
П. Н. Кудрявцев

«Не в свои сани не садись», комедия Островского

Замечательнейшим произведением литературы прошлого месяца была: «Не в свои сани не садись», комедия в трех действиях, соч. А. Н. Островского, напечатанная в 5-м № «Москвитянина». Ею и займемся мы теперь преимущественно.

В репертуаре оригинальных русских пьес последнего времени новой комедии г. Островского, бесспорно, принадлежит первое место. На русской сцене обеих столиц она имела решительный успех. Разве немногие пьесы старого репертуара поспорят с нею в подобной удачливости. Для оценки сценических достоинств пьесы какое лучшее средство, как не самая сцена? Пьеса идет с полным успехом, выдерживает кряду несколько представлений, делает впечатление и заставляет говорить о себе — какое нужно еще более наглядное ручательство, что театр сделал в ней действительное приобретение? Случается, что посредственная и даже плохая пьеса держится удачною игрою артистов; но в таком случае говорят об артистах, о выполнении ролей, а о пьесе большей частью умалчивают. Случается еще и то, что пьеса дурно сложенная имеет успех, потому что довольно верно попадает на некоторые положения в обществе; но тогда опять говорят не о пьесе, а о той мысли, которой она обязана своим происхождением и которая делает ее занимательною. Новая комедия г. Островского несомненно выше и того, и другого разряда пьес, пользующихся успехом на сцене. Мы имеем тому очевидное доказательство — в ней самой. Теперь, когда она «предана публичности», то есть появилась в печати, мы можем говорить о ней не только как о произведении сценическом, но и литературном и, поверив в чтении первые впечатления, полученные нами на сцене, смело утверждаем, что она имеет свои положительные достоинства, не зависящие ни от игры актеров, ни от других более или менее случайных обстоятельств.

Но только с появления пьесы в печати наступает для нее пора настоящей критической оценки. Новая комедия г. Островского находится теперь на этой дороге. Ее ожидает в литературе — мы почти не сомневаемся — прием едва ли менее благосклонный, чем на сцене, но во всяком случае более отчетливый. Мы также считаем себя обязанными сказать о ней наше мнение как о литературном произведении, не дожидаясь, пока она выйдет отдельною книгою, что, вероятно, не замедлит.

Комедия г. Островского... Отчего, однако, автору непременно хочется называть свою новую пьесу комедией? Предлагаемый нами вопрос не есть вопрос простого любопытства, но находится в тесной связи с самым содержанием пьесы и прямо выходит из него. Подробно пересказывать это содержание было бы излишне, когда с полною вероятностью можно предполагать, что оно уж известно большинству читателей, если не из чтения, то из представления на сцене. Комический элемент есть в пьесе — в том нет спора, но он далеко не составляет в ней господствующего интереса: не им она связана, не им держится, да не им и развязывается. Много

комического во внешней постановке действующих лиц, в их приемах, в складе их речей, нередко в самых понятиях; но за этою смешною внешностью проходит в прямом смысле драматическое движение чувств. Чисто комическим остается только второстепенное лицо «свата», прекрасно задуманное. Первостепенные же лица настроены таким образом, что смех, веселый смех держится лишь при первом их появлении и скоро потом уступает место другому, совершенно противоположному настроению духа. В этом, конечно, состоит особенное искусство автора, но оно еще не оправдывает названия комедии. Завязка комедии еще меньше располагает зрителя к веселости. Когда видишь перед собою человека, который замышляет воспользоваться легковерием неопытной молоденькой девушки, чтоб поправить свои делишки, хотя б насчет ее доброго имени, — становится вовсе не смешно. И когда, потом, другой человек великодушно подает ей руку, чтоб спасти ее от отцовского гнева, — опять не чувствуешь никакого расположения смеяться. Тут затронуты совсем другие душевные струны, тут воочию видишь совершающееся торжество благородных движений неиспорченной природы над расчетом, над эгоизмом и отвечаешь на них полным сердечным сочувствием. Когда перед глазами проходят сменяющиеся одно другим драматические положения, кому придет в голову, что смотришь комедию? Одним только можно бы еще несколько оправдать ее название: пьеса оканчивается без всякой печальной катастрофы; под конец все примирены, все счастливы, и даже главный виновник всей суматохи, задержанный содержанием трактира за долги, опять отпущен на свободу.

Впрочем, главное дело не в названии, а в самой вещи. Уступим автору, если угодно, комедию и возьмем себе драму. В этом последнем смысле пьеса умно задумана и, за немногими исключениями, ведена с большим искусством в продолжении почти всего замышленного действия. Не во гнев будет сказано некоторым критикам, ухитрившимся видеть недостаток драматического произведения в самой простоте его содержания: нам нравится она именно этим «недостатком». Что может быть проще сюжета — представить молодую девушку из простого быта, без всякого искусственного образования и, следовательно, без развития, увлеченную на минуту человеком приятной наружности, но без всяких правил, потом брошенную на первой же станции и принужденную снова возвратиться в покинутую семью, где она должна искать себе примирения? Если это не сама действительность, то многое в подобном вымысле так близко к ней и так походит на нее, что нередко передается в анекдотическом рассказе как действительное происшествие. По-видимому, от автора не требовалось даже особенной изобретательности: ему стоило только прислушаться к народной молве и обработать данное ею содержание. Эта кажущаяся легкость поэтической производительности способна, впрочем, обмануть лишь самую неопытную мысль. Мысль «Ревизора» взята из такого же источника, а между тем основанная на ней пьеса остается поразительнейшим памятником творческой способности своего автора. Новое драматическое произведение г. Островского также отличается необыкновенною простотою поэтической основы. Искусство автора состояло не в том, чтоб прикрасить данный простой материал и придать ему мнимое разнообразие выдумками своего изобретения, но в том, чтоб облечь его в художественную форму, то есть обставить его живыми лицами, мотивировать действие самую природою созданных характеров и провести его, согласно с поэтической истиною, через все положения, требуемые драматическим развитием, и мы находим, что где только автор был верен чисто художественным требованиям, там везде почти он достиг своей цели. Сверх того, он умел привить к этой простой основе так много человеческого, затронул в душе человека такие чувствительные струны и нашел для некоторых душевных движений такие верные и естественные тоны, что потрясенное им чувство зрителя способно отказаться, по крайней мере на первое

время, от всех других художественных требований. Немногие еще в такой степени, как автор новой пьесы, владеют редким искусством изобретать простые, но истинно драматические положения, в которых человеческое чувство действующего лица как бы невольным движением поднимается с самого дна души и сказывается зрителю или читателю в своей безыскусственной форме, как неподдельный голос самой природы, как что-то оторвавшееся прямо от сердца.

Подойдем ближе к действующим лицам и рассмотрим пристальнее в их физиономии. Максим Федотыч *Русаков*, «богатый купец», как определяет его сам автор, стоит на первом плане. Лицо во всех почти отношениях весьма почтенное; талантливый автор, как видно по всему, поработал над ним с большим усердием и, можно даже сказать, с особенною любовью. Русаков отличается не тем только, что честно ведет или вел свои коммерческие дела: он честен и прям во всем и со всеми. Долгая жизнь не наложила на него никакого клейма и не оставила на его совести ни одного темного пятна. Ему не о чем вспомнить с укором для самого себя. Просто, бесхитростно смотрит он на жизнь и ничего не требует себе от других, кроме должного. Прямизною и откровенностью проникнуто все его обращение, но в нем нет ничего, что поражало бы грубостью или резкостью. Он человек строгих правил, и хотя несколько суров по виду, но в нем много душевной доброты и теплой любви, что придает обращению его с людьми близкими даже значительный оттенок нежности. Примерный семьянин, он с любовью вспоминает о своей покойной жене, с которою в мире и согласии прожил многие годы, и со всею нежностью доброго отца любит свою единственную дочь, ее живое изображение и лучшую отраду своей старости. Твердый нрав его и житейская опытность, впрочем, противятся тем слабостям, которыми сопровождается природная мягкость сердца или излишняя родительская важность. Несмотря на всю свою любовь к дочери, он не простил бы ей женской слабости и никогда не позволил бы свободного выбора; но, при виде ее слез и следующего затем бесчувственного состояния, он смягчается, уступает своему чувству и меняет свое непреклонное решение. Гневный там, где оказывается нарушение долга или замечается зловредная необузданность нрава, он, впрочем, легко уступает влечению своего великодушного сердца и, в порыве радости, первый подает руку на примирение с теми, кого оскорбил в минуту своего справедливого негодования, и даже готов просить у них прощения. Словом, откуда ни подойди к Русакову, отовсюду виден «человек». В упрек ему, как характеру, можно сказать разве одно, что он слишком идеален, что он скорее принадлежит к числу искомым характеров, нежели тех, с какими обыкновенно приходится встречаться в жизни. Что ж! Идеальное направление вовсе не лишнее в литературе, когда в ней так часто встречаешь списывание грязных сторон действительной жизни. Идеальное направление облагораживает литературу; оно лучшее противодействие распространяющемуся в ней циническому элементу изображений. Г. Островский имел полное право поставить на первом плане своей драмы один из таких характеров.

