

А.С.ГРИБОЕДОВ И ПРОБЛЕМЫ ФИЛОСОФИИ ЯЗЫКА XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА (ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ)

Важной проблемой изучения творчества А.С.Грибоедова сегодня представляется построение целостной характеристики художественно-эстетических взглядов писателя в контексте его эпохи – периода смены эстетических парадигм, перехода от нормативно-традиционалистского к индивидуально-творческому типу художественного сознания [14]. Один из последних и один из ярчайших представителей русского классицизма, Грибоедов – художник и мыслитель – тем не менее может быть рассмотрен и на фоне новой эстетической системы, приходившей на место классицистской нормативности. Предметом дальнейших наблюдений в статье будет своеобразный лингвофилософский «фон» начала XIX в., позволяющий под несколько неожиданным углом зрения взглянуть на произведения Грибоедова, и прежде всего «Горе от ума» как своеобразную «реплику» в лингвистических спорах эпохи¹.

Им задавала тон в России известная полемика о старом и новом слоге русского языка, в которой Грибоедов, по общему справедливому мнению, выступил на стороне «архаистов». Однако, по замечанию В.Э.Вацура [1, 292-303] и Е.Н.Купреяновой [13, 21-22], литературно-эстетическая, филологическая «программа» и шишковистов, и карамзинистов не может описываться в виде прямолинейного противопоставления по типу «классики – романтики»: слишком различные по своей природе эстетические импульсы сталкивались в теоретических декларациях и творческой практике всех участников спора, как с одной, так и с другой стороны; по-своему «классиком» и «романтиком» бывал каждый из них, что неизбежно обращает к проблеме возможных общих источников, по-разному интерпретированных участниками литературно-эстетических споров в зависимости от конкретной литературной ситуации.

Становление новой, индивидуально-творческой художественной установки для писателей той поры, в том числе и для «архаистов» обоих «поколений» и самого Грибоедова, имело не меньшее значение, чем для их литературных «противников». И теми, и другими оно осмысливалось в том числе на языковом уровне. На смену системе «трех штилей», бывшей основой рационалистической нормативности, приходили иные принципы отбора языковых средств – что, в свою очередь, требовало ответа на вопрос, что же такое язык?

¹ Подробнее о специфике этих споров см. в трудах Б.М.Гаспарова [2], В.М.Живова [6].

Особая роль *слова* не только в художественной, но и в самой идейно-философской структуре «Горя от ума» очевидна и отмечалась много раз. *Слово, речь, понимание/непонимание* являются в комедии в самых разных обликах. В виде «молвы», «молчания» / «бессловесности», «зубоскальства», «повторения» чужих слов, «глухоты» и т.п. *слово* обыгрывалось в «говорящих» фамилиях действующих лиц; о слове спорят герои комедии, владение или невладение словом становится одной из определяющих черт человека, – наконец, именно словесное «действие», живость и яркость звучания слова стали приметам пьесы в целом. Произносимое слово наполнилось ощущением самой жизни – и язык преодолел мертвенность, проблема борьбы с которой так волновала и автора «Горя от ума», и его центрального героя.

