Н О В Ы Й

М И Р

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ

Ж У Р Н А Л

К Н И Г А

Т Р Е Т Ь Я

М А Р Т

М О С К В А

1 • 9 • 2 • 9

Грибоедов-мастер¹⁾

Н. К. Пиксанов

I

Когда «Горе от ума» впервые стало доступно для чтения (сначала в рукописях, потом в первопечатном—неполном—тексте 1825 г.), высокие достоинства языка и стиха пленяли современников. А. А. Бестужев с восторгом отметил «ум и остроумие в речах, невиданную доселе беглость и природу разговорного русского языка в стихах». Его поддерживал Н. И. Греч: «Грибоедов именно тем, в отношении к слогу, и заслуживает внимание и хвалу, что умел переложить в непринужденные рифмы язык разговорный». Орест Сомов подчеркивал, что Грибоедов «соблюдал в стихах всю живость языка разговорного, самые рифмы у него нравятся своею новостью и в чтении заставляют забывать однозвучие ямбического метра и однообразие стихов рифмованных». В. Ф. Одоевский писал: «До Грибоедова слог наших комедий был слепком слога французских, натянутые, выглаженные фразы, заключенные в шестистопных стихах, приправленные именами Милонов и Милен, заставляли почитать даже оригинальные комедии переводными, непринужденность была согнана с комической сцены; у одного г-на Грибоедо-

ва мы находим непринужденный, легкий, совершенно такой язык, каким говорят у нас в обществах, у него одного в слоге находим мы колорит русский». В мае 1825 года Одоевский уже утверждал: «Мне часто случалось слышать в обществе целые разговоры, которых большую часть составляли стихи из «Горя от ума». Таким образом, уже тогда осуществлялось предсказание Пушкина, сделанное в январе того же 1825 года: «О стихах я не говорю: половина должна войти в пословицу».

Однако, поклонники комедии не смогли тогда дать подробную характеристику стиля «Горя от ума». Они ограничились только ссылками на живость разговорной речи, смелые новые рифмы, народный «русский колорит», пословичность. И позднее ни Белинский, ни Гончаров, никто другой не дали стилистической характеристики пьесы.

По окончательному тексту в «Горе от ума» 2221 стих. Сюда уместилось, в круглой цифре, до 13.200 слов (без ремарок и описаний сцены). Одни и те же слова повторяются иногда много раз (напр., наречие как около 140 раз). За вычетом таких повторений получаем объем словаря в круглой цифре 3.300 слов. Слов иностранных, жарваризмов, насчитывается свыше 250. Таким образом, чисто русских слов в «Горе от ума» больше трех тысяч.

Таковы эти скромные цифры. Они обусловлены самим компактным типом произведения: комедия в стихах, две

¹⁾ Статья представляет описание главных приемов и особенностей художественного мастерства Грибоедова. Социология его комедии определяется в моей книге «Творческая история «Горя от ума» (М., 1929) и во вступительной статье к тексту «Горя от ума» в серии «Русские и мировые классики» (издание третье, М., 1929).

с небольшим тысячи коротеньких строчек. Любой роман, даже повесть, даст более обильный словарный материал. Тем замечательнее, с каким мастерством отобраны эти 3.300 слов из всего колоссального словаря русского языка.

Современников Грибоедова поражала прежде всего «живость языка разговорного», «совершенно такого, каким у нас говорят в обществах». Действительно, количество слов и оборотов разговорной речи огромно в «Горе от ума».

Среди них особую группу образуют так называемые идиотизмы, своеобразия, присущие только данному языку. Для переводчиков эта особенность слога комедии представляет огромные трудности, но она придает языку особую оригинальность и яркость: «с рук сойдет», «в полмя из огня», «сон в руку», «как пить дадут», «путем бы взятыся», «прах его возьми», «ни дать, ни взять».

Характерны случаи своеобразной семантики: об'яви — Расскажи; схоронить — скрыть; тьму отличий, тьма кусников; дались им эти языки, дался им голос мой; зачем пожаловал — зачем явился; больно — очень; весть — анекдот; должник — кредитор. Близка сюда та группа слов и выражений, где сказался «колорит русский», народный: авось, вишь, ужли, испужал, вдругорядь, толкнуться.

Есть в языке комедии формально-грамматические неправильности, незаконные, однако, живой речи: Степаныч, Михалыч, Сергеич, фармазон. Есть специфические особенности старомосковской речи: князь-Григорию, князь-Петра, князя Пётра Ильича, с горнишной.

Все такие особенности дают языку «Горя от ума» яркие краски, своеобразие, характерность. Речь в «Горе от ума» так отличается от обесцвеченного литературного языка в современных Грибоедову драматических произведениях, что здесь явна преднамеренность Грибоедова в подборе слов и речений. Величайшую заслугу поэта перед русской литературой составляет это освобождение от книжных тради-

ций и обращение к источникам живой речи. Какое сопоставление пришлось ему при этом преодолевать, покажет маленькая справка. Когда в 1825 году в печати появились первый и третий акты «Горя от ума», тогдашние журнальные зоилы и аристархи находили, что в комедии будто бы «дерут уши» такие выражения, как: черномазенький, нету дела, слыли за дураков, опротивит,—т. е. именно те, которые придают языку комедии такую оригинальность и характерность.

Но достоинство языка «Горя от ума» возрастает еще от того, что его характерность индивидуализирована применительно к отдельным персонажам.

В этом отношении показательна речь Скалозуба. Она лапидарна и категорична, избегает сложных построений, складывается из коротеньких фраз, отрывочных слов. У Скалозуба все служба на уме, речь его пересыпана специально-военными словечками и фразами: «дистанции», «в шеренгу», «погоны, выпушки, петлички», «засели мы в траншею», «фальшивая тревога», «ирритация», «фельдфебеля в Вольтерры». Скалозуб решителен, груб: «жалкий же ездок», «как треснулся он, грудью или в бок», «учить по-нашему: раз, два!», «ученостью меня не обморочить», «пикните, так мигом успокоит».

Совсем иная речь Молчалина. Он набегает грубых или простонародных выражений, он тоже немногословен, но совсем по другим причинам: не смеет своего суждения произнести; он оснащает речь почтительным словом **с**: «я-с», «с бумагами-с», «попрежнему-с», «нет-с», выбирает деликатные, жеманные выражения и обороты: «я вам советовать не смею», «я вас перепугал, простите ради бога», «не повредила бы нам откровенность эта», «простите; впрочем, тут не вижу преступленья», «да это, полно, та ли-с», «мне так довелось с приятностью прочесть».

Кратки речи Загорецкого, но тоже своеобразны по манере. Он говорит коротко, но не так веско, как Скалозуб, и не так почтительно, как Молчалин, говорит быстро, стремительно, «с жаром»:

«Оригинал! брюзглив, а без малейшей злобы», «который Чацкий тут?—Известная фамилья», «Вы слышали об нем?—Об ком?—Об Чацком», «так я вас поздравляю, он сумасшедший.—Что? — Да, он сошел с ума», — наконец, знаменитое: «Нет-с, бочками сороковыми».