Бородин также стоит того, чтоб в него всмотреться попристальнее. Это совершенно новый тип в нашей драматической литературе. Автор отмечает его «молодым купцом, имеющим мелочную лавочку и погребок». С первого взгляда ожидаешь узнать в нем если не родного брата известному Лазарю, знакомому нам по другой пьесе того же самого автора, то довольно близкого его родственника. По первым приемам и в самом деле можно подумать, что есть между ними что-то родственное. Бородин хоть и молод, а знает сметку не хуже другого; это, что называется, малой не промах, хоть и немного жил на свете, а своих выгод не пропустит и в обиду себя не даст; человек он, как кажется, довольно ловкий в своих делах и практический и в нужде или при какой оказии не пойдет просить другого, чтоб замолвить за себя доброе словечко. Таково, по крайней мере, впечатление, которое

Бородкин производит на зрителя при первом своем появлении на сцене, то есть в разговоре с содержателем трактира. Но мы не можем отказать себе в удовольствии привести в подлиннике хотя часть этой сцены, чтоб читатели могли видеть, до какой степени мастерства доведено автором искусство заставлять говорить действующие лица свойственным им языком:

Бородкин и Маломальский входят.

Б о р о д к и н. Теперича которые я вина получил, Селиверст Потапыч, так останетесь довольны, первейшего сорта.

М а л о м а л ь с к и й. Молодцы! соберите чайку... поскорей... лучшего... (*садится за стол*).

Б о р о д к и н. Если вы теперича попробуете, так вы всегда будете предпочитать брать у меня. А я вам, Селиверст Потапыч, всегда этим делом могу услужить. (*Половой приносит чай и ставит на стол, Бородкин начинает мыть чашки и разливать.*) Позвольте вас поподчивать бутылочку лисабончику.

М а л о м а л ь с к и й. Я, брат, ничего... Я выпью.

Б о р о д к и н. Мальчик! Паренек! (*входит мальчик*). Сбегай в лавку, скажи приказчику, чтоб отпустил бутылку лисабону лучшего. (*Мальчик уходит, Бородкин разливает чай.*) А ему, Селиверст Потапыч, нет, врет, не удастся ему замарать меня!

М а л о м а л ь с к и й. Теперича, если ты ведешь свои дела правильно и значит аккуратно... ну, и никто тебя не может замарать.

Б о р о д к и н. Я истинно, Селиверст Потапыч, благодарю Бога, как остался я после родителя семнадцати лет, всякое притеснение терпел от родных, и теперича, который капитал от тятеньки остался, я даже мог решиться всего капиталу. Все это я перенес равнодушно, и когда я пришел в возраст как должно, не токмо чтобы я промотал или там как прожил; а сами знаете, может быть, вдвое-с, живу сам по себе, своим умом, и никому уважать не намерен.

М а л о м а л ь с к и й. Это ты в правиле... действуешь.

Б о р о д к и н. (*стучит крышечкой чайника*). Кипяточку! (*Половой подходит и берет чайник.*)

М а л о м а л ь с к и й. Ты... имеешь свою... правилу...

Б о р о д к и н. Опять, Селиверст Потапыч, за что он меня обижает?

М а л о м а л ь с к и й. Он не должен этого...

Б о р о д к и н. Теперича он пушает слух, яко бы, то есть, я занимаюсь этим малодушеством — пить. Так это он врет; кто меня видел пьяным?.. Опять хоша б я доподлинно пил, все-таки, стало быть, на свои; что ли я на его счет буду пить. А все это главная причина — одна зависть. (*Половой приносит воды. Бородкин разливает.*) А может, он того не знает, что я плевать хотел на все это.

М а л о м а л ь с к и й. Слушай ты! Оставь втуне... пренебреги! Как ты свой круг имеешь дела, и действуешь ты примерно в этом круге... так ты и должен действовать, и тебе ничего не может препятствовать никто.

Б о р о д к и н. Все-таки обидно. Говорится пословица; добрая слава лежит, а худая бежит. Зачем я теперь скажу про человека худо? лучше я должен сказать про человека хорошо.

М а л о м а л ь с к и й. Это правильно говоришь.

Б о р о д к и н. Всякий по чужим словам судит. А почем он знает, может, он мне этим вред делает. Я жениться хочу, так кому же это нужно, когда про человека такая слава идет.

М а л о м а л ь с к и й. Слушай! Коли ты женишься... Кто же может ему поверить... потому как он есть пустой человек и, с позволения сказать, ничтожный его весь разговор... Никому вреда... окромя себя.

Б о р о д к и н. Конечно, Селиверст Потапыч, всякой знает, что все это наносные слова; да к чему же это-с? Что я ему сделал? я об нем и думать-то забыл, потому как он невежа и ругатель.

П о л о в о й. (*приносит бутылку*). Прикажете откупорить?

Б о р о д к и н. Откупори да бокальчиков дай!

П о л о в о й. Сейчас (*откупоривает, подает на подносе два бокала и наливает*).

Б о р о д к и н. Пожалуйте-с (*берут бокалы и пьют*). Как на ваш вкус?

М а л о м а л ь с к и й. Ничего... живет... Эй ты! Прибирай чай.

Б о р о д к и н. Я вам это самое по полтинничку поставлю. (*Молчание. Пьют.*) А я вам вот... перед истинным... то есть не то чтобы пьянство или там что другое, а больше того стараюсь, чтобы люди про меня хорошее говорили! Как живу я при матушке теперича пятый год, сами знаете, честно и благородно... Пожалуйте еще... выкушайте (*наливает*). Никого я не трогаю, значит, никому до меня дела нет (стр. 9).

Автор так вслушался в этот язык, так верно воспроизводит его во всех подробностях, что не забывает передавать в верной копии и самые допускаемые в нем не-правильности. Строгая критика, может быть, осудит это слишком раболепное воспроизведение более или менее случайных форм языка как не совсем достойное искусства, но тем не менее должно сознаться, что оно немало способствует впечатлению, усиливая акустический обман.

Нисколько не поражает далее в Бородине, когда из продолжения его разговора с Маломальским узнаем, что он ищет руки дочери Русакова и просит своего собеседника быть сватом, замечая притом, что это есть «его желание и маменькино». Отчего же и не так? Единственная дочь Русакова — невеста не только пригожая, но и очень выгодная. Нет ничего странного и в том, что, как видно из разговора Бородинки с самою невестой (действие 2-е, явление 4-е), она действительно пришла к нему по сердцу и что было время, и очень недавно еще, когда она тоже отвечала на любовь его. Все это в порядке вещей. Но вдруг этот самый Бородин, с которым вы только что успели познакомиться в двух-трех сценах, вырастает в целого героя или, что почти то же, возвышается в своей любви до истинно героического чувства: он не только спокоен, тверд при вести о похищении или бегстве своей невесты из родительского дома — он нисколько не теряет душевной ясности даже и по возвращении опозоренной беглянки с первых же слов открыто берет ее сторону против глубоко оскорбленного отца; он, недавно еще отвергнутый, презренный ею ради какого-то смазливой проходимца, становится в самую критическую минуту щитом и опорой ее против отцовского гнева; мало того — одним разом, одним словом снимает весь позор девушки, объявляя себя женихом ее и верным заступником против всякого. Движение истинно благородное, чувство прекрасное, в высокой степени человеческое; жаль только, что манера несколько сказочная. Откуда взялось оно и чем подготовлено? Считать ли его за внезапное вдохновение доброй природы, любви или чего-нибудь другого? От автора как драматического писателя, никогда не говорящего прямо от себя, не добьемся ничего определенного на этот счет, да и от самого Бородинки многого не выпытаешь. Вообще поэтическим созданиям г. Островского недостает этой удивительной прозрачности в характерах, к которой приучены мы Гоголем и сквозь которую как будто видишь всего человека, все его прошлое — воспитание, привычки, наклонности; или, пожалуй, создания г. Островского и прозрачны настолько, что за ними нередко видится, чувствуется движущая ими рука самого автора и временем даже управляющая их действиями. Относительно Бородинки тоже, кажется нам, не надобно далеко ходить, чтоб понять нечаянное проявление в нем героизма. Автор сам, очевидно, находился в идеальном настроении духа; оно сообщило свой колорит одному действующему лицу, облагородив все нравственное существо его; отчего же было ему в той или другой степени не отразиться и на другом?.. Сохрани вас бог ставить в упрек автору идеализацию второго характера: если она нисколько не мешает в Русакове, то нет никакой причины быть ей неуместною в Бородине. Но мы бы хотели, чтоб героизм последнего был более мотивирован, чтоб он был в полной гармонии со всею его нравственною природою и всеми предшествующими данными, а не выходил бы как *deus ex machina*¹, чтоб своим присутствием помочь распутать слишком затянувшийся узел драмы. Бородин вдруг вырастает в ваших глазах, прежде чем вы успели отличить в нем правое от левого, светлое от темного, так что вы не знаете, какой это рост — натуральный или искусственный. Сценически, впрочем, это неожиданное движение выполнено прекрасно и производит сильный эффект на зрителей.