Думается, в художественном строе грибоедовской комедии отразилось то новое отношение к слову, к языку, что формировалось в европейской, прежде всего немецкой науке в конце XVIII – начале XIX в. и стало основой нового, психологического метода в языкознании, а затем и филологии в целом. Для России той поры эта школа связывалась в первую очередь с трудами немецкого философа, историка, этнографа, лингвиста И.-Г. Гердера, и прежде всего его «Идеями к философии истории человечества» – книгой, которая стала известна в России уже с конца 1780-х гг.² Так, А.Н.Радищев включил заимствованные из этого труда гердеровские размышления о языке в собственный трактат «Рассуждение о человеке, о его смертности и бессмертии». Н.М.Карамзин в «Письмах русского путешественника» рассказал о личном общении с Гердером, давая понять читателю, что знает его труды, и в своих взглядах на историю народов как живое органичное движение, подобное «возрастам» человека, во взглядах на язык как воплощение души народа также опирался на идеи и постулаты, сформулированные Гердером. И хотя нет фактически неопровержимых доказательств того, что Грибоедов был знаком с книгой немецкого философа, его лингвистические интересы были столь значительны и профессиональны, что достаточно популярная в России книга Гердера вряд ли могла пройти мимо его внимания. Само множество древних и новых языков, которые знал Грибоедов, естественно позволяло ему выходить в своих размышлениях к проблемам сравнительно-исторического языкознания, позволяло чувствовать внутреннюю связь языка и жизни народа, который говорит на этом языке, создавало потребность в философском взгляде на язык. Не случайно в ответ на вопрос о том, «Что требуется от русского поэта?», он отвечал на страницах журнала «Литературные листки»: «Чтобы совершенно постигнуть дух русского языка, надобно читать

² Ср. размышления о значении идей Гердера для становления «лингвистической» части идеологических программ русских мыслителей начала XIX в. в трудах Г.Н.Ионина [9], А.Л.Зорина [8], Е.Е.Земсковой [7], Л.Н.Киселевой [10], С.Н.Козлова [11] и др.

<...> древние летописи, собирать народные песни и поговорки, знать несколько соплеменных славянских наречий, прочесть несколько славянских, русских, богемских и польских грамматик и рассмотреть столько же словарей <...>» [15, 71]. Язык позволяет постичь дух народа – идея, в целом отвечавшая лингвистической концепции Гердера, отразившейся на страницах «Идей...» и логикой своего развития приводившей не только к изучению национального своеобразия «на макроуровне», но и к возможности уловить индивидуально-неповторимые особенности психологии личности, «портретом» которой и становится речь. Анализ опытов, которые делались русской литературой и лингвофилологической мыслью начала XIX в. в сфере интерпретации языка как отражения личной и национальной психологии, «в гердеровском контексте» может дать новый импульс к интерпретации этих исканий как в связи с их собственно лингвистической и культурологической перспективой, так и в сфере собственно литературной, для которой, по видимому, наиболее значимой оказывалась идея о связи языка и души человека, в языке воплощенной, – того, что в терминах современной науки можно называть языковой (речевой) личностью.

По мысли Гердера, «речь пробудила дремлющий разум, или, лучше сказать, стала живой силой, воплотилась в действие – способность, которая сама по себе навеки осталась бы безжизненной, мертвой. Благодаря речи зрение, слух, все чувства сливаются в одно, благодаря речи они превращаются в творческую мысль, и рукам, этому орудию человеческого искусства, всем прочим членам тела остается только покориться мысли» [3, 96]. Для Гердера в триаде «окружающий мир – язык – сознание» именно язык выступает связующим звеном, определяет отношение к реальности, восприятие и оценку всего вокруг. В этом смысле язык – и есть само мирозерцание человека, причем существующее не как отвлеченные логические схемы, а подобно тончайшей интуиции, закрепляющейся в слове – создании свободного творческого усилия, как бы в творении гениального художника, только имя этому художнику – весь народ. Потому-то «гений народа более всего открывания в физиогномическом образе его речи» [3, 239]. Гердер полагает, что язык – это не есть что-то застывшее, он сложился постепенно и неуклонно развивается. Эта мысль заставляла исследователя размышлять о проблеме связи слова и его значения. Эта связь необъяснима, но в ней-то и заключаются глубинные закономерности психологии народов, их священные предания (мифы), рисующие устройство мира и закрепляющие отношение человека ко всем явлениям бытия. Язык оформляет разнообразнейшие впечатления и первоначальные представления человека о мире («чудовищный поток аффектов язык сдержал дамбами и поставил им разумные памятники в словах» [3, 236]), поэтому наиболее ранний период в развитии языка – поэтический, когда все в нем исполнено священными, мифологическими

представлениями, все в нем – живой образ, прямо и непосредственно воплощающий свежий взгляд человека на мир. Далее язык приходит к зрелости, приобретает большую строгость, стройность; поэтичность его не столь стихийна и свободна; это период художественной прозы, за которым следует «последний» возраст – философский, когда забывается первоначальная образность слов, на смену красоте приходит точность, и только поэзия как некий «новый язык» «воскрешает» первоначальную яркость и непосредственность переживания красоты мира в слове.