Замечательно выдержан стиль речей Хлэстовой. Кажется, из всех персонажей комедии тетка Софьи Павловны говорит самым выдержанным, самым красочным языком. Здесь в с 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 Хлэстовой. Ни разу здесь не прозвучит фальшь, не почувствуется искусственность, не появится напряженная борьба автора с трудностями языка, ритма, рифмы. Чтобы исчерпать характерности языка Хлэстовой, не нужно отбирать все удачное, следует просто выписать целиком ее роль. Стиль речей большой московской барыни, умной и бывалой, но примитивной по культуре, плохо, как в темном лесу, разбигающейся «в пансионках, школах, лицеях», может быть, даже полуграмотной, матери-командирши в богатых барских гостиных, но близкой по всем крепостным отношениям и к русской деревне,—этот стиль теперь сохранен в «Горе от ума» для истории как эпиграфические отрывки на античных мраморах. «Час битый ехала с Покровки, силы нет», «ночь—света преставление», «от ужина сопли подачку», «все кошечьи ухватки», «чорт сущий», «чай, в карты сплутовал», «я за уши его дирала», «чай, пил не по летам», «Москва, вишь, виновата», «Мсл-чалиц, вон чуланчик твой», «а ты, мой батюшка, неисцелим, хоть брось», «пропайте, батюшка, пора перебеситься». Речь ее бесцеремонна, грубовата, но метка, полна отголосков простонародности.

Перед этой строгой выдержанностью, рельефностью меркнет стиль речей Фамусова, близких по типу к речам Хлэстовой. И здесь много простонародных и старомосковских элементов (напр., «страмница»), слово и здесь не скры-

вает и не давит психологического содержания. Роль Фамусова обширнее роли Хлэстовой; Фамусов попадает в самые разнообразные сценические ситуации, и это позволяет поэту обогащать его речь разнообразными оттенками. Фамусов с Молчалиным, Лизой, дочерью бесцеремонен, не стесняется в выражениях, с Филькой он просто барски груб, в спорах с Чацким его речь полна стремительных, горячих фраз, отображающих живой темперамент, в беседе с Скалозубом она льстива, дипломатична, даже рассчитанно сентиментальна. Превосходен последний монолог Фамусова, где язык одинаково воссоздает все черты правдивой, подлинно живой речи и вместе с тем всю игру темперамента в максимальном напряжении. Но Фамусову поручены некоторые резонерские обязанности, и в таких случаях он начинает говорить чужим языком, — как Чацкий: «вечные французы, откуда моды к нам и авторы и музы, губители карманов и сердец. Когда избавит нас творец», и т. д.

Здесь мы переходим к характеристике речи двух главных героев пьесы, Чацкого и Софьи. В этой речи тоже имеется своеобразие, только совсем иное. Вся грибоедовская Москва говорит бытовым стилем, характерным московским наречием, как оно сложилось к двадцатым годам XIX века. В одной бытовой стихии здесь сливаются люди разных положений, и порой бывает трудно отличить речь барыни от горничной. Эта речь изобилует реалиями, она элементарна, образна, как бы материальна, никнет к повседневности. Круг предметов, явлений, действий, чувств, мыслей, ею передаваемых, узок, и речь проста, ясна, по-своему точна и определительна. Поэт сам прекрасно владеет живой московской речью, он, как и Гончаров, духовно слышит, как говорит между собой его персонажи; они были четки, беспорны в его творческой фантазии, и бытовой стиль в «Горе от ума» оказался великолепным, почти безупречным.

Совсем другие проблемы должна была разрешать речь Чацкого и Софьи. Их речь далека от типа речей остальных действующих лиц. Речь Чацкого и

Софьи должны выразить сложную гамму чувств, испытываемых героями сценической борьбы и чуждых остальным: любовь, ревность, душевную боль, мстительность, иронию, сарказм и т. д. В монологах Чацкого велик элемент обличительных, общественных мотивов, в речах Софьи—больше личного, интимного.

Как обособляется словарь, синтаксис, вся фразеология их—в сравнении с остальными—легко проследить по речам Софьи: «прикинулся влюбленным, взыскательным и огорченным», «враг дерзости, всегда застенчиво, несмело», «из глубины души вздохнет», «не можете вы сделать мне упрека», «убийственные холодностью своею», «к несчастью ближнего вы так неравнодушны», «откуда скрытность почерпнуть», «выдержать притворства не сумею», «я живо в нем участие приняла», «упреков, жалоб, слез моих не смейте ожидать, не стоите вы их», «меньше дерзости, чем кривизны души». В языке Софьи, как видим, проступают всего явственнее элементы психологические, этические. От материального и конкретного речь ее постоянно поднимается к отвлеченному, обобщенному. В речах ее много афористического: «счастливые часов не наблюдают», «подумаешь, как счастье свое нравно», «судьба нас будто берегла», «а горе ждет из-за угла».

Того же типа и речь Чацкого: «вы расцвели прелестно, неподражаемо», «превращенья правлений, климатов и нравов и умов», «господствует смешенье языков», «не сломил безмолвия печати», «когда всё мягко таж и нежно и незрело», «вот полчаса холодности терплю! Лицо святейшей богомолки!», «прямой был век покорности и страха», «его не возмутим мы праха», «прошедшего житья подлейшие черты», «и честь и жизнь его не раз спасали», «ум, алчущий познаний», «жар к искусствам творческим, высоким и прекрасным», «слабодушие, рассудка ницета», «та страсть? то чувств»? пылкость та?», «чтоб сердца каждое биенье любовью ускорялось к вам?», «согреют, оживят, мне отдохнуть дадут воспоминания о том, что невозвратно», «с такими чув-

ствами, с такой душой любим», «огонь, румянец, смех, игра во всех чертах», «смели предпочесть оригиналы спискам», «нечистый этот дух пустого, рабского, слепого подражания», «от жадной тошноты по стороне чужой», «и нравы, и язык, и старину святую, и величавую одежду», «воскреснем ли когда от чужевластья мод?», «где прелесть эта встреч? участие в ком живое?», «что хуже в них — душа или язык?».

Итак, в стиле речей Софьи и Чацкого мы встречаем много отличий от языка остальных персонажей. Здесь свой особый словарь: участие, кривизна, колкости, гений - genie, чужевластье, пылкость воссылал, уничиженье;—своей строй эпитетов: взыскательный, своенравный, прелестный, неподражаемый, подлейший, алчущий, творческий, рабский, величавый; свой синтаксис—с развитыми формами предложения простого и сложного, с тяготением к периодическому построению. Здесь несомненно стремление художника выделить героев не только в образности или идейности, но и по языку, совсем иному, чем бытовой язык других персонажей.

В этом стремлении Грибоедов достиг блестящих результатов. Богатый подбор эпитетов, обилие инверсий, систематическое применение градаций, мерный, торжественный строй речи, гармоничность архитектоники придадут музыкальную завершенность монологам Чацкого.

II

Когда мы вновь и вновь слышим или читаем стихи Грибоедова, мы бессознательно поддаемся их очарованию, но уже плохо учитываем, каких усилий стоило поэту достичь такого совершенства. Изучение творческой истории комедии раскрывает, однако, те борения, какими куплены достоинства стиха и языка пьесы.