¹ Бог из машины (лат.).

Между женскими характерами первое место по важности роли принадлежит Дуне, дочери Русакова. Сколько мы могли заметить до сего времени, женские типы г. Островского делятся на два рода: отрицательные и положительные. Весьма удачный тип первого рода мы видели в Липочке. «Бедная невеста» начала собою второй ряд, и Дуня, по-видимому, назначена продолжать в своем лице ту же самую серию женских характеров. Прежде мы имели уж случай заметить, что положительные женские типы менее удаются автору, чем отрицательные: новая пьеса и новый женский характер почти не разубедили нас в этом мнении. Не то чтоб Дуня походила на Марью Андреевну (в «Бедной невесте»): у каждой из них есть своя обстановка и между ними самими выходит большая разница. Марья Андреевна получила что-то похожее на образование, около нее есть кое-какой свет, в ней самой мелькает нечто похожее на развитие, она, к несчастью, не лишена даже и некоторой склонности к резонерству... В Дуне ничего этого нет. Дуня в некотором смысле дитя природы, *naturwüchsig*², как говорят немцы. Она выросла в глуши уездного города, воспиталась как бог велел в четырех стенах родительского дома, сберегаемая бдительным отцовским глазом; свет и образование не коснулись ее, да едва ли знакомы ей и по имени. Есть подле нее одна тетка, старая дева, которая жила несколько лет «в Таганке», слыхала, что есть какая-то образованность, и от всей души уверена, что это заморское растение уживается со всем, только не с бороною: по понятиям Арины Федотовны, что борода, то и невежество, что не мужик, то и образованность. Таковы уж понятия Арины Федотовны об образованности, которой она и в глаза не видала. Само собой разумеется, что Дуне нечем было позаимствоваться от такой тетушки: она и осталась тем же, чем была прежде, пока еще та проживала в Таганке, — без всякого развития; без понятий, с одним только естественным чувством. Очевидно, что тут нет места никакому резонерству: Дуня живет только непосредственными ощущениями. Нельзя даже сказать, чтоб в ней глубоко были укоренены эти самые патриархальные понятия и обычаи, среди которых она выросла, или, может быть, глупая тетушка порасшатала их в племяннице, полагая, что все это невежество, и набивая ей голову разными бреднями, которые для ней самой заменяли образованность: как бы то ни было, Дуня легко отдается своему чувству и, не задумываясь, переходит вместе с ним от одного предмета к другому, хотя бы это и не совсем сообразовалось с понятиями о долге и с положением ее в семействе. В голове у ней немножко ходит ветер, а воли у нее нет никакой, чтоб устоять против его течения. К глубокой страсти Дуня тоже неспособна: она может полюбить человека; но приглянулся ей красивый мужчина, или хоть и некрасивый, а так себе, недурной наружности, она уж и растаяла, она уж, пожалуй, готова и бежать с ним из отеческого дома. Есть у нее одна постоянная привязанность, есть непритворная любовь к отцу, который не налюбуется ею; но и это чувство не настолько сильно, чтоб заменить ей недостаток благоразумия. Подобной природе, лишенной всякой внутренней опоры, могло бы помочь разве одно — настоящее образование, то, которое не ссорится ни с бороною, ни с другими особенностями внешнего вида и заботится гораздо больше о содержании, нежели о форме. Но, к сожалению, Дуне внушено было только ложное понятие о так называемой образованности; а образованию она осталась столько же чужда, как и ее почтенная тетушка. Без сильной воли и без той нравственной опоры, которую дает образование, — как и могла она быть лучше того, чем вышла на самом деле?.. Все это, впрочем, в порядке вещей. Дуне можно отказать во многом, только не в естественности; такие лица, такие характеры встречаются в известном быту во множестве. В этом отношении Дуня имеет большое преимущество перед Марьей Андреевною. Она даже особенно нравится тем, что так

² Самобытное (нем.).

верно выражает природу некоторых женщин. Она, как птичка, не говорит, а как будто поет на какой-то знакомый лад: «Хоть бы уж поскорее он приехал; по крайней мере я бы уж знала; а то как тень какая хожу, ног под собою не слышу». — «Ну, идет! И без него-то уж мне тошнехонько, не глядели бы глаза ни на что». «На грех я его увидела! Так вот с тех пор из ума не идет, и во сне все его вижу. Словно я к нему привороженная какая. И нет мне никакой радости! Прежде я веселилась, девка, как птичка порхала, а теперь сижу вот, как к смерти приговоренная, не веселит меня ничто, не глядела б я ни на кого. Уж и что я, бедная, в эти дни слез пролила!» («Москвитянин», стр. 33.) Не тот ли же это тоскливый тон, который знаком вам из русской народной песни? Не та ли же это тоскующая женщина? Не повторяется ли еще раз и в этих тонах старый, столько веков прошедший плач Ярославны? Все это прекрасно, не лишено даже некоторой поэзии; но как заметно, что автор поспешил здесь на идеализацию, что он не прибавил почти ни единой черты к тому, что нашел в самой действительности! На то он был, конечно, волен: никто не подумает оспаривать у него этого права. Но почему же там, где один характер весь запечатлен идеальным направлением, где другой сбивается на ту же самую статью, третий остался бы только верною копией действительности?

Между лицами, необходимыми для завязки драмы, есть еще одно — *Вихорев*; но с ним мы спускаемся еще ниже. Автор характеризует его словом «проезжий», а по понятиям Арины Федотовны, он выходит «образованный кавалер». Этот «образованный кавалер» — человек без всяких правил. Дела, то есть определенного занятия, у него нет; имение, какое у него было, он давно промотал, и что осталось, то разорено: так чтоб не пропасть совсем от долгов, он и придумал аферу — ездит по городам и сманивает богатых купеческих дочек в надежде притянуть себе чрез них порядочный капитал. Он не хлопочет ни об уме, ни о красоте: ему были бы только деньги. Глупая скорее влюбится «сдуру». Чего не удастся хитростью, он не прочь взять силою — похитить, увезти и потом хладнокровно бросить на первой станции, если окажется, что нет никакого расчета на деньги. Хоть бы какие-нибудь формы были у человека, хоть бы искры совести: у Вихорева ровно ничего нет! Пусть читатели судят сами:

А в д о т ь я М а к с и м о в н а. Я, Виктор Аркадьич, так рассудила, что лучше жить в бедности, да с милым человеком, чем в богатстве, да с постылым.

В и х о р е в. С милым! А как с милым-то жить нечем будет?

А в д о т ь я М а к с и м о в н а. Да видь у вас есть деревня своя.

В и х о р е в. Деревня? Какая деревня!.. Все это вздор!.. Ты вот что скажи, только говори откровенно: даст он денег или нет?

А в д о т ь я М а к с и м о в н а. Не даст!

В и х о р е в. Так что ж ты со мной делаешь?

А в д о т ь я М а к с и м о в н а. Да разве я виновата, Виктор Аркадьич?

В и х о р е в (*ходя по комнате*). Вам только влюбляться да как бы замуж выйти за благородного, чтобы барыней быть!

А в д о т ь я М а к с и м о в н а. Что вы говорите, Виктор Аркадьич?

В и х о р е в. Кому нужно даром-то вас брать! Можно было, я думаю, догадаться — не маленькая! Любовь да нежности всё на уме!.. Ведь глупость-то какая! Вот вы думаете, что вас за красоту берут, так с ума и сходят!

А в д о т ь я М а к с и м о в н а (*закрывая лицо руками*). Бедная я, горемычная! Для чего это я только на свет рождена!..

В и х о р е в. Видимое дело, что человеку деньги нужны, коли он на купчихе хочет жениться! Влюбиться-то бы я и в Москве нашел в двадцать раз лучше; а то всякая дура думает, что в нее влюблены без памяти.

С т е п а н (*входит*). Лошади готовы-с.

В и х о р е в. Пошел вон, дурак! (*Степан уходит*.)

Авдотья Максимовна. Что вы со мной сделали?.. Куда я теперь денусь?.. Как я домой покажусь?

Вихорев. А мне-то какое дело?.. Зачем ехала?..

Авдотья Максимовна. Ведь вы меня насильно посадили.

Вихорев. Выпроси у отца 100 тысяч, так я, пожалуй, женюсь на тебе. Будешь барыня! («Москв<итянин>». Стр. 54–55).

