
П. Н. Кудрявцев

«Бедность не порок»

Бедность не порок. *Комедия в 3-х действиях*, соч. А. Н. Островского. Москва, В тип. В. Готье. 1854, В 8-ю долю <листа> 100 стр.

Как неизменно каждый год приносит с собою новую весну, так точно каждый год дарит русскую публику новою комедией г. Островского. По крайней мере, этот порядок ведется уж четыре года: мы получили от автора ровно такое же число комедий — ни больше, ни меньше. Считайте на каждый год по комедии — не ошибетесь; считайте на каждую комедию по году — тоже не ошибетесь. Нельзя сказать, чтоб это было мало, и нельзя сказать, чтоб было много. Каким же именем назвать этот новый род *juste-milieu*¹ в литературной производительности, которому, право, не знаем, бывали ли где примеры? Эта редкая «периодичность творчества» есть ли нечто преднамеренное, условное или вытекает прямо из особенных свойств таланта автора? Если последнее верно, то мы поздравляем русскую публику с небывалым еще в ней талантом — «талантом периодического творчества».

Умеренная литературная производительность не может служить упреком никакому автору. Мы, напротив, всегда готовы подозревать за него — как скоро имеем дело с признанным уже литературным талантом — потребность самого автора обделывать свои произведения, то есть, выработав содержание каждого из них, стараться найти для него по возможности и совершенную форму. Потребность этого рода — задаток художественной способности в писателе, которая дается не всякому. Не тот художник в литературе, кто наводняет ее множеством скороспелых работ; но тот, кто хотя немногим увеличивает в ней число неумирающих произведений. Многое скоро пропадает в литературе; остается же в ней надолго лишь немногое, и нет сомнения, что это немногое вырабатывается в мастерской писателя гораздо дольше, создается медленнее, чем вся вместе взятая масса мгновенно возникающих и так же быстро опадающих произведений, которые беспрестанно изготавливаются для обыкновенного литературного обихода.

То, что мы назвали выше «периодичностью» в литературной производительности г-на Островского, мы всегда готовы были толковать в хорошую сторону, то есть принимать ее в смысле умеренности, воздержанности особенного рода, предписываемой художественными требованиями самого автора. Нам скорее хотелось думать, что автор медлит, благоразумно придерживая свои произведения до окончательной отделки, чем уверять себя и других, что известная срочность, с которою появляются в свет его комедии, происходит от нетерпеливой поспешности с его стороны.

¹ Золотой середины (франц.).

Что ни говорите о литературной критике, а она всегда с гораздо большею приятностью остановится на зрелом произведении, хотя бы самого малого объема, чем на скороспелых произведениях обыкновенной литературной рутины, хотя бы даже они вмещали в себе много общепользовательного материала. В прежних своих комедиях г. Островский дал нам хорошие задатки того, что он далеко не пренебрегает художественною обработкою и усвоил себе многие ее приемы. Ссылаемся на предпоследнюю его комедию, где некоторые сцены отделаны рукою мастера, ссылаемся потом на постоянную заботливость его об отделке языка, хотя, может быть, иногда он и доводит ее до крайности, до излишества, так что, наконец, впадает в тот род, который в механических искусствах называют рококо. С этой точки хотелось бы нам прежде всего посмотреть и на новую комедию, чтоб прибавить несколько новых наблюдений над талантом автора и сделать некоторые заключения о его успехах и развитии.

Мы опять в том же провинциальном купеческом быту, с которым автор довольно уже познакомил нас в своей предпоследней комедии. Итак, по мнению автора, открытая им руда еще несколько не истощилась и над ней можно еще трудиться с пользою для себя и для публики. Отчего не поверить на слово писателю, который в этом деле хозяин и знает его лучше нас? Все действие происходит в доме богатого купца Гордея Карпыча Торцова в один из святочных вечеров. Это, впрочем, не тот Торцов, на которого недавно указывали вам в одних распашных стихах как на «героя нашего времени» и готовы были божиться, что русская поэзия до сих пор не производила ничего лучшего. Тот Торцов сам по себе; с тем мы будем еще иметь случай довольно близко познакомиться в комедии, а пока нужно только знать его брата, хозяина того дома, в котором происходит действие. Оно начинается в «прикашичье» комнате разговором между Митею, приказчиком Торцова, Егорушкой, его же дальним родственником, и «мальчиком», какие обыкновенно бывают в купеческих домах. Егорушка — это так себе, ничего, в роде тех фронтисписов, какие прикладывались к старинным изданиям; но Митя — совсем другое дело: Митя необходимое лицо в пьесе; Митею она вяжется. Читателю надобно знать, что такое Митя, чтобы не смешать его с Бородинским (в другой комедии того же автора), который находился в таком же положении. У них не только одно положение, но, можно сказать, одна и та же страсть: оба они бедны — небогаты, по крайней мере, и любят каждый дочь своего богатого хозяина, разумеется, любовью безнадежною, хотя им и отвечают некоторою взаимностью. До сих пор сходство; но есть и разница. Автор не хотел сделать из Мити героя пьесы (на то есть у него другое лицо) и оттенил его иными красками... какими — это может видеть читатель из следующего разговора Мити с Яшей Гуслиным:

Г у с л и н (*сидится на кровать и берет гитару*). Что народу было на катанье!.. И ваши были. Что ж ты не был?

М и т я (*сидя у стола пригорюнившись*). Да что, Яша, обуяла меня тоска-кручина.

Г у с л и н. Что за тоска? Об чем тебе тужить-то?

М и т я. Как же не тужить-то? Вдруг в голову взойдут такие мысли: что я такое за человек на свете есть? Теперь родительница у меня в старости и бедности находится, ее должен содержать. А чем?.. Жалованье маленькое, от Гордея Карпыча все обида да брань, да все бедностью попрекает, точно я виноват... а жалованья не прибавляет. Поискал бы другого места, да где его найдешь без знакомства-то. Да, признаться сказать, я к другому-то месту и не пойду.

Г у с л и н. Отчего же не пойдешь? Вот у Разлюбяевых жить хорошо... люди богатые и добрые.

М и т я. Нет, Яша, не рука. Уж буду все терпеть от Гордея Карпыча, бедствовать буду, а не пойду. Такая моя планида!

Г у с л и н. От чего же так?

М и т я. Так, уж есть тому делу причина. Есть, Яша, у меня еще горе, да никто того горя не знает. Никому я про свое горе не сказывал.

Гуслин. Скажи мне.

Митя (*махнув рукой*). Зачем?

Гуслин. Да скажи, что за важность!

Митя. Говори не говори, ведь не сможешь!

Гуслин. А почему знать.

Митя (*подходит к Гуслину*). Никто мне не поможет. Пропала моя голова. Полюбилась мне больно Любовь Гордеевна.

Гуслин. Что ты, Митя?! Да как же это?

Митя. Да вот как ни как, а уж сделалось.

Гуслин. Лучше, Митя, из головы выкинь. Этому делу никогда не бывать, да и не разживаться.

Митя. Знавши я все это, не могу своего сердца сообразить. «Любить друга можно, нельзя по-забыть!» (*говорит с сильными жестами*). «Полюбил я красну девицу пуще роду, пуще племени. Злые люди не велят, велят бросить, перестать».

Гуслин. Да, и то надоть бросить... А то заберешь в голову, потом еще тяжелее будет.

Митя (*декламирует*).

Что на свете престоко?

Престока есть любовь!

Митя весь в этом разговоре: он не говорит, а жалобно поет; тоска и кручина не сходят у него с языка; он скорее иссохнет, чем перестанет любить и горевать. Откуда такой рыцарь печального образа? — спросите вы, с изумлением смотря на купеческого приказчика. — Из песни, или, пожалуй, из песен. Это не характер, а олицетворенная жалобная песня: от него ничего больше и не ждите. А чтоб выдумка больше походила на правду, автор заставляет Митю читать и переписывать песни Кольцова и даже делать ему подражания. Все это в самом деле так похоже на Митю: он весь состоит из стихов Кольцова, хотя далеко не из всех, носящих имя этого поэта.