Этот новый, философский взгляд на язык как фундамент личности, основу народного духа, систему, закрепившую самые первичные, определяющие представления человека о мире, учитывал и противоречия, заключенные в этой системе. Ведь если язык – система знаков, следовательно, человек словно бы «отделен» ею от самой сущности бытия. «Ни один язык не выражает вещи, но выражает только имена вещей; и человеческий разум не познает вещи, но только признаки вещей, обозначаемые словами» [3, 236]. Невозможно знать заранее, «правильно ли понимает меня другой человек? То ли представление связал он со словом, что и я, или он не связал с ним никакого представления» [3, 237] – не случайно эта мысль Гердера была высказана в преддверии эпохи романтизма, с его уверенностью, что трагизм человеческой судьбы и заключается в обреченности на неверное, неполное понимание, в невозможности «сердцу ... высказать себя». Романтики интуитивно чувствовали в этой закономерной взаимосвязи языка и мышления и еще одну опасность: «выпадая» из родного языка, человек лишается питательной основы живого национального духа (в сущности, об опасности этого и говорит грибоедовский Чацкий, смеясь над «смешеньем языков» «французского с нижегородским» и призывая вернуться к духовным основам собственной национальности, «чтоб умный, бодрый наш народ // Хотя по языку нас не считал за немцев»). И наконец, формирующееся на рубеже XVIII–XIX вв. психологическое и мифологическое направление во взгляде на язык обострило еще одну проблему, интуитивно предчувствовавшуюся и прежде: сколь опасен разрыв слова и его подлинного значения, сколь опасна для мировоззрения человека ложь, подменяющая подлинную картину мира мнимостью.

Возможно, специфика русского самоосознания в культуре нового времени (начиная с XVIII столетия) и сказывается именно в том, что в поисках своего истинного лица человек прежде всего должен внутренне отдалиться от всего того, что им не является, – от имитации. Столкновением истины и лжи, подлинности и имитации и определяется расстановка сил в системе персонажей «Горя от ума». Основа разделения героев – встающий за их убеждениями, словами и поступками выбор между служением истине или лжи, жизненной динамике или мертвенности. В зависимости от этих начал и строятся характеристики героев:

Фамусов – имитация власти, Молчалин – деятельности, Скалозуб – воинского героизма, Репетилов – свободомыслия и т.п. Таким образом, мотив подмены, имитации реализуется в системе центральных персонажей грибоедовской пьесы, что определяет его реализацию на уровне проблематики произведения, а также в авторских размышлениях о центральном лице комедии – Чацком. Объединяющий собой многие линии комедии, определивший саму возможность развития конфликта, наконец, вызвавший столько споров и об авторской позиции и о проблеме «Грибоедов и декабристы», Чацкий особенно важен, когда речь идет о концепции слова – связующего человека со всем вокруг и вносящегося в мир начало живой творческой силы.