Какой беспощадный цинизм и дел, и слов! Какое безобразное извращение нравственных инстинктов человеческой природы! Какая закоснелость в невежестве! Разве только самая крайняя степень неразвития могла не распознать в нем его пошлости и низости душевной и почувствовать к нему влечение, даже что-то вроде любви. Зато перед этим пошлым типом как вырастают Русаков и Бородин! Они кажутся истинными великанами перед этим пигмеем нравственного чувства. Не знаем, имел ли при этом автор в виду какой-нибудь расчет, — видим только, что он не занялся им наравне с другими действующими лицами, не поработал над ним, как бы следовало. Тип вышел общий — прошлеца, в котором стерлись последние следы человеческого стыда и который живет одним надувательством; но в нем почти нет ничего личного, индивидуального. Изображения Вихоревых, более или менее удачные, нередко попадают в литературу; но не видно, чем бы Вихорев новой пьесы отличался от других подобных ему или что внесено с ним в литературу нового. Положим далее, что *такого* лица требовал общий план пьесы и что ее иначе, как наделив его именно *такими* свойствами, можно было прийти к известной развязке; но, по нашему мнению, никакое частное требование не освобождает художника от неперемнной обязанности давать под каждым человеческим именем живое лицо, обрисованное индивидуальными чертами. Иначе чем же бы отличалось художественное от нехудожественного? В Хлестакове тоже не бог знает как велик нравственный фонд; Хлестаков, именно Хлестаков также необходимо нужен для завязки и развязки известной комедии: но кто же не отличит тотчас Хлестакова от других однородных ему типов в литературе? Кроме общего, у него есть свой собственный, ему только принадлежавший нрав, свои наклонности и привычки, даже свои мечты... Впрочем, может быть, мы не совсем вправе, требуя того, чего нет; может быть, это лежит частью в самых свойствах таланта автора; итак, будем довольствоваться данным.

О самом действии, которое составляет содержание новой комедии, мы заметили уж выше, что оно умно сложено и ведено большею частью очень искусно. Особенно замечен большой успех в построении сравнительно с предпоследнею пьесой того же автора. Нет этого множества вводных сцен, которые в «Бедной невесте» так долго задерживают читателя у самого входа в действие, и похожи на огромный фронтон у небольшого здания. Здесь, напротив, зритель очень быстро входит в действие и почти не задерживается потом до конца его развития. Это показывает в авторе большую сосредоточенность и происходящее отсюда большее обладание своим предметом. Мы могли бы даже заметить, что автор пожертвовал кое-чем для того, чтоб, сколько возможно, ускорить ход действия: у него как будто на совесть лежало слишком длинное подготовление к нему в предшествующей пьесе. В первом же действии, в каких-нибудь шести или семи сценах, зритель знакомится почти со всеми действующими лицами, и тут же, на его глазах завязывается главный узел драмы: начинается действие разговором сначала слуги Вихорева с трактирным служителем, потом Бородин с Маломальским и Маломальского с Русаковым, а оканчивается свиданием Дуни с Вихоревым, который тут же уговаривает ее бежать с ним. Все это происходит даже без перемены декораций. В том же самом трактире, в той же комнате, где Степан ест свою селедку, где Бородин с Маломальским распивают лисабончик, где Русаков выпивает свою рюмку ерофеичу, где,

наконец, Вихорев с Баранчевским (лицо почти лишнее) пьют шампанское, тут же происходит и свидание Вихорева с Дуней; и чтоб придать этой сцене больше вероподобия, половой (надобно, чтоб он был один) выгоняется вон из комнаты и на страже ставится сама жена содержателя трактира. Эта Анна Антоновна для того только и выдумана, чтоб постоять на карауле во время свидания да сказать Вихореву «амур!» Ну, как хотите, а это уж слишком по-аристотелевски, и наша новая драма могла бы быть немного посвободнее в своих движениях...

Второй акт весь происходит в доме Русакова. Зритель еще не увлечен особенно самым действием, но внимание его постоянно занято быстрою переменою сцен и их интересными подробностями. Не увлечен же он действием потому, что оно пока занимает его *больше* внешнею стороною, нежели внутреннею. Конечно, Дуня борется тут между своею любовью к отцу и тем, что она называет любовью к «этакому красавцу», то есть Вихореву. Но эта борьба вовсе не из тех, которые захватывают дух у зрителя. Он уже отчасти знает цену Вихореву и как-то плохо верит в глубокую привязанность к нему девушки. Симпатическому чувству тут, право, не бог знает как много пищи. Относительно же Бородинки Дуня сама много охлаждает стороннее участие, говоря, что любила его когда-то, да теперь уж больше не любит; а в возможность глубокой страсти с его стороны зрителю пока нет еще особенной причины верить. Даже и то, что Дуня, при решительном слове отца «говорю тебе, Авдотья, иди за Бородинку; не пойдешь — не будет тебе моего благословения», падает в обморок, как-то не совсем ладится... и с степенью любви ее к Вихореву, и с чувствами ее в отношении к Бородинку, к которому она вовсе не питает отвращения, и, скажем более, с самым ее воспитанием. Разве объяснить это сильное потрясение, которое произошло в ней, одним страхом отцовского гнева и его негодования? Как бы то ни было, а это обстоятельство имеет решительное влияние на ход всего действия. Старик размягчается и согласен выдать дочь за Вихорева, с одним только условием, если окажется, что Вихорев точно любит Дуню любовью, а не ищет руки ее из-за денег. Зритель знает уже, чего можно ждать от проезжего красавца, несколько не верит в бескорыстную любовь с его стороны и ждет скорой развязки. Но автор придумывает новый оборот...

Самая занимательная сцена в третьем акте — это разговор Русакова с Вихоревым, когда он приезжает (в чужом экипаже) просить руки его дочери и рисует перед ним с своим мнимым благородством и образованностью в том смысле, в каком понимает ее Арина Федотовна. Интересен особенно Русаков: он удивительно хорошо выдержан в том смысле, как задуман. Верность в каждом слове и в каждом почти тоне. Перед его простым, но здравым смыслом как еще ничтожнее и пустее кажется этот наглый Вихорев с своими напрокат взятыми фразами! Мы возьмем из одной этой прекрасной сцены два отрывка, для образца:

В и х о р е в. Скажите, сделайте одолжение, Максим Федотыч, бывали вы в столицах?

Р у с а к о в. Как, батюшка, не бывать, в Москву по делам ездая.

В и х о р е в. Не правда ли, там жизнь совсем другая, больше образованности, больше развлечения? Я думаю, посмотревши на столичную жизнь, довольно скучно жить в уездном городе.

Р у с а к о в. Не всем же жить в столицах, надобно кому-нибудь жить и в уездном городе...

В и х о р е в. Я с вами согласен, но, впрочем, Максим Федотыч, вы ведь не такой купец, как прочие уездные купцы; вы составляете некоторым образом исключение! Но что ж я говорю! Вы сами это очень хорошо знаете. Я думаю, вы с вашим капиталом были бы и в Москве одним из первых.

Р у с а к о в. Как знать чужой капитал! Нет, мне и здесь хорошо.

В и х о р е в. Я понимаю, что вам здесь хорошо; вы здесь родились, привыкли, вам весь город знаком, — конечно, привычка много значит; но у вас есть дочь.

Р у с а к о в. Так что ж, что дочь?

В и х о р е в. Вы, вероятно, как чадолюбивый отец, захотите ей дать некоторое образование, показать ей людей... наконец найти хорошую партию. А где вы это здесь найдете?

Р у с а к о в. Да что ж, разве здесь звери живут? Чай, тоже люди.

В и х о р е в. Да разве здесь вас могут оценить, Максим Федотыч, разве могут? Что вы говорите!

Р у с а к о в. Да что нас ценить-то! Нам этого не нужно. Ну их совсем и с оценкой-то. Был бы сам по себе хорош, а то про меня что хошь говори («Москвитянин», стр. 38–39).

Вот и другой отрывок из той же самой сцены:

В и х о р е в. Я надеюсь, что вы на меня не обидитесь?

Р у с а к о в. Что вам, батюшка, угодно?

В и х о р е в. Ох, Максим Федотыч, страшно... Но во всяком случае, так ли, не так ли, я надеюсь, что мы останемся друзьями (*подает ему руку, тот кланяется, Вихорев подвигается к нему*). Влюблен, Максим Федотыч, влюблен; в Авдотью Максимовну влюблен. Я бы свозил ее в Москву, показал бы ей общество, у меня есть имение не очень далеко отсюда. Я думаю, что, выйдя за меня, она нисколько себя не уронит. А главное, мне хочется породниться с вами, Максим Федотыч... Ну и чин у меня...

Р у с а к о в. Полноте, ваше благородие, мы люди простые, едим пряники не писанные, где нам! Ведь нас только за карман и уважают.

В и х о р е в. Полноте, Максим Федотыч! Что за идея!

Р у с а к о в. Право, так. А то за что нас любить-то?

В и х о р е в. За добрую душу.

Р у с а к о в. Так ли полно?

В и х о р е в. Я не понимаю, Максим Федотыч, у нас какой-то странный разговор происходит.

Р у с а к о в. Не дело вы говорите. Вы люди благородные, ищите себе барышень... воспитанных, а уж наших-то дур оставьте нам; мы своим-то найдем женихов каких-нибудь дешевеньких.

В и х о р е в. Однако неужели же вы своей дочери не желаете добра, что не хотите отдать ее за человека благородного, и притом такого, который ее любит?

Р у с а к о в. Оттого-то и не отдам, что желаю добра. А вы как думаете, я худа, что ль, ей желаю? Ну какая она барыня, посудите, отец: жила здесь в четырех стенах, свету не видала. А купцу-то она будет жена хорошая, будет хозяйничать да детей нянчить.