Стих, знаменитый грибоедовский стих, давался поэту с большим трудом. Его ранние пьесы, лирические и драматические, написаны тяжелейшими стихами. В сравнении с ними перво-

начальный текст «Горя от ума» представляет уже огромное восхождение. Но и внутри разновременных редакций комедии мы наблюдаем неуклонную борьбу Грибоедова с несовершенствами.

Так, он боролся с неправильными ударениями. В раннем тексте стояло: «не встречал ли где вас в почтовѣй карете»; небольшая переработкой неправильность была устранена: «не повстречал ли где в почтовой вас карете». В раннем тексте про Чацкого говорилось, что он пил «ведрами, да-с, ведрами». Грибоедов устранил эту неудачную фразу, и появился знаменитый стих: «Нет-с, бочками сороковыми». Впрочем, кое-что ускользнуло от бдительности автора: «резѣда и жасмин», «судьѣ всему, вездѣ», «опрѣметью».

Путем разнообразных кропотливых переработок стих достигал, наконец, той точности, яркости, энергии, музыкальности, какие теперь неотделимы от него и какие так привычны для нас. Теперь стих так естественен, что порой просто не ощущается, между тем, как этим стихом изложены самые прозаические, реалистические, бытовые эпизоды.

Вот, напр., Лиза спускается ночью по лестнице в сени, чтобы позвать Молчалина к барышне:

Ах! мочи нет, робею:
В пустые сени! В ночь! боишься домовых,
Боишься и людей живых...
Мучительница-барышня, бог с нею.
И Чацкий как бельмо в глазу... и т. д.

Или вот разговор двух сплетников: «С ума сошел! Ей кажется, вот на! Не даром, стало быть... с чего б взяла она! Ты слышал?—Что?—Об Чацком?—Что такое?—С ума сошел!—Пустое.—Не я сказал, другие говорят.—А ты расславить это рад?—Пойду осведомлюсь, чай, кто-нибудь да знает».—Едва ли самый строгий реалист-прозаик мог бы изложить этот беглый диалог иначе: так он прост, непринужден, правдив в своем разговорном языке. Между тем, это ведь стихи, подчиненные принудительным требованиям ритма и рифмы.

Проследим чеканку этих стихов в смене трех последовательных редакций комедии.

В раннем тексте Софья жаловалась Лизе:

Предвижу я, достанется терпеть!
Мне не страшна людская слава,
Да как теперь успеть
Укрыть себя от батюшкина права?

Неудачное употребление слова «слава» в значении «молва», неловкое выражение «успеть укрыть себя от права» (т. е. гнева) и общая тяжеловесность этих четырех стихов заставили Грибоедова дать их переработку, и в позднейшем тексте появились два легких стиха:

Что мне молва? Кто хочет, так и судит,
Да батюшка задуматься принудит.

В раннем тексте Софья говорит Чацкому:

Как не смутиться мне? От вас нет оборон,
Вы обзираете меня со всех сторон.

Еще в посредствующем тексте эта невозможная фраза испытала некоторое улучшение: «Обозреваете меня со всех сторон». Но и этот вариант был неудовлетворителен. В окончательном тексте уже читаем:

Да хоть кого смутят
Вопросы быстрые и любопытный взгляд.

Так была достигнута и большая чистота и большая образность фразы.

Вместо вычурных слов Софьи в ранней редакции: «Когда пора была безвреднейшим забавам» в окончательном тексте стоит уже изящная фраза Чацкого: «Когда всё мягко так и нежно, и незрело». Любопытны настойчивые переделки одного стиха. В ранней редакции: «Ничтожность, пустоту, пороки, глупость их»; в посредствующем тексте: «Ничтожность, шалости, пороки, пустоту»; в окончательном: «Их слабодушие, рассудка нищету».

Таких двойных и тройных переработок отдельных стихов и их групп немало в истории текста комедии.

В монологе Чацкого о французике из Бордо описание фрка испытало несколько трансформаций. В ранней редакции оно изложено так:

Хвост сзади, спереди какой-то чудный
выем!
Короткопалые наперекор стихиям,
Рассудку смех, и не краса лицу.

В посредствующем тексте—переработка:

Хвост сзади, спереди какой-то выем
чудный,

Лишь только в пору нам, чтоб кашель
дать простудный,

Движенья связаны, и не краса лицу.

В окончательном тексте длинная, неуклюжая фраза о простудном кашле заменена стихом, который стал пословичным: «Рассудку вопреки, наперекор стихиям».

Приведу еще несколько примеров сорбы Грибоедова с неправильностями языка, тяжеловесностью фразы.

В раннем тексте: «Дай грудь ей распущу вольнее»; неуклюжая фраза заменена другой, более правильной и образной: «Шнуровку отпусти вольнее»; Чацкий таким образом, как и естественно, передавал Лизе эту деликатную операцию.

В раннем тексте Чацкий говорит о том, чтобы господь

... воздержал нас крепкою вожжей
От слез и тошноты по стороне чужой.

Фальшивый образ «господь... вожжей» подлежал устранению, и в окончательном тексте стоят известные стихи:

Чтоб истребил господь нечистый этот дух
Пустого, рабского, слепого подражанья.

В раннем тексте Чацкий говорит:

... Ужь коли горе пить,
Так лучше с одного присеста.

Выражение «с одного присеста» грубовато для такого патетического момента, и в окончательном тексте оно удачно заменено: «так лучше сразу».

Не всегда настойчивые переработки приводили к блестящему результату; иногда шероховатости оставались заметны и в окончательном тексте. В первоначальной редакции Чацкий говорил: «Попрежнему пушусь слоняться в свет»; «слоняться в свет» было нестерпимо, и в окончательной редакции Музейного автографа заменено: «попрежнему пушусь во все края глядеть»; синтаксический строй фразы остался таким же искусственным, но Грибоедов не сумел освободиться от навязчивого оборота, и в Жандровской рукописи читаем: «Пушусь подалее простыть, охолодеть».

В раннем тексте Чацкий восклицает:

Нет, нет, к горячке я, конечно, подготовлен.

Эта странная, искусственная фраза ранней редакции оставалась неисправленной и в посредствующем тексте. Только в Жандровской рукописи Грибоедов заменил ее другой, более естественной:

К необычайности я точно приготовлен.

Но и этот стих не свободен от искусственности. Зато в других случаях путем переработки бледные, отвлеченные фразы заменились образными, красочными. В раннем тексте было: «Пожалуй на меня вину еще всю сложит»; отвлеченное слово «вина» в Жандровской рукописи заменено: «всю суматоху», и новое образное слово живо воссоздает всю предыдущую сцену. В раннем тексте Фамусов жалуется: «И без того уж многим озабочен»; эта отвлеченная фраза позже заменена образной, характеристической: «Нет отдыху, мечусь как словно угорелый». В раннем тексте в реплике Чацкого имеется вялая, нескладная фраза: «Не в этом подлежит Молчалин укоризне»; уже в посредствующем тексте она заменена горячими, порывистыми, характерными для Чацкого словами: «Пускай в Молчалине ум бойкий, гений смелый».