Высокое философское значение индивидуального слова, индивидуального «языка» как основы личности человека определило и творческую историю центрального героя комедии – Чацкого, причем не только в рамках текста комедии, но и за ее пределами. За несколько лет до «Горя от ума» Грибоедовым (совместно с П. А.Катениным) была написана комедия «Студент», которая стала своеобразным литературным прообразом будущего «Горя от ума». Ее содержание – забавная картина нравов; интрига построена на частом в комедии классицизма высмеивании ученого педанта, бездумно набившего себе голову книжным вздором, не умеющего ориентироваться в реальной жизни и в конце концов отвергнутого в любви. Проблема языка как воплощения «я» человека, мирозерцания личности, ее внутреннего мира, по-видимому, оказывается одной из тех «металитературных» проблем, которые в изобилии присутствуют и в комедии «Студент», и в «Горе от ума» в связи с характерным сюжетом осмеяния педантизма, ложной учености, за которой скрывается бездарность и жизненная несостоятельность. В начале этой линии для драматургии русского классицизма оказывается мольеровский Триссотен, герой комедии «Ученые женщины», первым воплощением которого на русской почве становится комедия А.П.Сумарокова «Тресотиниус». Определяющий прием авторской сатиры в комедиях этого типа – пародия, но, как справедливо замечали исследователи сумароковской пьесы [13], пародировался не только литературный стиль конкретных авторов-современников (песенка Тресотиниуса – любовная лирика В.К.Тредиаковского), но и в целом филологический дискурс, взгляд на язык, характерный для противника. Развитием этой линии и представляется сюжет о герое-«умнике» в творчестве Грибоедова.

С.А.Фомичев справедливо отмечает значительное сходство между персонажами комедий «Студент» и «Горе от ума»: Звёздочков – Фамусов, Полюбин – Молчалин, Саблин – Скалозуб [15, 334]. В этот же ряд может быть поставлена параллель Беневольский – Чацкий, с той, однако, разницей, что трансформация языковой «программы» и речевой личности героя приводит к полному переосмыслению привычных сюжетных клише комедии о «педанте».

Языковая программа и речевая личность Беневоляского стали развернутой сатирико-пародийной характеристикой карамзинизма, каким он представляется Грибоедову в разгар полемики. На протяжении пьесы Беневоляский постоянно смешон и нелеп. Он уверен, что знает свет, но лишь по книгам и ученым лекциям («...я прилежал особенно к наблюдениям практической философии, читал Мармонтеля, Жанлис, пленительные повести новых наших журналов; и кто их не читал?..» [4, 2, 48]); не случайно он путает собственную невесту со служанкой, по ошибке объясняется в любви жене своего покровителя Звёздова, принимает ее разговор с родным братом за любовное свидание. Беневоляский уверен в своих блестящих способностях и, как молодой мечтатель, постоянно уносится мыслями вдаль. То он видит себя великим поэтом («Музы – вот все мои желания... Ни чины, ни богатства для меня не приманчивы: что они в сравнении с поэзией?», «Вельможи, цари будут внимать строю моей лиры, и золото и почести рекою польются на певца...» [4, 2, 53]); то вдруг решает сделаться ни много ни мало... министром («не почести, с этим сопряженные: это дым, мечта, – но слава прочная, незыблемый памятник в потомстве!..» [4, 2, 54]); то увлекается перспективой военной службы и, как всегда, мечтает стать великим героем, командующим, спасителем Отечества («О! ремесло Цезаря! сына Филлипова! Быть вождем полмиллиона героев!...» [4, 2, 57]). Апогеем нелепых надежд Беневоляского становится уже вовсе ни с чем не сообразная мысль сделаться всем сразу: «законодателем-полководцем и стихотворцем» [4, 2, 57]; пылкая душа героя не терпит компромиссов, стремится все обнять – не имея при этом элементарных навыков жизни среди людей. Именно речевой портрет Беневоляского оказывается основой его сатирической характеристики: избегая житейской «прозы», он наполняет свои речи неуместными восклицаниями, книжными примерами, именами мифологических и античных героев, перифрастическими именованиями вместо прямых названий для самых обычных вещей (швейцар – «человек, вооруженный длинным жезлом» [4, 2, 47], университет – «Минервин храм», «казанский рассадник просвещения» [4, 2, 47]). Не случайно измученный этими нелепицами собеседник, Звёздов, просит героя: «Переведи, пожалуйста, на простонародный язык!» [4, 2, 64]. Беневоляский сам чувствует, в какой туман он погружен («в голове моей, в сердце такое что-то неизъяснимое»), – но все же он уверен, что именно этот «туман» и есть признак великой души и ума, тогда как все другие смеются над ним. Итог не заставляет себя ждать: Варенька выходит замуж за своего возлюбленного Полюбина, Звёздовы уезжают в деревню, гомогенный невыплатами жалования слуга сбегает и уносит с собою ключ от шкатулки – и несчастный провинциал вынужден поступить в типографские корректоры. «Мечты моей юности! <...> сопутницы неизменные! куда вы исчезли, заманчивые?» [4, 2, 101], – этим горестным восклицанием героя заканчивается пьеса, в которой прекраснодушные мечтания неприспособленного к житейским мелочам ума