В и х о р е в. Но, Максим Федотыч, я ее люблю.

Р у с а к о в. Эх! (*махнув рукой, отворачивается*).

В и х о р е в. Я вас уверяю, что я люблю Авдотью Максимовну до безумия.

Р у с а к о в. Не поверю я вам.

В и х о р е в. Как не поверите?

Р у с а к о в. Так, не поверю, да и все тут.

В и х о р е в. Да как же вы не поверите, когда я вам даю честное слово благородного человека?

Р у с а к о в. Не за что вам ее любить! Она девушка простая, невоспитанная и совсем вам не пара. У вас есть родные, знакомые, все будут смеяться над ней, как над дурой, да и вам-то она опротивет хуже горькой полыни... так отдам я свою дочь на такую каторгу! Да накажи меня Бог!

В и х о р е в. Я вам говорю, что со мной она будет счастлива, я за это ручаюсь.

Р у с а к о в. Нечего нам об этом разговаривать — это дело несбыточное. Поищите себе другую, я свою не отдам («Москвитянин», стр. 40–42).

По своей выдержанности эта сцена, бесспорно, одна из самых удачных в целой пьесе. Если она не прибавляет собственно драматического интереса, то дает много для характеристики. Русаков, выступающий здесь с непоколебимым чувством своего достоинства, получает в глазах зрителя новое право на участие.

Вся сила драматического действия сосредоточена в третьем акте. Странно, впрочем: чтоб перейти к той части драмы, где чисто драматический интерес господствует над другими, надобно перескочить через одну довольно заметно выдавшуюся несообразность. Еще страннее подумать, что не будь одного случайного недоразумения, вполне зависевшего от произвола автора, третий акт мог бы не существовать вовсе, по крайней мере, в том виде, в каком он явился на сцене и в литературе. Посмотрите, чем держится связь его с предыдущими. Мы знаем, что после обморока Дуни отец переменял свое решение и согласился отдать ее

за Вихорева — под одним известным условием. Стало быть, главное затруднение уладилось, и мысль Вихорева увезти Дуню не имеет более основания. Ему оставалось бы только увидеться с Дуней, чтоб, узнав условие, или принять его, или вовсе отказаться от своих планов на девушку. Всякому заранее ясно, что Вихорев скорее наденет на себя петлю, чем польстится на невесту без приданого; но никак не видно, чтоб в таком случае нужно еще было похищение: оно уж делается совсем лишним. Что же находим в третьем акте? Он открывается сценою между Вихоревым и Дуней на постоялом дворе. Итак, похищение уж состоялось. Зачем же это и с какою целью? Отец ли, одумавшись, взял назад свое слово, или Вихорев хотел сильнее убедить его в своей страсти, или, наконец, он захватил Дуню врасплох и они не успели еще объясниться между собою? Ни то, ни другое, ни даже третье. Русаков не мог изменить своему слову, не изменив своему характеру; Вихорев хорошо знал, что ему больше не поверят; объяснение у него с Дуней было, потому что нельзя же было им ехать вместе до самой «Ямской слободы» и не переговаривать между собою, и, однако, он увез ее и хотел везти еще далее, потому что у него был свой расчет: старики-де упрямы — нынче он согласен, а завтра, пожалуй, заупрямится, как лошадь («Москвитянин», стр. 51). Дуня, видите ли, успела сказать ему о согласии отца, но *не успела еще* передать его неперемennого условия и тем ввела своего жениха в большое заблуждение. Странно, лучше сказать — хитро, но неискусно! Автору, очевидно, нужно было похищение для его драматических целей, и он решился удержать его, хотя бы даже во вред поэтической истине. Жаль: подобные несообразности в пьесе походят на прорехи в платье; они неприятно останавливают и развлекают внимание зрителя и вообще много вредят единству и силе впечатления. Но только что мы выбрались кое-как из одной несообразности, как уж попадаем в другую. Надобно Дуне *окончить* свое объяснение; оно и происходит в первой сцене на постоялом дворе, в самом начале третьего акта: Вихорев наконец узнает, на каком условии Русаков согласился выдать за него дочь свою. Но он, по-видимому, остается непоколебимым: «да это он врет, он и денег даст», говорит он с уверенностью о своем будущем тесте. Кто же, вы думаете, убивает в нем эту уверенность и заставляет его одним разом отказаться от всех надежд и бросить все планы, которые он уже начал приводить в исполнение? Дуня, почти только одно слово Дуня...

Авдотья Максимовна. Ну, нет, не знаю: он у нас что сказал, то и свято. Опять же он на меня теперь в сердцах, что я его не послушала. Он ни за что не даст.

Вихорев. Гм! Дело-то скверно! (*берет себя за голову*). А-ах! («Москвитянин», стр. 54).

И уж у него больше нет никаких сомнений, что Русаков точно не даст денег, и уж он принимается всячески честить Дуню, зачем она потащилась за ним, зачем, дура этакая, влюбилась в него.

Вихорев. Ты вот что скажи, только говори откровенно: даст он денег или нет?

Авдотья Максимовна. Не даст!

Вихорев. Так что же ты со мной делаешь?

Авдотья Максимовна. Да разве я виновата, Виктор Аркадьич?

Вихорев (*ходя по комнате*). Вам только влюбляться, да как бы замуж выйти за благородного, чтобы барыней быть!

Авдотья Максимовна. Что вы говорите, Виктор Аркадьич?

Вихорев. Кому нужно даром-то вас брать! Можно было, я думаю, догадаться — не маленькая! Любовь да нежности всё на уме!.. Ведь глупость-то какая! Все вы думаете, что вас за красоту берут, так с ума и сходят!

Авдотья Максимовна (*закрывая лицо руками*). Бедная я, горемычная! Для чего это я только на свет рождена!..

В и х о р е в. Видимое дело, что человеку деньги нужны, коли он на купчихе хочет жениться! Влюбиться-то бы я и в Москве нашел в двадцать раз лучше; а то всякая дура думает, что в нее влюблены без памяти (там же).

Что Вихорев начинает так скоро и вместе так нагло издеваться над бедной девушкой, им же обманутой, это понятно, это входило в расчет автора, чтоб тем сильнее оттолкнуть Дуню от похитителя и заставить ее тем с большею горячностью обратиться к прежнему быту и к прежним, забытым его привязанностям. Но какая же вероятность в том, что Вихорев, который, очевидно, рассчитал все свое предприятие на твердой уверенности, что старик даст денег, и уже сделал самый решительный шаг к своей цели, вдруг так круто повернул совсем в противоположную сторону от нескольких слов неопытной девушки? Ведь не поверил же он ей, когда она просто-напросто передала ему волю отца. Отчего ее собственное уверение было для него так решительно? Ну хоть бы он попытал счастья, когда уж самое важное было сделано. Но автору, по-видимому, не хотелось долго задерживаться: он спешил перейти к развязке и пожертвовал быстротой действия внутреннею его вероятностью.

Зато последняя перемена декорации по силе и сосредоточенности драматического действия не оставляет ничего желать более. Прослушайте все эти сцены в театре, при представлении пьесы, пересмотрите их вновь во внимательном чтении — вы получите впечатление весьма полное, вы переживете в них много разнообразных ощущений, много истинно человеческих движений души, пока все действие не разрешится общим чувством светлой радости по случаю восстановления семейного мира и согласия. Автор весьма умно воспользовался здесь средствами драматического искусства, чтоб, постепенно приводя в движение различные его пружины, затронуть зрителя с самых чувствительных сторон и мало-помалу овладеть всем его участием. Действие опять происходит в доме Русакова. Хорош этот честный и прямодушный старик, когда, возвратясь вечером домой и еще не подозревая никакой беды, он мирно беседует с Бородкиным и передает ему свои житейские наблюдения, которые утвердились в нем многолетним опытом. Речь его обыкновенно сбивается на сентенцию, самый тон ее постоянно отзывается нравоучением: нечего же и ждать от старика, так много видевшего в жизни хорошего и дурного, в разговоре с молодым человеком, который только еще учится жить. Еще лучше он, когда болтливый и пустоголовый сват приходит известить его о похищении дочери. Тут раздается этот глубокий, задушевный вопль, в котором слышится голос, весь проникнутый чувством оскорбленного достоинства отца и человека.

Р у с а к о в. Пойди ты. Что же, она с ним села да и поехала?

А р и н а Ф е д о т о в н а. Нет, братец, он ее насильно посадил.

Р у с а к о в. Насильно!.. (Встает) Что ж это, отцы мои! увезли девушку насильно... Помогите! Дочь мою, голубушку мою, последнюю мою радость. Ведь это разбой!.. Побежимте!..

Б о р о д к и н. Я хоть сию минуту-с.

М а л о м а л ь с к и й. Поедем... у меня, сват, лошадь здесь...

Р у с а к о в (хватаясь за голову). Пойдите! Откуда он ее увез?