Если Грибоедов часто стремился заменять отвлеченные фразы образными, то бывали случаи, когда он мудро отказывался от обилия, излишества красок. Из позднейшего текста устранено, напр., ненужное для схемы сна Софьи перечисление цветов, имевшееся в раннем тексте: «в ирисах, в бархатцах, в левкоях и сирени».

Не всегда переработки текста вели к его улучшению. Вот несколько примеров, подтверждающих это положение. Знаменитый стих: «На всех московских есть особый отпечаток» в первоначальном тексте звучал гораздо выразительнее:

На москвичах особый отпечаток.

Но в том же Музейном автографе, по непонятным причинам, Грибоедов придал афоризму общеизвестную, растянутую форму.

В раннем тексте Фамусов говорит Скалозубу:

А я так дорожу родством,
Сыщу его на дне морском,

В посредствующем тексте: «Нет! я перед родней, где встретится, ползком», и этот неуклюжий, фальшивый образ ползающего перед родней Фамусова остался в окончательном тексте.

Однако, эти промахи с избытком покрываются тем большим приростом достоинств языка, стиха и слога, который получился в результате огромного количества переработок.

Устранялись неправильность и искусственность ритма и рифмы, отбрасывались неудачные слова и речения, отвлеченные и бледные фразы заменялись образными и красочными, изгонялись излишества и длинноты. Если охватить эти разнообразие и дробные переработки общей характеристикой, то следует сказать, что слог комедии эволюционировал от условностей книжной речи к живому, разговорному и народному языку и от неясности, недоговоренности—к точности, определенности. В процессе переработок слово все послушнее и ближе начинало выражать мысль, а вместе с тем обогащалась красочность и образность речи, стройность и содержательность текста.

III

Переработкам подвергались не только отдельные фразы или реплики, но и целые монологи, и диалоги, и сцены. Но недостатку места не могу привести примеров наиболее сложных переработок. Возьму только один случай: рассказ Софьи Скалозубу и Чацкому о падении с лошади. В первоначальном тексте Музейного автографа он изложен в такой редакции:

Вам странность об себе скажу,
По дням и по часам, по прихоти я словно,
То с страхом вижу всё, то слишком
хладнокровно.

Сама не берегусь верхом,
Окачу, лечу, мой конь с огнем,
Раз в сторону ударился с разбегу,
Долой я под гору, по снегу,

Не охнула, привсталала и опять
На нем отважилась скакать;
В другой же раз во мне души нет,
Кого-нибудь как лошадь скинет,
И не случится ничего,
Готова я бежать из дому.

Здесь энергично намечены несколько черт. Во-первых, «странность» в нервном характере Софьи: «то с страхом вижу всё, то слишком хладнокровно». Во-вторых, смелость в верховой езде: «сама не берегусь верхом, скачу, лечу, мой конь с огнем».

Затем падение с лошади под гору—бытовая картинка из тех времен, когда в Москве, при ужасном состоянии улиц весной и осенью, достаточные люди предпочитали ездить не в экипажах, а верхом, когда и у Молчалина в распоряжении была верховая лошадь, когда и на службу ездили верхом, как потом стали ездить на велосипедах. Наконец, рассчитанное и правдоподобное, хотя и замаскированное объяснение обморока: «В другой же раз во мне души нет... Готова я бежать из дому».

Следует признать, что эту роль этого монолога сделан удачно: он выразителен, красочен, психологически хорошо наполнен и стройно логизирован. Но стилистическая форма не удалась и вызвала неудовольствие поэта. Ощутимы значительные шероховатости: «по дням и по часам, по прихоти я словно», и т. д.; «сама не берегусь верхом», «души нет—скинет»,—вся конструкция тирады архаична. Затем, весь рассказ с грубоватыми подробностями падения («долой я под гору», «не охнула»), с оттенком ухарства и похвальбы—как-то мало подходил к выдержанному светскому тону Софьи.

Поэтому в той же рукописи Грибоедов произвел целый ряд переработок: кое-что зачеркнул, другое вставил, третье переделал. В результате получилась вторая редакция монолога:

Я просто вам скажу,
За самое себя не трушу, лошадь скинет,
Убьюсь ли: раз со мной и было, я опять
Потом отважилась скакать.
Но за других во мне души нет,
Из ничего,
И приключится что хоть вовсе мне чужому.

Здесь монолог сильно сокращен: вместо 13 прежних стихов в нем те-

перь всего семь. Исчезла общая психологическая черта — перебоев страха и хладнокровия. Картина падения с лошади: «с разбегу, долой под гору, по снегу» выцвела, и от нее осталось отвлеченное: «раз со мной и было». Хорошим приобретением новой редакции было замаскированное отречение от Молчалина: «И приключится что хоть в все мне чужом у».

Но ломающийся ритм тирады, общее несовершенство композиции, наконец, явная недостроенность последних трех стихов — возбуждали то же чувство неудовлетворенности.

Тогда возникла третья редакция. Ее предлагают нам варианты списка Завилейского:

Не трушу за себя: карета ли зацепит—
Подымут, — и опять
Готова сызнава скакать,
Но за других ребячий страх и трепет!

Сама в себе новая, третья редакция вполне закончена. Она сильно отличается от первых двух. Сохранилось, собственно, только настойчивое рифмование: опять — скакать. Во всем остальном — сильные переработки. Заменен центральный образ: вместо верховой лошади уже карета, которую «подымут» люди, если она «зацепит», и рассказываемый эпизод приобрел большую тонность. Намек на Молчалина снова смягчен, а стих выиграл в характерной для Грибоедова ямбической стремительности:

Но за других ребячий страх и трепет!

Вообще, новая редакция музыкальнее, стройнее предыдущей, хотя и беднее содержанием.

Все же и она не понравилась автору. Замечено было бытовое неправдоподобие: если карета зацепит, она останавливается, а не падает.

Отсюда возникла потребность в новой, четвертой переработке. Она предложена в посредствующей редакции:

Однако о себе скажу,
Что не труслива. Так бывает,
Карета свалится, подымут: и опять
Готова сызнава скакать.
Но всё малейшее в других меня пугает,
Хоть нет великого несчастья от того,
Хоть незнакомый мне, до этого нет дела.

Рифмованье: дрожу — скажу восстановлено. Карета уже не зацепит, а «свалится». Восстановлена черта нервности: «Но всё малейшее в других меня пугает», и т. д. Наконец, восстановлен и намек на Молчалина — в новой формулировке: «Хоть незнакомый мне, до этого нет дела».

На четвертой переработке Грибоедов успокоился.

Если последнюю редакцию сопоставить с первоначальной, то преимущества стилистической чеканки будут за последней. Но выразительность, красочность, энергия остаются за первой формулировкой.

Результатнее была переработка знаменитого последнего монолога Чацкого — в финале четвертого действия.

Этот монолог взял от автора, кажется, наибольшую долю усилий сравнительно с другими подобными частями комедийного текста. Он нам известен в трех последовательных редакциях. В музейной редакции в монологе 40 стихов; из них только 16 вошло в окончательный текст без изменений, остальные 24 были или изъятые или переработаны; в окончательном тексте уже 60 стихов, стало быть, 20 новых, не имевшихся в раннем тексте и созданных в процессе переработок трех дальнейших редакций; вместе с переработанными раньше 24-мя это дает цифру 44. «Посредствующая» редакция, заключающая в себе 52 стиха, содержит 13 стихов, редактированных иначе, чем в Музейном автографе, и в окончательном тексте Жандровской рукописи имеется еще 6 новых переработок. Так что всего переработок насчитывается 63 — на шестьдесят стихов в окончательной редакции. Эта справка красноречиво говорит за то, сколько труда и увлечения вложил поэт в разработку финального монолога.