(или не в меру ученого безумия?) оказываются полностью разбиты реальной практической жизнью.

Герой ведет «чувствительный» путевой журнал (прообраз которого, безусловно, «Письма русского путешественника» Н.М.Карамзина), он читал переводы Мармонтеля, Жанлис, новейшие повести (также связанные с именем Карамзина), уверен, что стрелы любви разят сердца героев («богатыри могучие по три дай не едали и не спали» [4, 2, 59] от них – намек на сказку в стихах Карамзина «Илья Муромец»). Беневольский любит слушать «певцов своей печали» (намек одновременно на «бедного певца» Жуковского и на стихотворение юного Пушкина «Слыхали ль вы за рощей глас ночной // Певца любви, певца своей печали...»), опубликованное как раз в год написания комедии и крайне популярное у «чувствительных» читателей). Любуясь на свои пыльные чемоданы и драные узелки, Беневольский декламирует лишь слегка переделанное стихотворение К.Н.Батюшкова «Мои Пенаты». Герой цитирует вскользь «Певца во стане русских воинов» Жуковского, стихи поэта-«арзамасца» В.Л.Пушкина. Наконец, его «собственное» стихотворение, созданием которого герой занят в конце пьесы, – собрание всех привычных мотивов и образов лирики «карамзинистов»: нежная тональность, обращенная к «любезным» сердцу друзьям и возлюбленным, «светлая печаль» элегии, мечта, заря, сновиденье, любовь, надежда, цветы, Музы, «непостижимое», бессмертье, бесконечность, ускользающее «там»

Дружись, о друг, с мечтой.

Таинственный покой

Сопутствует нам с нею;

И Грация - печаль,

И сумрачная дань,

И будущность зарею

С ней будут нам сиять! < . >

Дотоль, рука с рукой.

Мы по стезям незримым

Спешим, о друг! с тобой

К бессмертью, в бесконечность!

А там! - награда... вечность!.. [4, 2, 94-96]

Это могли написать, в сущности, все поэты-арзамасцы, от самого Карамзина и Дмитриева до Батюшкова, Жуковского, юного Пушкина. Таким образом, Беневольский становится собирательным «портретом» представителей модного литературного направления, пародия на его творческую практику и языковую программу оказывается основой сатирического

портрета героя – прием, который начиная с «Ученых женщин» Мольера был главным в оформлении металитературной трактовки комедии о педанте.

Черты этой сюжетной модели, безусловно, присутствуют в «Горе от ума», герой которой проходит, в сущности, те же сюжетные положения, что и незадачливый студент Беневольский. Отличием же комедий оказывается не только смена объекта сатирического изображения, но и развертывание металитературной линии, в которой Чацкий предстает человеком, говорящим на ином «языке», – и в результате иной характер речи делает на первый взгляд нелепое – психологически мотивированным, а житейски-глупое – действительно «умным» с самой высокой точки зрения.