А р и н а Ф е д о т о в н а. За валом, братец, от мосту.

Р у с а к о в. А зачем она там была? Вы ведь в церковь пошли?

А р и н а Ф е д о т о в н а. Мы, братец, гуляли.

Р у с а к о в (хватая ее за руку). Врешь, у вас уговор был. Говори, был уговор? говори.

А р и н а Ф е д о т о в н а. Был.

Р у с а к о в (садится со слезами). Так зачем же мы поедем? Она своей волей уехала, она своей волей бросила отца, на смех людям, бросила старика одного горе мыкать! Дочка! Не век тебе будут радости. Вспомнишь ты и обо мне. Кто тебя так любить будет, как я тебя любил?.. Пожив в чужих людях, узнаешь, что такое отец!.. Диви бы я с ней строг был или жалел для нее что. Я ль ее не любил, я ли ее не голубил!..

Давая полную свободу чувству оскорбленного и вместе глубоко огорченного отца, автор, впрочем, умел ни в чем не нарушить господствующего тона и довольствовался для своей цели простыми, безыскусственными выражениями того самого быта, из которого заимствовано все действие. Оттого каждое слово и каждый оттенок чувства, им выраженный, кажутся тем истиннее, тем неподдельнее. Сочувствие зрителя возбуждено в высшей степени; но ему готовится еще впереди не одно новое потрясение. Трогательна встреча убитой, опозоренной Дуни с отцом, который еще полон чувством своей оскорбленной чести и спрашивает ее с горькой иронией: «А любовник где?» Еще трогательнее, когда он, как будто подавая дочери последнюю милостыню, позволяет ей остаться в своем доме, не гонит ее вон... «Ну, что же! известно, не гнать же мне тебя?» — говорит он, все больше и больше отдаваясь своему горькому, чувству, и при этих словах «притворно смеется». — Что сказать о последней сцене, где неожиданно великодушное движение Бородкина, как светлый луч, одним разом пробивает эту удушливую атмосферу со всех сторон накопившихся горьких ощущений и в короткое время торжествует над ними решительную победу, соединяя всех снова в одном гармоническом чувстве? Мы сказали уже прежде наше мнение об этой неожиданной черте в характере Бородкина; впрочем, однажды приведенная в действие и поставленная рядом с таким душевным состоянием, в котором человек теряет всякое внутреннее равновесие, она в своем проявлении, как всякий героизм, производит весьма отрадное впечатление на зрителя и невольно увлекает его за собою. Вся сцена ведена мастерски. Дуня тут почти устраняется. На сцене, в глазах зрителя, борется только героическое чувство Бородкина с неуступчивым нравом старика, которого горячее сердце еще не остыло от непривычного чувства своего семейного стыда и позора и, в справедливом негодовании на легкомыслие дочери, упорно отвергает предлагаемое ей, но незаслуженное ею тихое супружеское счастье.

М а л о м а л ь с к и й. Это к тому, что теперича... Слух этот пойдет... так и так — и примерно, разойдется по городу... Кто ее возьмет?

Р у с а к о в. Что ж делать-то! Согрешили. На себя пеняй.

Б о р о д к и н *(выступая вперед)*. Я возьму-с...

М а л о м а л ь с к и й. Гм!.. *(мигает глазом)*. Не бери!

Б о р о д к и н. Будет вам врать-то-с. Это наше дело.

Р у с а к о в. Нет, Иванушко, погоди, тебе эта невеста не годится, я тебе найду другую.

Б о р о д к и н. Мне другой не надобно-с.

Р у с а к о в. Тебе надобно девушку честную, чтоб про нее худой славы не было.

Б о р о д к и н. Что это значит худая слава! Коли я люблю Авдотью Максимовну, так это для меня все одно.

Р у с а к о в. Да она тебя не стоит. Ей теперь нечего об замужестве думать.

Б о р о д к и н. Вы давеча сами обещали. Я вот от своего слова не пячусь, а вы пятитесь. А уж это не порядок, Максим Федотыч!.. Положим, хоша она ваша дочь, а за что же ее обижать? Авдотья Максимовна и так обижена кругом, должен кто-нибудь за нее заступиться. Ее же обидели, да ее же и бранить! По крайней мере, она у нас будет ласку видеть от меня и от маменьки. Что ж такое, со всяким грех бывает. Не нам судить!

Р у с а к о в. Да ты что шумишь-то?

Б о р о д к и н. Да мне что шуметь-то!.. Вы мне обещали Авдотью Максимовну, и отдайте!..

Р у с а к о в *(подумавши)*. Да возьми, пожалуй. Эка невидаль.

Б о р о д к и н *(подходя к Авдотье Максимовне)*. Авдотья Максимовна! Не плачьте, перестаньте-с. Теперь вас никто обидеть не смеет-с. Никому не позволю... самому Максиму Федотычу, провалиться на этом месте!..

А в д о т ь я М а к с и м о в н а. Иван Петрович! любите вы меня: меня никто не любит. Весь свет на меня!

Б о р о д к и н. Помилуйте, Авдотья Максимовна, есть же во мне какое-нибудь чувство; я ведь не зверь, и во мне есть искра Божья!

Авдотья Максимовна. Иван Петрович! Я за вас буду вечно Бога молить. Вы заступились за бедную девушку. Уж коли тятинька говорит вам, что вам нужно девушку честную, чего же мне ждать от других-то?.. Этакую муку терпеть!.. Меня б на неделю не стало!.. Как бы кто видел мою душу!.. Каково мне теперь!.. Я честная девушка, Иван Петрович. Я вас обманывать не стану. Скажите это всем и тятеньке.

Русаков (пораженный). Эх-ма, сват, состарился я, а все еще глуп. За что я ее обидел? Во гневе скажешь слово, а его уж не воротить... Слово-то, как стрела. Ведь иногда словом-то обидишь-то больше, чем делом. Так ли, сват?.. А это грех!.. Дунюшка! словечко-то у меня давеча в сердцах вырвалось, маленько оно обидно, так ты его к сердцу не принимай. Самому было горько; ну и сказал лишнее («Москвитянин», стр. 71–72).

Не портит драмы и последний выход Маломальского, который уже готов подгулять на радостях, а только завершает ее очень удачною комическою чертою:

Маломальский. Ну, уж теперь, сват, я загулял... уж теперь вплоть до свадьбы... Там хозяйка как хочет, а я, примерно, гуляю!..

Ознакомясь с фабулою, которая послужила основою произведению, и проследив все ее художественное развитие в драматических сценах, мы вправе теперь обратиться к самой идее новой комедии и, еще раз обняв одним взглядом все ее содержание, посмотреть на него с другой точки. Не одним только художественным требованиям должно удовлетворить поэтическое произведение, потому что переработанное в нем фантазиею содержание взято ни откуда, как из жизни, и к ней же опять обращено. Без приложения к действительности, без ближайшего отношения к ней самая поэтическая и художественно развитая фабула всегда останется на одном уровне с обыкновенною сказкою, которая знает лишь одно назначение — приятно занять досужее воображение. От комедии преимущественно вправе мы требовать идеи более положительной. Нельзя пожаловаться, чтоб ее не было в новой комедии г. Островского. Она, напротив, выступает очень ясно из всего содержания пьесы и из некоторых сцен в особенности: это идея нравственного превосходства необразованного быта над... над образованным? Странно сказать, но по комедии выходит так. В ней от начала до конца проходит весьма резкое разделение всех действующих лиц на два главных разряда: Русаков, Бородин, Дуня, разумеется, и Маломальский — это люди чуждые образования; Арина Федотовна то и дело тычет в глаза Бородину его «необразованностью» и «невежеством»; да и на брата своего смотрит почти такими же глазами; Анна Антоновна прямо называет своего мужа «необразованность ты моя»; Вихорев говорит о себе не иначе, как «мы люди образованные и со вкусом». Русаков называет свою дочь девушкой «простою, невоспитанною»; наконец, даже половой в трактире замечает о Русакове и подобных ему, что у них «по необразованию все делается». Другой разряд людей составляют: Вихорев, Арина Федотовна и, пожалуй, Анна Антоновна, если уж непременно нужно считать и ее. Они не родня между собою и не то чтоб были большие приятели, а между тем их что-то тянет друг к другу, есть нечто общее между ними. В комедии они представители «образованности»: это связывает их между собою, этим они величаются и отличают себя от прочих лиц, которым постоянно колют глаза их невежеством. Самым названием своей комедии автор очевидно хотел указать на то же капитальное различие между своими персонажами и притчею, или пословицею, довольно ясно выразил ту же самую идею, которая вытекает для нас из целого хода его пьесы. Действительно, «образованные люди» комедии оказываются в продолжение ее развития людьми без всяких правил, а «невоспитанные» — честными и прямодушными. Конечно, образованный читатель никак не подумает, что в лице Вихоревых и подобных ему автор преследует настоящее образование, именно потому, что между ним и подобными лицами ровно нет ничего общего:

Вихорев и истинное образование — два понятия между собою несовместные, исключаящие одно другое. Образованный читатель может даже поблагодарить благонамеренного писателя, который так неумолимо раскрывает внутреннее безобразие, часто скрывающееся под мнимой образованностью, маскирующееся чужим именем. Но что скажет, выходя из театра, простой, необразованный зритель? Какими глазами посмотрит он на образование после комедии, которая так резко проводит перед ним различие между образованностью и необразованностью и представляет ему первую *только* в лице Вихорева и Арины Федотовны? Пойдет ли он потом искать на стороне настоящего понятия об образованности или сумеет отыскать его в своей собственной голове и отличить от ложного? Более нежели сомневаемся...