Двойными, тройными переработками испещрено большинство слагающих монолог стихов. Настойчиво изменялись слова, фразы, периоды, и речь приобретала все больший стилистический блеск и музыкальное достоинство. Но этим формальным совершенствованием не исчерпывается эволюция монолога. Анализ обнаруживает, что монолог пе-

перерабатывался и обогащался также и в своей образности, композиции, лиризме и идейности. Однако, ни один из таких элементов не получил исключительного развития, не обособился от остального текста, не вышел из подчинения общему заданию—эстетической гармонии, музыкального единства.

Чтобы закончить характеристику стилистических переработок, какими поэт-мастер приводил к совершенству текст комедии, дам несколько цифровых подсчетов.

В ранней редакции, Музейной, на 2.169 стихов дано 220 переработок. В посредствующей редакции их несравненно больше—520; поэт в этом среднем тексте произвел максимальные перестройки. На долю окончательной редакции осталось немного неисправностей, и число переработок резко упало: их всего 97. В общей же сумме число переработок на 2.221 стих окончательного текста приближается к огромной цифре—900.

Следует, впрочем, оговориться, что не все переработки относятся к стилю в узком смысле, т. е. к слогу, к языку и стиху. Кое-что, как это особенно заметно на обработке монологов, имело композиционное задание. Многие же переработки относятся к прояснению образов, персонажей комедии.

IV

Если прославился грибоедовский стих, то не менее знамениты грибоедовские образы-типы. Любимым героем многих поколений юношества (и в его составе—и юноши Добролюбова) был Чацкий. Наричательное значение получили имена Скалозуба, Молчалина, Фамусова. Все же в совокупности бытовые образы «Горя от ума» образовали яркую картину старо-московской барской жизни, которая навсегда определилась в наименовании «грибоедовской Москвы».

Как велик состав этих образов в «Горе от ума»? Сам Грибоедов насчитывал двадцать шесть действующих лиц (в письме к П. А. Катенину 1825 года: «В моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека»).

Так оно и будет, если считать шесть княжон Тугоуховских и выкинуть трех слуг с короткими репликами. Но кроме этих, в узком, точном смысле «действующих» лиц, в «Горе от ума» есть еще вереница образов, воссоздаваемых в беседах и монологах; без них не закончена была бы картина грибоедовской Москвы, не полон был бы идейный смысл пьесы, даже сценический состав ее не был бы так прочно цементирован.

Таковы: мадам Розье, ментор-губернатор, танцмейстер Гильоме, дядюшка Софьи, отпрыгавший свой век, тетушка Софьи, у которой сбежал француз, тетушка Минерва, Максим Петрович и Кузьма Петрович, брат Скалозуба, московские «наши старички» и «наши дамы», «юноши—сынки и внуки», дочери-патриотки, богач-грабитель, Нестор негодяев знатных, крепостник-театрал (или даже два), «турок или грек», побродяги-учителя, трое из бульварных лиц, чахоточный «книгам-враг», княгиня Ласова, Прасковья Федоровна, вдова-докторша, Татьяна Юрьевна, ее муж, Фома Фомич, хилый старик-домосед (у которого Загорецкий отбивает билет в театр), химик-ботаник князь Федор, вечные французы с Кузнецкого моста, французик из Бордо, две княжны-сестрицы, убежденные, что лучше Франции нет в мире края, мосье Кок, князь Григорий, Воркулов Евдоким, Левон и Борянька, Удушьев Ипполит Маркелыч, Лохмотьев Алексей, «ночной разбойник», вернувшийся алеутом, барон Фон-Клоц, жена Фамусова, наконец, княгиня Марья Алексеевна, «Дрянские, Хворовы, Варляньские, Скачковы», «певец зимой погоды летней», арапка-девка— всего свыше сорока пяти лиц.

Для многих, вероятно, покажется неожиданным такой длинный перечень этих мимолетных образов, и в литературе о «Горе от ума» он никогда не устанавливался. Между тем, его следует принять к учету в общей сумме художественных впечатлений от пьесы. Яркий эффект живописной насыщенности создается не только образами крупными представителями грибо-

едовской Москвы, но и всей этой об-разной массой. Иные из этих образов разработаны великолепно и своею значительностью превышают некоторых из «действующих», напр., Максим Петрович, Татьяна Юрьевна, крепостник-театрал; значительна, как символ, и княгиня Марья Алексевна, хотя о ней автор обмолвился одним только стихом.

Следует особо отметить этот прием драматургического мастерства. Грибоедов не загромождает сценарий такими образами, они не бременят интригу пьесы. Мастерским приемом реплик и беглых упоминаний в диалогах драматург легко вычерчивает один за другим эти мимолетные образы и насыщает ими наше сознание.

В этом приеме русский комедиограф сближается с классическим французским, с Мольером. Так в «Мизантропе», в беседе гостей Селимены об отсутствующих знакомых, мелькают образы невоспитанного Клеонта, болтуна Дамона, секретничавшего Тиманта, чванного хвастуна Адраста, глупого гастронома Клеона, претенциозного остряка Дамиса. Следует только отметить, что у Грибоедова этот прием применен гораздо шире, проведен через всю пьесу и необычайно обогатил портретную галерею грибоедовской Москвы.

Замечательна зрелость и энергия, с какой были отобраны и изваяны образы грибоедовской Москвы. Подлинная, историческая барская Москва, конечно, доставляла наблюдению и отбору огромный материал. Поэт, естественно, мог колебаться, выбирать и отвергать и опять возвращаться к прежнему выбору. Но Грибоедов почти не знал колебаний. Его художнический взор быстро наметил натуру, а твердая рука уверенно изваяла пластически ощутимые образы-типы.

Из воспоминаний современника (Бегичева) мы узнаем, что первоначально Грибоедов задумывал вывести среди действующих лиц жену Фамусова, сентиментальную московскую модницу. Потом он отменил это намерение, и от него остался только тот рефлекс, что в финале пьесы, уплыв в темных се-

нях дочь Софью с Чацким, Фамусов восклицает:

Дочь, Софья Павловна! Страмница!
Бесстыдница! Где! С кем! Ни дать, ни
взять она,

Как мать ее, покойница жена.
Бывало я с дражайшей половиной
'Чуть врозь—уж где-нибудь с мужчиной!

В ранней редакции намечен был образ простоватого доктора-немца Фацисуса. Потом он тоже исчез.

Но эти два случая—исключительные. Все остальные образы, как были зарисованы впервые, так и остались неизменными в смене разных редакций текста,—до окончательного включительно. Правда, кое-какие переработки наблюдаем и здесь. Особенно трудно было Грибоедову с образом Софьи Павловны. Задуман он был смело и сложно: как сочетание наносной сентиментальности с глубокой натурой. Для комедии в стихах в первой четверти XIX века это была трудная, едва разрешимая задача. И Грибоедов ее разрешил не вполне; осталась некоторая недоговоренность и недоработанность. Но и здесь не было неясности в самом творческом сознании; образ оставался все время равен самому себе, и только «мысль не пошла в слова».