Из разговоров, которые ведутся в той же прикащичьей комнате, узнаём кое-что и о самом хозяине дома Гордее Карпыче Торцове, в руках которого находится судьба Мити и его любезной. Он сам пока еще не показывается, но словоохотливая супруга его Пелагея Егоровна, проходя мимо Мити, сообщает нам в разговоре с ним главные подробности о жизни своего мужа. Надобно заметить, что добрая Пелагея Егоровна благоволит к Мите (мы узнаем после причину ее симпатии) и потому не таит от него домашних секретов. Вот в чем дело: живши долгое время хорошо, хотя и не роскошно, Гордей Карпыч съездил куда-то в отъезд, должно быть, в Москву, и с тех пор принял совсем другой род жизни. Все стало казаться ему немило, все опостыдело. Не хочу, говорит, жить «по-мужицки», «хочу жить по-нынешнему, модами заниматься». То, что на языке Пелагеи Егоровны называлось «модами заниматься», у самого Гордея Карпыча значило «образовать себя и жить по-просвещенному». Это образование состояло, по его мнению, в том, чтоб ходить в модном платье, поставить в гостиной новую мебель, завести у себя прислугу в перчатках и пить вместо мадеры шампанское. Не только сам он переменял костюм, но требовал, чтоб и жена его надела чепчик. С того времени все пошло в доме наизворот. Вместо того чтоб позаботиться о своей дочери-невесте, подумать о том, как бы пристроить ее, Гордей Карпыч начал помышлять лишь о своих «штуках» и не давал никому сказать слова против своего нового обычая. Явление довольно странное в простом человеке, оно покажется еще страннее, когда читатель узнает, что такая перемена произошла с шестидесятилетним стариком. Как объяснить такую странность в человеке его лет? Пелагея Егоровна объясняет в нем эту внезапную перемену по-своему: связался-де мой муж с нехорошим человеком Африканом Савичем, стал с ним пить; «спьяну-то, должно быть, у него и помутилось». Но кто же поверит ей, чтоб пьянство могло произвести такое странное действие? Где же видано, чтоб пьяный человек стал

заботиться о хорошем покрое платья, о том, чтоб в комнатах его стояла хорошая мебель и чтоб жена его ходила в чепчике? У пьяного человека едва ли не одно на уме. Тут что-то не так. Говоря далее о характере своего мужа, Пелагея Егоровна называет его «крутым». Опять что-нибудь да не так! Автор, кажется, имел совсем другое в виду, в Гордее Карпыче он именно хотел представить совершенно бесхарактерного человека, которому стоит только завести новое знакомство, чтоб в доме его пошло все вверх дном.

Чтоб, впрочем, читатель не оставался долго в сомнении насчет этого лица, автор скоро выводит его самого на сцену. Действия пока еще нет никакого, но мы приведем небольшой разговор между Гордеем Карпычем и Митею в той же прикатицкой комнате, потому что этот разговор дорисовывает известные уже нам лица.

Явление 7-ое.

Митя, Гуслин, Разлюляев и Гордей Карпыч.

Гордей Карпыч (*входит, все встают и перестают петь*). Что распелись! Горланят, точно мужичье! (*Мите*) И ты туда же! Кажется, не в таком доме живешь, не у мужиков. Что за полпивная! чтобы у меня не было этого вперед. (*Подходит к столу и разбирает бумаги.*) Что бумаги-то разбрросал!

Митя. Это я счета проверял-с.

Гордей Карпыч (*берет книгу Кольцова и тетрадь со стихами*). А это еще что за глупости?

Митя. Это я от скуки, по праздникам-с, стихотворения Кольцова переписываю.

Гордей Карпыч. Какие нежности при нашей бедности!

Митя. Собственно для образования своего занимаюсь, чтоб иметь понятие.

Гордей Карпыч. Образование! Знаешь ли ты, что такое образование!.. А еще туда же, разговаривает! Ты бы вот сюртучишко новенький сшил! Ведь к нам наверх ходишь, гости бывают... срам! Куда деньги-то деваешь?

Митя. Маменьке посылаю, потому она в старости, ей негде взять.

Гордей Карпыч. Матери посылаешь! Ты себя-то бы образил прежде; матери-то не бог знает что нужно, не в роскоши воспитана, чай, сама хлевы затворяла.

Митя. Уж пушай же лучше я буду терпеть, да маменька, по крайности, ни в чем не нуждается.

Гордей Карпыч. Да ведь безобразно! Уж коли не умеешь над собою приличия наблюдать, так и сиди в своей конуре; коли гол кругом, так нечего о себе мечтать! Стихи пишет, образованье себя хочет, а сам как фабричный ходит! Разве в этом образование-то состоит, что дурацкие песни петь. То-то глупо-то! (*Сквозь зубы и косясь на Митю.*) Дурак! (*Помолчав.*) Ты и не смей показываться в этом сюртучишке наверх. Слышишь, я тебе говорю! (*К Разлюляеву.*) А ты тоже! Отец-то, чай, деньги лопатой загребает, а тебя в этаком зипунишке водит.