Мы, конечно, не поставим в вину самому автору ложных толков, которые может возбудить его пьеса в одной части публики; но не думаем, чтоб он хотел быть русским Аристофаном (в некотором смысле), и вовсе не считаем за лишнее обратить его внимание на это обстоятельство. Хотя бы и против воли автора, но повод к ложному пониманию частью дан уж в целом строе комедии и, так сказать, в самой закладке ее. В ней самым странным образом соединились два направления, которые до сих пор мы привыкли встречать порознь в литературе. Тогда как одни действующие лица явно носят на себе отпечаток идеального, другие отражают в себе самую темную сторону действительности. Пусть так; в сущности, мы не имеем ничего сказать ни против того, ни против другого направления, из которых каждое, оставаясь в известных пределах, может иметь свое значение и даже принести свою долю пользы, смотря по потребностям читающей публики. Не считаем также совершенно невозможным и более или менее удачного соединения их в одном литературном произведении. Но как распределены роли в данном случае?.. Почти диаметрально противоположно тому, как распределяла их старая русская комедия, которая тоже любила иногда мешать идеальное с действительным. В ней, в нашей новой комедии, все идеальное, как нарочно, досталось на долю необразованного класса, а на долю прочих лиц, которые назначены в комедии представлять собою другую часть общества, выразить в ней понятие об образованности, оставлены лишь грубые, часто даже грязные краски! (Одна только Дуня, по-видимому, не подходит под это разделение; но если б Дуня была представлена в более идеальном свете, любовь ее к такому человеку, как Вихорев, сделалась бы невозможною, и драма не могла бы состояться вовсе, вот откуда в этом лице недостаток идеальности). В одном и том же произведении употреблены два приема искусства, два различные рода освещения — яркое и темное, и притом так, что все выгоды первого послужили в пользу одного разряда лиц, а все невыгоды второго пали на другой — где же тут художническое беспристрастие? Не все ли это равно, если б в одной и той же картине художник изобразил одну серию предметов светлыми красками, а другую — исключительно темными, желая тем обозначить их относительное достоинство? Из двух общественных положений, которые сводятся в новой комедии под весьма определенными терминами, как два различные понятия, каждое имеет свои хорошие и свои слабые стороны: отчего же бы непременно нужно было выводить одно — *только* его хорошою стороною, а другое — *только* худою? Необходимости, разумеется, не было никакой; стало быть, выбор состоялся по доброй воле самого писателя...

Но, заговорившись о комедии г. Островского, мы уж поздно заметили, что все назначенное для обзора журналов место заняли разбором только одного произведения, действительно замечательного. Итак, обозрение других журнальных статей, появившихся в течение марта, отлагаем до следующего месяца.

П. Н. Кудрявцев
«Не в свои сани не садись», комедия Островского

Впервые: ОЗ. 1853. № 4. Отд. V. С. 100–120. Без подписи. Цензурное разрешение — 03.04.1853. Цензор А. И. Фрейганг.

Атрибутируется на основании писем Галахова и Кудрявцева к Краевскому (см.: *Тотубалин*. С. 80; *Островский*. Т. 1. С. 542; коммент. Э. Л. Ефременко).

Переизд.: Критическая литература о произведениях А. Н. Островского / Сост. Н. Денисюк. М., 1906. Вып. 1 (без подписи).

Автограф — в собрании Л. И. Поливанова (РГАЛИ. Ф. 2191. Оп. 1. № 198. Л. 1–9). Опубликованный текст полностью соответствует рукописному, за исключением первых двух и последних двух предложений, отсутствующих в рукописи и добавленных, очевидно, редактором. Кроме того, в рукописи в конце статьи после слов «...доброй воле самого писателя» следовало: «Как однако новая русская комедия далеко еще от старой как в воззрении на вещи, так и в самом употреблении артистических приемов!».

Статья писалась в марте 1853 г. 13 марта Кудрявцев сообщал Краевскому, что по соглашению с А. Д. Галаховым готовит «для «Журналистики» статейку о новой комедии Островского» и обещает выслать ее «на следующей неделе» (РНБ. Ф. 391. № 463. Л. 18).

Статья Кудрявцева явилась первым крупным откликом критика на творчество А. Н. Островского. Касаясь в обозрении русской литературы за 1852 г. полемики вокруг «Бедной невесты», Кудрявцев солидаризировался с низкой оценкой пьесы своим соавтором Галаховым (см. наст. изд.) и отказался видеть в ней «новое слово» (см.: ОЗ. 1853. № 1. Отд. IV. С. 42). Следующая комедия драматурга «Не в свои сани не садись» произвела на Кудрявцева более благоприятное впечатление. Несмотря на то что Эдельсон упрекнул критика «Отечественных записок» в неопределенности оценки (см. ниже), мнение обозревателя «Москвитянина» вряд ли можно счесть обоснованным. Дотошный медиевист, последователь Нибура и Ранке, Кудрявцев попытался подойти к пьесе непредвзято, объективно рассматривая сильные и слабые ее стороны. Его интерпретация полемики выделяется на фоне однозначно положительных откликов на «Не в свои сани не садись» И. И. Панаева и Т. И. Филиппова (оба см. в наст. изд.) двумя особенностями. Во-первых, Кудрявцев, единственный из критиков, проблематизировал жанр пьесы и, усмотрев в нем больше черт драмы, нежели комедии, именовал пьесу именно драмой. Подобная точка зрения может объясняться своеобразной концепцией Кудрявцева, изложенной им в статье «Об “Эдипе царе” Софокла: Опыт анализа» (ПроPILEи. 1852. Вып. 2). По мысли критика, для анализа подлинного драматического произведения чисто эстетический подход, имеющий дело с «художественностью», недостаточен. Художественность до того вошла в обычай эстетического понимания, что читатель

часто не замечает очевидных содержательных недостатков пьесы. Кудрявцев предлагает другой подход — «собственно гуманический», который позволяет избежать «односторонности чисто формального воззрения». Акцент на «гуманическом» предполагает анализ того, как развивается подлинно трагический характер в действии, какие психологические и этические проблемы лежат в основе этого процесса — словом, разбор «внутренней архитектуры» драмы (Там же. С. 73). Соответственно, Кудрявцев вводит понятие «внутреннего действия», которое «происходит в сознании» героя (Там же. С. 76). Поскольку «главное содержание трагедии составляют явления внутреннего человеческого мира» и действие происходит скорее в психологической плоскости, критику следует сосредоточиться на обсуждении именно этих аспектов. Герменевтическая установка Кудрявцева объясняет, почему в его рецензии такое пристальное внимание уделяется развитию характеров, нравственной проблематике и мотивации поступков героев (Бородкина и Дуни особенно), а наиболее частотными оказываются понятия «человек / человеческий», «душевный», «драма», «характер».

Вторая особенность статьи критика связана с «консервативной» идеологией пьесы и его собственной позицией. Еще до Кудрявцева фельетонист «Санкт-Петербургских ведомостей», подписавшийся «В. П.», выразил несогласие с основной мыслью комедии (см.: СПбВед. 1853. № 54. 10 мар.), однако отказался детально аргументировать свое мнение. Критик же «Отечественных записок» взглянул на пьесу глазами западника, отвергающего пристрастное принижение «образованности». Кудрявцев, единственный из критиков-современников, попытался поставить под вопрос построение пьесы Островского, в которой конструируется семейно-патриархальная утопия, противопоставленная западной цивилизации (см. об этом: Журавлева А. И. Островский-комедιοграф. М., 1981. С. 116–117; Зубков. С. 177–186). Критик заметил, хотя и не соотнес с предшествующими пьесами Островского, это стремление к «славянофильской» интерпретации русской истории.