Иногда Грибоедов даже боролся с избытком художественных материалов, какие доставляла ему его богатая художественная фантазия. Среди мимолетных образов, зарисованных в беглых репликах действующих лиц, есть один очень типичный и характерный: образ Татьяны Юрьевны, большой московской барыни, напоминающей старуху Хлестову. Она охарактеризована в реплике Молчалина, пораженного тем, что Чацкий не только не ездит к ней за покровительством, но даже не знаком с нею:

Татьяна Юрьевна!!! Известная, при том
Чиновные и должностные
Все ей друзья и все родные.
К Татьяне Юрьевне хоть раз бы с'ездить
вам.

В окончательной редакции она выступает одна. Между тем, в раннем тексте был дан семейный портрет Татьяны Юрьевны—вместе с мужем:

Да это полно та ли-с?
Татьяна Дмитриевна!!!—Ее известен дом,
Живет по старине и рождена в боярстве,
Муж занимает пост из первых в госу-
дарстве,

Любезен, лакомка до вкусных блюд и вин,
Притом отличный семьянин:
О женой в ладу, по службе его дышит,
Она прикажет, он подпишет.
К Татьяне Дмитриевне вы с'ездите.

Таким образом, пропал прекрасно очерченный образ крупного сановника-лакомки, который подписывает, что прикажет жена, и «по службе его дышит».

Трудно прямо сказать, почему исчез этот образ. Может быть, тут проявилось у Грибоедова приспособление к цензуре: конечно, было смело сказать о занимающем пост из первых в государстве сановнике, что он по службе в таком жалком подчинении у жены. Может быть, здесь сказалась та экономия художественных средств, которая проявлялась у Грибоедова много раз в сокращениях текста.

Именно этой экономией объясняется сокращение текста, посвященного Репетилову в четвертом акте.

При первом чтении «Горя от ума» Пушкина поразило обилие характеристических черт Репетилова, и он писал А. А. Бестужеву: «Что такое Репетилов? В нем 2, 3, 10 характеров». А Пушкин знал Репетилова только по окончательному тексту. В Музейном автографе он обрисован щедрее, с такими подробностями, которые делают его портрет еще сочнее. Так, в первоначальной редакции было 20 стихов, зачеркнутых потом Грибоедовым в автографе:

Репетилов.

Что? ночь одна не в щет.
За то спроси, где был? чем нынче занимаюсь?

Чацкий.

Неужь-ли книгами?

Репетилов.

Да, накупил сот шесть
Вчера еще, ты можешь их прочесть.
Я сам, что раз прочту, то повторяю
с жаром,
Сто раз везде и всем, поверь.
Минуты не теряю даром.
Вот отгадай, откуда я теперь?

Чацкий.

Из клуба, может статься.

Репетилов.

Из Английского? Да, а что я там творил?

Чацкий.

Играл, и ёл, и пил.

Репетилов.

Ты умный человек, а сроден ошибаться:
Играл, по маленькой играл,
Пил, жажду запивал,
Оел три куска чего-то,
Я знаю у тебя всё на щету я мота,
Обжоры, игрока, повесы... виноват,
О друзьями в воду рад,
За то грехи свои всем выскажу свободно,
Кому угодно.
Сюда, однако же, был должен опоздать,
Не от игры, мой друг, сейчас из заседанья...

Эта внезапная страсть к покупке книг и обжорство в клубе—черты характеристические, но не попавшие в окончательный текст. Хороша и формула покаянных настроений: «За то грехи свои всем выскажу свободно, кому угодно»,—она потом оправдывается дальнейшими откровенностями Репетилова. После стиха: «Э! брось! кто нынче спит?» в ранней редакции зачеркнуты еще два стиха:

Дай случай мне, хоть с маленьким умом,
Между умнейшими быть, так сказать,
узлом.

Ниже, в покаянном монологе Репетилова имелись и еще два комических стиха, потом зачеркнутых:

Негоден ни на что, безграмотный, сальной.
И вовсе притупел с детьми, братец,
с женой.

Наконец, диалог Репетилова с Хлестовой в окончательном тексте сурово сжат автором.

Этими сокращениями достигалась та стремительность действия, которая дает последнему акту драмы такую энергию. Но приобретено это ценою изъятия ярких черточек из образа Репетилова.

Ранняя и быстрая зрелость художественного мышления Грибоедова, обеспечивая пьесе величайшую пластичность, как бы осязательность образов, лишает, однако, нас, литературоведов, возможности подсмотреть, как зарождаются, зреют и завершаются образы в творчестве Грибоедова. В его таланте была одна особенность, не всегда приходящая поэтам: дар т и п и з а ц и и. Этот дар был свойствен Гоголю, создателю хлестаковщины и маниловщины. Гениальным типизатором был создатель обломовщины. Таким же был и творец фамусовщины, молчалинства, скалозубовщины. И вот, в сохранившихся разно-

временных рукописях «Горя от ума» не осталось следов того процесса, каким Грибоедов, изучив бытовые прототипы, отвлекал от них характерные черты и обобщал их в литературных типах. Его герои являются перед нами сразу зрелыми.

Только разве в одном случае можно видеть, как обобщается, типизируется, вернее даже, — символизируется образ у Грибоедова: в случае с Скалозубом. В раннем тексте Сергей Сергеевич добродушно говорил Репетилову в ответ на предложение побывать на «тайном собрании» у князя Григория:

Избавь, с ученостью вы много взяли
все-то,

Бог вам премудрость ниспошли,
Дают ли ордена за это?
Давай ученые нам, чтоб люди в ногу
шли.

Я школы Фридриха, в команде Гернадеры,
Фельдфебеля мой Вольтеры.

Этими стихами вновь подчеркивается обнаруживавшееся уже и раньше увлечение Скалозуба чинами и фрунтом. В посредствующей редакции реплика существенно переработана:

Избавь. Ученостью меня не обморочить,
Скликай других, а если хочешь,
Я князь-Григорию и вам
Фельдфебеля в Вольтеры дам,
Он в три шеренги вас построит,
А пьяните, так мигом успокоит.

В таком ответе уже нет добродушия армейского фрунтовика, наоборот, звучит жестокая аракчеевская нота. Переработкой образ Скалозуба сразу осложняется и углубляется, и новая редакция его ответа Репетилову прекрасно согласуется с заявлением полковника еще в третьем действии:

Я вас обрадую: всеобщая молва,
Что есть проект насчет лицеев, школ,
гимназий,
Там будут лишь учить по-нашему: раз,
два!

А книги сохраняют так: для больших оказий.

Здесь мы наблюдаем градацию образа: от индивидуального бытового портрета фрунтовика-армейца к обобщенному политическому символу реакционера.

Но этот случай редкий в творческой истории «Горя от ума». Как общее правило, приходится установить, что творчество Грибоедова не знает колебаний,

долгих поисков, противоречивых перебоев.