Разлюляев. Что ж такое! он новый... сукно-то французское, из Москвы выписывали по знакомству... двадцать рублей аршин... Что же, нешто мне этакую штуку надеть, как у Франца Федорыча, у аптекаря... кургузую; так его вон и дразнят все: срам пальто. Так что ж хорошего людей смешить!

Гордей Карпыч. Много ты знаешь! Да что, с тебя взыскать-то нечего! Сам-то ты глуп, да и отец-то твой не больно умен. Целый век с засаленным брюхом ходит; дураками непросвещенными живете, дураками и умрете.

Разлюляев. Уж ладно.

Гордей Карпыч (*строго*). Что?

Разлюляев. Ладно, мол.

Гордей Карпыч. Неуч, и сказать-то путно не умеешь. Говорить-то с вами — только слова тратить; все равно, что стене горох, так и вам, дуракам (*уходит*).

Читатель видит, что каким Пелагея Егоровна представляла своего супруга, таков он и есть в самом деле, то есть не в смысле характера, а по отношению к его образу мыслей. Из слов его видно, что он точно помешался на образовании, разумея под образованием известную внешность. Митя тоже хлопочет об образовании, но он, по крайней мере, ищет его в стихотворениях Кольцова. Как писатель вполне современный, автор любит, чтоб если не все, то по крайней мере большая

часть его лиц так или иначе относились к образованию. Даже те из них, которые не имеют никакого понятия об образовании, считают, однако, своим долгом толковать о нем. Но возвратимся к Гордею Карпычу. Изображая его сумасбродным и бесхарактерным, автор как будто хотел показать на нем, что в одном и том же быту могут быть, однако, явления совершенно противные известному Русакову в комедии того же автора «Не в свои сани не садись». Но стоила ли такая задача труда? И можно ли достигнуть какой-нибудь цели в искусстве, изображая целое лицо лишь одною *случайной* чертою, как, например, вдруг, ни с того ни с сего, развившимся в нем вкусом к некоторым переменам во внешнем быту? Мы позволяем себе сомневаться.

Пойдем далее, хоть сам автор, очевидно, и не спешит действием. Вместо действия мы пока имеем только смену явлений, или разговоров разных лиц между собою. Все эти разговоры ведутся в той же прикащичьей комнате; лица то и дело сменяются в ней: как на перекрестке, одни уходят, другие приходят вновь; постоянным лицом на сцене остается лишь Митя, провожающий то того, то другого. Так уходит Пелагея Егоровна; так, немного спустя, поговорив с Митею, уходит и Гордей Карпыч. «Вот она жизнь-то моя какова! Вот каково мне сладко жить-то на свете!» — распевает Митя жалобным тоном, проводив отца своей любезной. Является Анна Ивановна с Любовью Гордеевной и с некоторыми другими лицами, и в прикащичьей комнате заводится новый разговор. Читатель должен несколько прислушаться к разговору Анны Ивановны, как для того, чтоб узнать это лицо, так и для того, чтоб лучше познакомиться с тем бытом, или, точнее, с теми людьми, между которыми происходило это кажущееся действие.

Явление 9-е.

А н н а И в < а н о в н а >. Мир честной компании.

Р а з л ю л я е в. Милости прошу к нашему шалашу.

М и т я. Наше почтение-с! Милости просим!.. Какими судьбами?..

А н н а И в < а н о в н а >. А никакими, просто взяли да и пришли. Гордей Карпыч уехал, а Пелагея Егоровна отдохнуть легла, так теперь наша воля... Гуляй не хочу!..

М и т я. Просим покорно садиться. (*Садятся; Митя садится против Любовь Гордеевны; Разлюляев ходит.*)

А н н а И в < а н о в н а >. Надоело молча-то сидеть, орехи щелкать, — пойдемте, говорю, девушкам, к парням, а девушкам и люблю.

Л ю б о в ь Г о р д е е в н а. Что ты выдумываешь-то! Мы не воображали сюда идти, — это ты выдумала.

А н н а И в < а н о в н а >. Как же не так! Да ты первая... Известное дело, кому что нужно, тот об том и думает; парни об девках, а девки об парнях.

Р а з л ю л я е в. Ха, ха, ха!.. Это вы, Анна Ивановна, в точности говорите.

Л ю б о в ь Г о р д е е в н а. Вот уж никогда.

М а ш а (*Лизе*). Ах, стыд какой!