Статья Кудрявцева вызвала отклики в первую очередь в «Пантеоне» и «Москвитянине». Обозреватели «Пантеона», присоединяясь к его мнению, хвалили разбор в целом, сомневаясь, впрочем, в выборе некоторых слов и терминов: «удачливость», «публичность», «мотивировать», «фонд», «фабула» (см.: Пантеон. 1853. № 4. Петербургский вестник. С. 4). В более пространной рецензии на петербургскую постановку «Не в свои сани не садись» критик «Пантеона» также поддержал тезис Кудрявцева о торжестве необразованности над образованностью в комедии: «Действительно, нельзя не пожалеть, что г. Островский не подумал об этом впечатлении, что он, задавшись вполне похвальной целью — выставить смешную сторону страсти купеческих дочек и их родителей вступать в родство с людьми образованными, благородными, не показал их ложного взгляда на образованность и благородство и вреда от полуобразованности, представляемого в драме Вихоревым и Ариной Федотовной?» (Пантеон. 1853. № 4. Театральная летопись. С. 35–36). Однако, в отличие от Кудрявцева, характер Бородкина показался обозревателю «Пантеона» логически и психически верным. От имени «Москвитянина» в полемику включился Е. Н. Эдельсон, которому не понравился общий — нерешительный — тон статьи Кудрявцева, а следовательно, отсутствие определенности в оценке пьесы, уклончивое признание ее значения и успеха: «Не нравится вам эта оригинальная яркость разговорного языка в комедии, — скажите это прямо» (М. 1853. № 9. С. 44). Главное же несогласие Эдельсона вызвала скептическая интерпретация Кудрявцевым конфликта пьесы — «торжество необразованности над образованностью». По мнению критика «Москвитянина», пьеса на самом деле посвящена осуждению «людей, которые смотрят с пренебрежением на так называемый простонародный быт, разумея под этим общим эпитетом всех тех, кто по наружному виду и некоторым приемам отличается от них» (Там же. С. 48). Более того, главная коллизия пьесы заключается в том, что с удалением проходимца Вихорева семейная идиллия Русаковых восстанавливается. Мысль Кудрявцева о том, что комедия Островского может вызвать у публики неприятие образованности, показалась Эдельсону настолько нелепой, что спустя год он вернулся к ней в обзоре № 4 «Отечественных записок» за 1854 г.: «Только мысль пугливая, хотя и образованная, могла подсказать одному критику “Отечественных записок” опасение, чтобы комедия Островского “Не в свои сани не садись” не произвела отвращения к образованию. Та же самая мысль заставляет восхищаться рассказом “Муму”, вопреки эстетическому чувству и громко вопиющим представлениям народности» (М. 1854. № 10. С. 94). Позже Кудрявцева резко осудил Григорьев, построивший на полемике с его отзывом значительную часть статьи «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (см. наст. изд.). Возможно, мысль Кудрявцева об «антизападничестве» Островского повлияла на интерпретацию его творчества Н. Г. Чернышевским в статье о «Бедности не порок» (С. 1854. № 5), где критик упрекал драматурга в приверженности ложным теориям (славянофильству).

С. 334. На русской сцене обеих столиц она имела решительный успех. — Сведения о постановке см. наст. изд., с. 729.

С. 334. *Теперь, когда она «предана публичности», то есть появилась в печати...* — Комедия была опубликована в «Москвитяине» (1853. № 5. Отд. I. С. 1–74).

С. 334. *...не дожидаясь, пока он выйдет отдельной книгой, что, вероятно, не замедлит...* — В 1853 г. (ценз. разр. не указано) комедия вышла отдельным изданием в московской типографии В. Готье. Начиная с первой комедии, М. П. Погодин и Островский параллельно с журнальной версией издавали пьесы отдельными книжками. Так с 1850 по 1854 г. вышли «Свои люди...», «Бедная невеста», «Не в свои сани...», «Бедность не порок».

С. 334. *...автору непременно хочется называть свою новую пьесу комедией?* — Жанровое определение «комедия» в начале 1850-х гг. было принципиальным как для Островского, так и для «молодой редакции» в целом. По их мнению, комическое позволяло преодолеть крайности как вредной для высшего искусства субъективности («личности») автора в изображении героев, так и абсолютной его бесстрастности. Идеалом комического писателя старого времени мыслился Гоголь, тогда как воплощением нового типа комизма — Островский (см. Зубков. С. 34–35).

С. 335. *Когда перед глазами проходят ~ смотришь комедию?* — О теории драмы Кудрявцева см. преамбулу, с. 734.

С. 335. *...некоторым критикам, ухитрившимся видеть недостаток драматического произведения в самой простоте его содержания...* — Намек на фельетон Иногородного Подписчика (А. В. Дружинина) в апрельской книжке «Библиотеки для чтения», в котором говорилось, что «содержание “Бедной невесты” Островского чрезвычайно просто», и критику «это <...> кажется недостатком» (см. наст. изд., с. 237). Кудрявцев высмеял этот тезис в обзоре «Русская литература в 1852 году» (наст. изд., с. 283–284).

С. 335. *Мысль «Ревизора» взята из такого же источника...* — Мнение о заимствовании сюжета комедии Гоголя «Ревизор» из пушкинского бродячего анекдота о мнимом ревизоре известно современникам еще до публикации в 1855 г. «Авторской исповеди», где Гоголь указывал на происхождение сюжета (см.: Гоголь. ПССиП. Т. 4. С. 525; Проскурин О. А. Путешествие Пушкина в Оренбург и генезис комедии «Ревизор» // И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию А. Л. Ошопата. М., 2008. С. 143–158).

С. 336. *...так часто встречаешь списывание грязных сторон действительной жизни...* — Кудрявцев присоединяется здесь к критике эстетических принципов т. н. «натуральной школы» (дагерротипное изображение низовых сторон действительности), которая к началу 1850-х гг. воспринималась как пройденный этап литературы (см. в наст. изд. статью Ап. Григорьева «Русская литература в 1851 году»).

С. 336. *...известному Лазарю, знакомому нам по другой пьесе...* — Имеется в виду Лазарь Елизарыч Подхалюзин, герой пьесы Островского «Свои люди — сочтемся!».

С. 338. *...а не выходил бы как deus ex machina...* — «Бог из машины» (лат.), выражение, которое в переносном смысле означает неожиданное, немотивированное разрешение какого-либо конфликта или ситуации, первоначально в античной драме. Ср., например, критику этого приема в пьесах Еврипида в статье Р. В. Орбинского «Еврипид» (Журнал Министерства народного просвещения. 1853. № 9. Отд. II. С. 138).

С. 339. *Весьма удачный тип первого рода мы видели в Липочке.* — Упоминается главная героиня пьесы «Свои люди — сочтемся!».

С. 339. *Прежде мы имели уж случай заметить, что положительные женские типы менее удаются автору, чем отрицательные...* — Возможно, речь идет о рецензии на альманах «Комета», где о героине этюда «Неожиданный случай» Островского Софье Антоновне сказано, что «у нее нет никакого характера» (ОЗ. 1851. № 5. Отд. V. С. 7). Других высказываний о недостатках положительных героинь Островского в статьях «Отечественных записок» за 1852 — начало 1853 гг. обнаружить не удалось.

С. 340. *...столько веков прошедший плач Ярославны?* — Фрагмент «Слова о полку Игореве», которое в 1850 г. было в очередной раз актуализировано переводом сотрудника «Москвитянина» Л. А. Мея.

С. 341. *...прошлеца...* — То же, что пройдоха, «пролаз, проныра»

С. 341. *Изображения Вихоревых ~ нередко попадают в литературе...* — Имеются в виду, видимо, гоголевские персонажи Хлестаков и Ихарев («Игроки»). С последним фамилия героя Островского даже созвучна.

С. 341. *...распивают лисабончик...* — Портвейн.

С. 342. *...уж слишком по-аристотелевски...* — Кудрявцев имеет в виду соответствующие разделы его «Поэтики» (335 г. до н. э.; в современных русских изданиях гл. VII и VIII), в которых речь идет о единстве времени, места и действия. Хотя первый русский перевод «Поэтики» был выполнен Б. И. Ордынским в 1854 г., подробный пересказ трактата был доступен русским читателям по книге С. П. Шевырева «Теория поэзии...» (М., 1836; раздел «Теория поэзии в Греции»).

С. 348. ...два понятия между собою несовместные... — Отсылка к словам Моцарта «гений и злодейство — / Две вещи несовместные» из «Моцарта и Сальери» А. С. Пушкина (1830).

С. 348. ...но не думаем, чтоб он хотел быть русским Аристофаном... — Кудрявцев имеет в виду, что консерватизм Островского сильно напоминает позицию древнегреческого комедиографа Аристофана, который в комедиях «Облака» и «Лягушки», высмеивая новые течения в философии (Сократа) и драматургии (Еврипид), прослыл ревнителем старых нравов и быта. Сопоставление Островского с Аристофаном вызвало несогласие Эдельсона. В обзоре «Отечественных записок» и статьи Кудрявцева он писал: «Аристофан смеялся и над Сократом, а от каких-нибудь Вихоревых до Сократов, хоть бы и наших доморощенных, расстояние все еще велико» (М. 1853. № 9. С. 48). Начиная с 1810-х гг. под влиянием популярного курса лекций «Über dramatische Kunst und Litteratur» (1809–1811) А. Шлегеля, Аристофан осмысливается как ревнитель «мира, простоты и строгости античных нравов» (см. Иванов Д. Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: Теория и практика национального театра. Tartu, 2009. С. 100–102).

С. 348. ...старая русская комедия, которая тоже любила иногда мешать идеальное с действительным. — По-видимому, имеются в виду комедии Д. И. Фонвизина и раннего А. А. Шаховского, в которых часто изображалась победа новых разумных просвещенных начал над старым и косным миром невежества.