., 1982.
- Лебедева О. Б. Мотивы и образы Священного писания в структуре комедии «Горе от ума» // Лебедева О. Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII – первой трети XIX веков. М., 2014.
- Летопись жизни и творчества Александра Сергеевича Грибоедова. 1790–1829. Сост. Н. А. Тархова. М., 2017.
- Лицо и Гений. Зарубежная Россия и Грибоедов. М., 2001.
- Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. СПб., 1994.
- Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
- Льюис К. С. Размышления о псалмах. М., 2007.
- Маймин Е. А. Опыты литературного анализа. М., 1972.
- Манкевич И. А. Поэтика обыкновенного: опыт культурологической интерпретации. СПб., 2011.
- Манн Ю. В. Грибоедов: комедия об уме // Манн Ю. В. Тургенев и другие. М., 2008.
- Маркович В. М. Комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Л., 1988.
- Медведева И. «Горе от ума» А. С. Грибоедова. М., 1974.

- Мильдон В. И. Вершины русской драмы. М., 2002.
- Моторин А. В. Эволюция художественного миропонимания в творчестве А. С. Грибоедова // Русская литература. 1993. № 1.
- Моторин А. В. Духовные направления в русской словесности первой половины XIX века. Новгород, 1998.
- Непомнящий В. О горизонтах познания и глубинах сочувствия // Новый мир. 2000. № 10.
- Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. М., 1951.
- Никишов Ю. М. Загадки «Горя от ума». М., 2017.
- Петров С. М. «Горе от ума» — комедия А. С. Грибоедова. М., 1981.
- Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М., 1971.
- Потебня А. А. Слово и миф. М., 1989.
- Радомская Т. И. Обретение Отечества: Русская словесность первой половины XIX века. М., 2004.
- Ранчин А. «Ум с сердцем не в ладу». Образ Чацкого и авторская позиция в «Горе от ума» // Новый мир. 2015. № 2.
- Самойлов Д. С. Книга о русской рифме. М., 1982.
- Солженицын А. И. Протеревши глаза. М., 1999.
- Степанов Л. А. Рука Молчалина // Грибоедов и Пушкин. Хмелитский сборник. Вып. 2. Смоленск, 2000.
- Строганов М. В. Об идейном составе «Горя от ума» // Проблемы творчества А. С. Грибоедова. Смоленск, 1994.
- Сухих И. Н. Русская литература для всех. От «Слова о полку Игореве» до Лермонтова. СПб., 2017.
- Теория литературы: В 2 т. Т. 1. Под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004.
- Толстой Л. Н. Путь к жизни. М., 1993.
- Томашевский Б. В. Стих «Горя от ума» // Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л., 1959.
- Фомичев С. А. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». Комментарий. М., 1983.
- Фомичев С. А. Грибоедов. Энциклопедия. СПб., 2007.
- Хихадзе Л. Д. У истоков русского психологического романа // Проблемы творчества А. С. Грибоедова. Смоленск, 1994.
- Цимбаева Е. Н. Исторический анализ литературного текста. М., 2005.
- Черезова О. В. Стратегия режиссера: «Горе от ума» А. С. Грибоедова в постановке О. Меньшикова // Дергачевские чтения-2011. Т. 1. Екатеринбург, 2012.
- Шаврыгин С. М. О сюжете комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Русская литература. 1994. № 1.
- Шаргунов С. Космическая карета, или Один день панка // Литературная матрица: учебник, написанный писателями: В 2 т. Т. 1. СПб., 2010.
- Ширяев Б. Н. Бриллианты и булыжники: статьи о русской литературе. СПб., 2016.
- Шмеман А., прот. Дневники. 1973—1983. 3-е изд. М., 2009.
- Шмеман А., прот. Духовные судьбы России // Шмеман А., прот. Собрание статей. 1947—1983. 2-е изд. М., 2011.
- Юрский С. Ю. Кто держит паузу. Л., 1977.