Л и з а. Это, Анна Ивановна, вы говорите совсем напротив.

А н н а И в < а н о в н а >. Ах вы, скромность! Уж сказала бы словечко, да не хорошо при парнях-то... Сама была в девках, все знаю.

Л ю б о в ь Г о р д е е в н а. Девушка девушке рознь.

М а ш а. Ах, стыд какой!

Л и з а. Что вы говорите, это даже для нас очень странно и, можно сказать, конфузно.

Р а з л ю л я е в. Ха, ха, ха!..

А н н а И в < а н о в н а >. А об чем сейчас наверху разговор был? Хотите, скажу!.. Ну, говорить, что ли? Что, присмирели.

Р а з л ю л я е в. Ха, ха, ха!..

Вот это живое лицо, хоть речи ее и отзываются прачечной. Анна Ивановна говорит, конечно, сплеча; вообще она женщина незастенчивая, но зато хитростей

в ней нет и она остается вполне верна своему быту. Впрочем, она занимает в пьесе лишь второстепенную роль: ее содействие нужно только для того, чтоб, когда все уже вышли из комнаты Мити, кроме его самого и Любви Гордеевны, придержать снаружи дверь и таким образом устроить между ними свидание, будто вовсе нечаянно. И тут Анна Ивановна остается верна себе. Сцена свидания между Митею и Любовью Гордеевной также выдержана в духе действующих лиц. Она очень невелика и вся состоит в том, что Митя, вместо объяснения в любви, потчует свою любезную стихами своего сочинения, которые он «сам писал, и притом не учимшись», на что в ответ она пишет ему несколько слов прозою, запрещая, впрочем, читать их при себе. Такова-то любовь Мити, и вот каково ему платят за нее! Не знаем, может быть, там оно так и бывает; но мы должны признаться за себя, что этот томно сладенький приказчик, который чувствует и говорит по стихотворениям Кольцова, очень приторен. Любовь Гордеевна, которая только что взялась за перо, как уже «выпачкала себе все пальцы», по крайней мере, гораздо натуральнее его.

Объяснение Любви Гордеевны с Митею кончено, а вместе с тем могло бы кончиться и самое действие, как вдруг, будто бы из земли, вырастает перед влюбленными и перед зрителем новая фигура довольно дикого и не очень опрятного вида и, обращаясь к испуганной девушке, говорит ей: «Стой! Что за человек? По какому виду? За каким делом? Взять ее под сомнение!» Оказывается, что эта странная фигура не кто иной, как «дяденька» Любви Гордеевны, родной брат ее отца, одним словом: Любим Карпыч Торцов, столько прославленный в недавнее время. Мы бы в самом деле могли стать в тупик перед этим невиданным еще в нашей литературе «типом», если б друзья автора, сверх ожидания, не помогли нашему невежеству и не возвести в особом дифирамбе, вскоре после появления в свет пьесы, всей читающей русской публике, что, наконец, давно искомый идеал найден и что публика может любоваться им в лице Любима Торцова². Читатели, вероятно, не забыли то знаменитое «новое слово», которого, говорят, не могли выговорить ни Пушкин, ни Лермонтов, ни Гоголь и которого скорое появление пифически было возвещаемо в продолжение нескольких лет в «Москвитянине»: это таинственное слово, наконец, сказано, и имя ему — Любим Торцов. Мы заранее просим извинения у автора в таком толковании: нам бы оно никогда не пришло в голову, если б мы не нашли его в том самом журнале, в котором, за исключением последней комедии, печатались все произведения, носящие имя г. Островского, и если б оно не высказано было с полною определенностью одним из самых жарких почитателей его таланта. Автор не протестовал ничем против такого объяснения, и мы поневоле должны были заключить, что оно соответствует, по крайней мере, не противоречит его собственному образу мыслей.

Итак, Любим Торцов новое слово русской литературы, в котором выразился успех ее после Пушкина и Гоголя. Мнение высказано незастенчиво: так и нам следует, не пугаясь дикого вида Любима Карпыча, всмотреться ему в лицо попристальнее. Что такое Любим Торцов? Об этом мы можем узнать из разговора его с этим счастливецем Митею, которому открывают свою душу все приходящие в его комнату или только проходящие через нее. Любим Торцов еще откровеннее всех других. Он сразу рассказывает Мите всю свою историю. Начать с того, что Любим Карпыч объявляет Мите без дальних околичностей, что он пропил свои последние деньги, которых было «два франка да несколько сантимов» (?), что он «пьет от своей глупости» и что не может перестать пить, потому что «попал на такую линию». Это самое главное в Любиме Торцове; это первый аттестат его на внимание

² См. в «Москвитянине» элегию-оду-сатиру г. Григорьева «Искусство и правда» (примеч. Кудрявцева).