Поэтому изменение «языка» героя так преобразило тип «непонятого умника», который впервые становится действительным центром комедии именно у Грибоедова и вместо глупенького идеалиста, выстроившего из чужих фраз и вычитанных мыслей собственный мирок и не желающего замечать истинного положения вещей, зритель и читатель встречает в Чацком человека, мыслящего и говорящего ярко, искренно и свободно, не боящегося не только власти чужих авторитетов, но прежде всего – языкового диктата, «инерции стиля», который видел Грибоедов в карамзинизме. Чацкий в художественной системе Грибоедова оказывается прав не только по сути, но словно бы «стилистически» прав. Его слово более гибко и не замкнуто в рамках одного жанра: Чацкому доступны разные тональности речи – и высокая сатира, и интонация гражданственной оды, и искренность элегии; в ответах-«эпиграммах» гостям он своеобразно пародирует их собственную речь – Беневольский же, олицетворяющий иное направление, всегда и везде одинаков, воспроизводя стилистику дурно понятого карамзинизма. Так изменение словесного выражения, изменение тона речи стало основой изменения и личности героя, и его роли в сюжете комедии.

Эстетическая программа Грибоедова, как и других писателей-«младоархаистов», представлявшая собой синтез различных художественных тенденций эпохи и складывавшаяся из разножанровых полемических высказываний, на сегодняшний день остается одним из самых перспективных направлений в изучении творчества писателя. Думается, что опыт реконструкции ее лингвистической части, в той сфере, что касается особенностей языковой личности и возможной интерпретации в этой связи наиболее значительных грибоедовских комедий, может быть полезен как для истолкования позиции автора в лингвофилософских спорах эпохи, так и для обогащения представлений о его пьесах, привлекательных для исследователя в том числе как пример «слова о слове», как поиск принципиально новых форм художественного выражения, что и был главным направлением в развитии литературы той поры.

Литература:

1. Вацуро В. Э. Литературное движение начала века. Карамзин. Жуковский. Батюшков: // История всемирной литературы: в 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М., 1983—1994. Т. 6. — 1989. — С. 292—303.
2. Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. — СПб., 1999.
3. Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества / пер. А.В.Михайлова. — М., 1977.
4. Грибоедов А.С. Полное собрание сочинений: в 3-х т. / гл. ред. С.А.Фомичев. — СПб., 1999-2006.
5. Жаткин Д. Н. Творчество А.А.Дельвига в контексте русско-немецких литературных и историко-культурных связей XIX в. — М., 2012.
6. Живов В.М. Язык и культура в России XVIII века. — М., 1996.
7. Земскова Е.Е. О роли языка в построении национальной утопии: «онемечивание» Кампе и «корнесловие» Шишкова // Философский век. Альманах. — СПб., 2000. С. 86-99.
8. Зорин А.Л. У истоков русского германофильства // Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В.Э.Вацуро. — М., 1995. С. 7-35.
9. Ионин Г.Н. Спор «древних» и «новых» и проблема историзма в русской критике 1800-1810-х годов // XVIII век. Сб. 13. Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII - начало XIX в. — Л., 1981. С. 192-204.
10. Киселева Л. Н. Начало русского «Архаизма» // Structure and Tradition in Russian Society. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yu. Lotman. Helsinki, 1994. - P. 52-63.
11. Козлов С.Л. «Гений языка» и «гений нации»: две категории XVII-XVIII веков // Новое литературное обозрение. М., 1999. - №36. - С. 4-27.
12. Купреянова Е. Н. Основные направления и течения русской литературно-общественной мысли первой четверти XIX в. // История русской литературы: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980—1983. Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализм. — 1981. — С. 11—35.
13. Мальцева Т.В. Литературная полемика и процесс жанрообразования в комедиографии XVIII века. — СПб., 2000.
14. Степанов, Л.А. Эстетическое и художественное мышление А.С.Грибоедова. Казань: Казанский государственный университет, 2001.
15. Фомичев С.А. Грибоедов. Энциклопедия. — СПб., 2007.