Одним примером можно это оттенить. «Дядя Ваня» Чехова испытал большие колебания в составе образов. Из одиннадцати персонажей первой редакции («Леший», 1889) Чехов потом выбросил целых четыре. Только два образа (профессора и его тещи) остались неизменными в окончательной редакции («Дядя Ваня», 1899). Остальные все существенно переработаны. Кроме того, введена новая роль (няни Марины).

Таких коренных переработок у Грибоедова не встречаем.

V

Блестящий стилист, гениальный ваятель образов, Грибоедов был еще и мудрым строителем. В композиции «Горя от ума» также сказалось его замечательное мастерство.

Оно поражает своею зрелостью, смелой уверенностью.

Островский, сам большой и опытный мастер драмы, нередко сильно колебался в композиции пьесы: менял положение тех или других сцен в одном акте, перестанавливал даже и действия одно на место другого.

У Грибоедова этого нет. На протяжении всех творческих работ, от первой редакции до третьей, сценарий «Горя от ума» не испытал никаких перестроек. Ни одна сцена не была перемещена. И даже когда Грибоедову пришла на ум новая развязка (откровенный диалог Молчалина с Лизой в сенях в присутствии незамечаемой Софьи), — и эта вставка не нарушила распорядка явлений.

Это красноречиво говорит за то, что в сознании Грибоедова быстро и непоколебимо сложился стройный, целостный сценарий.

Сам Грибоедов указал основной мотив в развитии пьесы. Герой влюблен в девушку, «для которой единственно он явился в Москву», а «девушка, сама неглупая, предпочитает дурака умному человеку». Это авторское показание Гончаров в «Миллионе терзаний» детально разработал. Вот его формула: «Всякий шаг Чацкого, почти всякое-

слово в пьесе тесно связано с игрою чувства его к Софье, раздраженного какою-то ложью в ее поступках, которую он и бьется разгадать до самого конца»; «он и в Москву и к Фамусову приехал, очевидно, для Софьи и к одной Софье. До другого ему дела нет». Пушкин, в письме к А. А. Бестужеву 1825 г., еще добавил: «Между мастерскими чертами этой прелестной комедии—недоверчивость Чацкого в любви Софьи к Молчалину прелестна! и как натурально!».

С интимной любовной драмой тесно переплетается драма общественная. Сам Грибоедов указал эту связь в характере героя и окружающего его общества: «В моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека, и этот человек, разумеется, в противоречии с обществом, его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше других». Этим основным положением объясняется опять длинный ряд явлений в сценическом движении: столкновения Чацкого с Фамусовым во втором действии, его поведение на балу, «голос общего недобротства», успех сплетни о сумасшествии и отзвуки ее в разезде гостей в четвертом акте.

Равноправно ли представлены в сценическом плане любовная и общественная драма? Можно твердо сказать: да. Общественная борьба начинается тотчас, как только завязывается узел любовной интриги,—с первого же акта; ее завяз дана уже в расспросах и суждениях Чацкого о московских знакомых. Правда, потом, в итоге третьего и четвертого действий, общественная драма своею значительностью начинала перевешивать любовную, но упомянутая счастливая вставка в посредствующем тексте обогатила драматизмом роль Софьи и Молчалина, и обе составные части пьесы вновь уравновесились.

Не вдаваясь в подробный драматургический анализ, отмечу только главнейшее.

Стихотворная форма «Горя от ума» давала пьесе звуковую, музыкальную в тесном смысле слова ритмичность. Но следует признать, что одним из высо-

ких достоинств пьесы является ее общая ритмичность, ее своеобразный темп. Темп и ритмичность организованы в пьесе так мастерски, что дают нам право назвать «Горе от ума» музыкальной драмой.

Сразу явно, что этот темп—энергический, подчас—стремительный. Сам Грибоедов высоко ценил быстроту сценического движения. Сообщая другу, С. Н. Бегичеву, о новой развязке, он пишет: «живая я, быстрая вещь». На замечание литератора Катенина, что в «Горе от ума» «сцены связаны произвольно», он ответил: «так же, как в натуре всяких событий, мелких и важных: чем внезапнее, тем больше увлекают в любопытство». К. А. Полевой сохранил нам (издание 1839 года) еще одно характеристическое суждение Грибоедова: «Многие слишком долго приготавливаются, собираясь написать что-нибудь, и часто всё оканчивается у них сборами. Надобно так, чтобы вздумал и написал».

Правда, есть в пьесе случаи замедления, даже как бы приостановки сценического движения. Таковы: сцена заигрывания Фамусова с Лизой—во втором явлении первого действия, рассказ Лизы о тетушке Софьи, у которой сбежал француз,—в пятом явлении того же действия, диалоги Загорецкого с графиней-бабушкой и этой последней с князем Тугоуховским—в третьем действии, отъезд Хрюминых и Горичевых и интермедия Репетилова—в последнем акте. Такие сцены излишне замедляют движение, отводят его в сторону от магистрали, и если имеют известную цену, то только статически, как служебный, живописный или психологический материал. Такое же статическое значение имеет и великолепная картина московской жизни в третьем акте.

Но есть в «Горе от ума» замедления особого типа. Мы назовем их интервалами, или лучше—паузами, и они имеют большую ценность в композиции, придавая сценическому движению ритмичность. Такой паузой можно считать добродушную реплику Скалозуба в шестом явлении второго действия о гвардейцах и армейцах; она является ин-

тервалом между двумя напряжёнными сценическими моментами: спором Фамусова с Чацким и обмороком Софьи. Еще отчетливее пауза в четвертом явлении третьего действия: появление слуг, готовящих комнаты к балу, между объяснением Чацкого с Софьей и Молчалиным и съездом гостей. Особенно ценна, прямо музыкальна, пауза в четвертом акте, когда уезжает Репетилов и последняя лампа гаснет,—замирание сценического движения накануне катастрофы.

Есть в сценическом движении пьесы явные повороты, когда течение борьбы круто изменяется под воздействием того или другого эпизода или нового фактора. Таковы обморок Софьи, сплетня о сумасшествии Чацкого. Особенно заметны ускорение темпа в четвертом действии. Если сопоставить количество стихов в четырех актах и обозначить это графически, то увидим, что число стихов возрастает с каждым актом—до третьего, самого обширного, включительно. Затем кривая круто понижается: четвертое действие самое короткое. Этому внешнему виду соответствует и внутреннее развитие драмы. Материалы и элементы для сценической катастрофы все накапливаются в течение трех первых действий, в третьем, как указано, их массовое движение даже замедлено, зато в четвертом оно сразу ускоряется, становясь стремительным к финалу. Особенно заметно это на сценической ситуации Чацкого. Едва он успел отделаться от Репетилова, как узнает, что пущена сплетня о его сумасшествии; еще не оправившись от этого известия, он становится свидетелем ночного свидания Софьи с Молчалиным, разбивающего остатки его надежд; затем бурное вторжение Фамусова наносит ему еще одно оскорбление: автором сплетни оказывается та же Софья. Наконец, со всей отчетливостью перед ним раскрывается, как пропасть, враждебность московского общества. Катастрофически стремительны и переживания Софьи. Только что на балу свершилась счастливо месть Чацкому в защиту Молчалина, грешаго за возлюбленного улеглась, и Софья спешит к новым

радостям сентиментального свидания. Короткая сцена объяснения Молчалина с Лизой в сенях разбивает все иллюзии, и Софья в минуту прозревает и перерождается.