публики. Следует история того, как он попал на такую линию, с которой более не в состоянии сойти. Остался он после отца «мал-малехонек, лет двадцати несмышленочек». О своем моральном и нравственном состоянии в то время он сам выражается таким образом: «в голове-то, как в пустом чердаке, ветер так и ходит». Добра тут, конечно, ждаться нечего. На беду еще этой пустой голове достались вольные деньги: братья разделились между собою, и хоть Гордей при этом случае покривил душою (если, впрочем, верить рассказчику), однако Любиму все же досталась хорошая часть деньгами и билетами, которою он мог распоряжаться совершенно по-своему. Понятно, какое употребление мог сделать «молодец» в двадцать лет, у которого в голове, кроме ветра, ничего не было, из доставшегося ему капитала: он, что называется, протер ему глаза. Получив свою часть, Любим Торцов сейчас же в Москву, пошел по трактирам ходить, по театрам ездить, завел себе кучу приятелей известного сорта, перебывал везде и научился даже таким выражениям, как «шпилен зи полька», или «дайте еще бутылочку похолоднее», которые, может быть, показывают короткое знакомство его с самыми грязными углами большого города, но от которых, право, можно было бы уволить литературу без всякого для нее ущерба. Особенно любил Торцов смотреть трагедии, но «только ничего не видел путем, потому что был больше все пьян...» Одним словом, Любим Торцов в самой ранней молодости прошел уж всю школу распутства и вышел из нее горьким пьяницей. Вот как попал он на «ту линию», с которой не мог более своротить. «Таким-то побытом (продолжает Любим рассказывать Мите) деньжонки все я ухнул». А что еще оставалось (конечно, остаток был не очень велик, когда уж сказано наперед, что «деньжонки все ухнула»), то поверил он одному негодяю, по имени Африкану Коршунову, который с ним же бражничал и прогулял остальное. Кто тут виноват: Коршунов ли или сам Торцов? Сам Любим готов бы, кажется, свалить всю вину на Коршунова, а нам думается: оба хороши! «И сел я (говорит далее Торцов), как рак на мели: выпить не на что, а выпить-то хочется». Известно, как поступают в таком случае: продают все, что есть, спускают с плеч последний сюртучишко и остаются... ну, как бы вам это сказать?.. Любим Торцов, по его словам, поступил точно так же — и вот вам записной пьяница во всей его форме: «оборванный, обдерганный, небритый». Любим сам признается, что в его положении остается разве только *воровать* и что, если бы не совесть и если бы «не страшно», ему бы не миновать этого ремесла. Хорошо, что хоть совесть осталась; но можно ли положиться, что и она никогда не заснет в человеке, который пьет почти без просыпа?

Это называется у кого-то «новое слово»; это поставляется на вид, как лучший цвет всей нашей литературной производительности за последние годы! За что же такая невежественная худа на русскую литературу? Действительно, такого «слова» еще не говорилось в ней, такого героя никогда и не снилось ей благодаря тому, что в ней еще свежи были старые литературные предания, которые не допустили бы такого искажения вкуса. Любим Торцов мог явиться на сцене во всем своем безобразии лишь в то время, когда они начали приходить в забвение. Не то удивляет нас, что в литературе нашей мог возникнуть такой тип, как Любим Торцов: неудивительно такое явление, потому что дагерротипное искусство господствует в ней уже несколько лет сряду; мы уже столько дагерротипировали окружающую нас действительность, что, наконец, в состоянии были спуститься и до Любима Торцова. Удивляет и неприятно поражает нас то, что пьяная фигура какого-нибудь Торцова могла вырасти до идеала, что ею хотят гордиться, как самым чистым воспроизведением народности в поэзии, что Торцовым меряют успехи литературы и навязывают его всем в любовь, под тем предлогом, что он-де нам свой, что он у нас «ко двору»! Не есть ли это искажение вкуса и совершенное забвение всех чистых литературных

преданий? Но ведь есть же стыд, есть литературные приличия, которые остаются и после того, как лучшие предания утрачены. За что же мы будем срамить себя, называя Торцова «своим» и возводя его в наши поэтические идеалы? Если уж Торцов, то есть один из множества Торцовых, попал в литературу, то пусть он и остается в ней только под своим настоящим именем, с своею подлинною отметкою, как есть в ней и многие другие персонажи подобного разряда. Вы хотите непременно сделать из вашего Торцова героя нашего времени, то есть хотите привязать к нему симпатии публики? Но позволено спросить: на чем могут быть основаны эти симпатии? Или какого рода расположение должен принести с собою зритель, чтоб почувствовать любовь, влечение к Торцову, смотря на его фигуру, слушая его речи и узнав все его похождения?..