В литературной критике не отмечался параллелизм этих двух душевных катастроф: Чацкого и Софьи. Но он необычайно обогащает динамику четвертого акта.

Следует воспринять и учесть вообще, что наш комедиограф настойчиво применяет этот прием параллельных построений.

Не задерживаясь на подробностях, укажу, что на параллелизме построены диалоги Фамусова и Чацкого во втором действии. Эта словесная дуэль построена симметрически, как быстрый обмен обвинениями и возражениями.

Но особенную ценность и изящество драматургического построения на параллелизмах и мультипликации имеют бытовые зарисовки барской Москвы. Фамусовская Москва, будущий враг и победитель Чацкого, впервые начинает вырисовываться в первом акте, в первом же диалоге Чацкого и Софьи. Уже здесь мелькают силуэты москвичей и параллельно намечается враждебность к ним Чацкого. Во втором действии, в обмене знаменитыми монологами между Фамусовым и Чацким, галерея московских портретов сильно обогащается меткими характеристиками Максима Петровича, Нестора негодяев знатных, крепостника-балетомана, московских больших барынь-командирш, и т. д. И, наконец, в третьем действии появляются, на смену мимолетным словесным характеристикам, живые «действующие лица». Это нарастание, эта градация в бытописи Москвы тоже принадлежит к числу высоких образцов грибоедовского мастерства.

Драматургическое мастерство сказалося и на одном, как-будто техническом, приеме, который, однако, Грибоедовым использован художнически. Я разумею так называемые авторские ремарки. В «Горе от ума» их довольно много, несравненно больше, чем во французской классической драме, и среди них много превосходных. Так, на упреки отца Софья

отвечает (в первом действии) сквозь слезы; вся в слезах отвечает она на упреки Чацкого в четвертом действии. Фразу «вот так-то обо мне заговорят» Софья произносит с огорчением. При первом своем появлении Чацкий с жаром целует руку Софьи. Раздраженная колкостью Чацкого по адресу Молчалина, Софья отвечает ему принужденно. А Чацкий, задетый упреком Софьи, отвечает после минутного молчания. На расспросы Фамусова Чацкий отвечает рассеянно, а потом — встает послешно. После обморока, стараясь замять эпизод, Софья свою реплику: «Ах! очень вижу: из пустова» произносит, не глядя ни на кого. Выслушав рассуждения Молчалина о том, что «не должно сметь свое суждение иметь», что «на-добно зависеть от других» и пр., Чацкий почти громко говорит: «С такими чувствами, с такой душой любим...». Встретившись с Тугоуховским, Наталья Дмитриевна тоненьким голоском восклицает: «Князь Петр Ильич, княгиня, боже мой, княжна Зизи, Мими» и далее: громкие лобызания, потом усаживаются и осматривают одна другую с головы до ног. Здесь ремарка, при всей сжатости, создает целую картину. На приставаья жены: «Послушайся разочек, мой милый, застегнись скорей» Платон Михайлович отвечает хладнокровно: «Сейчас», а дальше при словах: «Ах, матушка» — глаза к небу; хладнокровно он философствует перед тем, как садиться в карету: «Бал вещь хорошая, неволя-то горька». Свою знаменитую реплику: «Нет-с, бочками сороковыми» Загорецкий произносит с жаром. Целую пантомиму создает ремарка к движениям кн. Тугоуховского: «вьется около Чацкого и покашливает».

Следует признать, что Грибоедов мастерски владеет технической и психологической ремаркой, создавая ею иногда целые картины или маленькие интермедии.

Знарок мировой драматургии, Грибоедов пренебрежительно относился к хитрым затеям искусственной комедий-

ной интриги. Катенину он писал: «Знаю, что всякое ремесло имеет свои хитрости, но чем их менее, тем скорее дело, и не лучше ли вовсе без хитростей? *Nugae difficiles*. Я как живу, так и пишу свободно и свободно».

Зато в пределах реальной, бытовой правды Грибоедов был смел и находчив.

Стоит только немного подумать, представить себе всю чинность и условность тогдашних драматических пьес, где действие протекает непременно в парадных комнатах, и затем вспомнить, что в «Горе от ума» четвертое действие разворачивается в сенях, среди меховых шуб и заспанных лакеев, — чтобы оценить эту свободу и смелость, эту находчивость, это величайшее чутье художественной правды.

VI.

В беглом очерке мы обозрели главнейшие, ценнейшие приемы грибоедовского мастерства — в чеканке слога и стиха, в ваянии образов, в композиции зодчестве.

Заканчивая обзор, можно было бы еще сказать о том, что придает композиции «Горя от ума» высшее единство, что крепит, согревает и освещает все произведение. Разумею авторский лиризм.

«Горе от ума», конечно, бытовая, реалистическая комедия. Картины грибоедовской Москвы навсегда останутся не только поэтическим, но и подлинно историческим документом, по которому можно и должно изучать бытовую барскую московскую жизнь первой четверти XIX века.

«Горе от ума», конечно, изящная психологическая любовная драма, пре восходная сценически и гениальная по глубине, чуткости и тонкости психологического анализа. Стоит только перечитать сцену объяснения между Чацким и Софьей в начале третьего акта — одну из лучших сцен во всей пьесе.

Но «Горе от ума» является вместе с тем и сатирической комедией, где автор дает простор своему гневу и сарказму. По сатирическому заданию по-

строены и многие образы, как Скалозуб, Молчалин, Загорецкий и другие, этому заданию подчинены и сценические эпизоды, как спор Фамусова и Чацкого во втором акте, как вся монументальная картина фамусовской Москвы в третьем акте. В русском репертуаре нет другой пьесы такого высокого сатирического напряжения.

Однако, гневом не исчерпывается лиризм «Горя от ума». Не только свой гнев, но и свою любовь влил Грибоедов в свое славное творение. Герои пьесы, Софья и Чацкий, ограждены от сатиры. А в речи Чацкого Грибоедов вложил все лучшее, что сам думал и что сам чувствовал.

«Горе от ума»—пьеса особого типа. Это—лирическая драма. В классической русской литературе я знаю только одно аналогичное произведение, правда—такое же гениальное: лириче-

ский роман Пушкина «Евгений Онегин».

Высокий лиризм, каким напитано «Горе от ума», придает ему величайшее, истинно музыкальное единство, сообщает драматическому движению стремительность и все возрастающий подъем, необычайно поднимает эстетическое достоинство произведения.

Но трудно отнести этот лиризм к приемам мастерства. Ведь прием—это то, чем владеет мастер, что он мудро и расчетливо применяет. А лиризм сам владеет мастером. Это та стихия, которая охватывает творчество поэта. И мастерство Грибоедова сказалось разве в том, чтобы не быть смятым, овладеть лирической стихией и сберечь в ее порывах ясность творческой мысли и стройность форм. Величайшая проблема, какую разрешают счастливо только гении.