Продолжая ту же сцену, которая подала нам повод сделать это отступление, автор, по-видимому, имел целью поднять своего героя в глазах зрителя. Любим Торцов рассказывает далее о себе, как однажды, отрезвись сильною болезнью, он пришел было в рассудок и пошел просить милости у брата. Этот брат был не кто иной, как тот же известный нам Гордей Карпыч: он отказался принять у себя Любима, говоря, что боится стыда от него, — и Любим опять попал на прежнюю «линию». Она-то завела его и к Мите: бродя из стороны в сторону, Торцов зашел к нему, чтоб отдохнуть немного, попросить гривенник на известное употребление и, если можно, провести ночь. От этого объяснения между Торцовым и Митей читателю, как говорится, ни тепло, ни холодно. Конечно, к биографии Любима Торцова прибавляется еще одна новая черта; но она ничего не изменяет в нашем о нем понятии. Из того, что у Любима Торцова была в жизни одна минута, когда он не прочь был вытрезвиться, еще не следует, чтоб он в самом деле вытрезвился. Жаль его, как безнадежно потерявшегося человека, но оттого он не становится лучшим в наших глазах. Рассказанный случай немного прибавляет и к тому, что мы знаем уже о другом Торцове. Братского чувства, как видно, никогда в нем не было. Что ему стыдно было такого брата, как Любим, это еще не может служить ему упреком: кто же бы, живя в обществе, не устыдился такого «приятного во всех отношениях» братца, как герой новой комедии? Но Гордей Карпыч не показал при этом случае никакого сострадания: он не хотел взять на себя неприятных хлопот, которые от него требовались, чтоб вытрезвить, выдержать брата; он поступил как человек без сердца и тем только дал повод брату оправдывать свой порок, сваливая вину на другого.

Все это так странно встретить в произведении автора, который — казалось нам до сего времени — любит вдумываться в созданные им характеры и заботится о художественном строе своих пьес, хотя бы желание его и не всегда увенчивалось успехом. В новой комедии как-то не заметно ни того, ни другого: вместо характеров он дает нам лишь внешние очерки лиц и вводит их в действие самым внешним образом. Случилось захмелевшему Торцову забрести к Мите и задремать у него, и из этого выходит целый узел драматического действия; а случись ему попасть на другой ночлег, действия, пожалуй, и не было бы вовсе. Хорошо тем читателям, которые знакомы с известным поэтическим комментарием на комедию: они, по крайней мере, приготовлены: они знают, что как скоро появляется на сцене Любим Торцов, так уж тут непременно должно происходить что-нибудь важное, что в лице его, может быть, даже готовится развязка целой комедии. Для них Любим Торцов, появляющийся в первом действии, по крайней мере имеет значение того, что называют *deus ex machina*³, лишь заранее показывающего себя зрителям, чтоб они не сомневались в возможности развязки. Но какой смысл может иметь случайное его появление

³ Богом из машины (*лат.*).

в доме брата, откуда его выгнали прежде, для простого зрителя или читателя? Разве тот только, чтоб ко многим другим лицам, которые проходят, как китайские тени (кроме Анны Ивановны), через это действие, прибавляется еще новая фигура и не очень скромным появлением своим живописнее заключает действие, потому что без особенных комментариев едва ли кто захочет придавать важность последним словам пьяного человека, которые он произносит у Мити, засыпая: «А я с братом смешную штуку сделаю» (стр. 38)... А между тем, в них-то и вся штука!

Немного драматического интереса вынесли мы из первого действия, да немного найдем его и во втором. Оно происходит уже в «гостиной» Торцова, меблированной, разумеется, «по-модному»; хозяин дома, как известно, стоит на том — в этом даже состоит некоторым образом его характер (за недостатком другого). Автору почему-то вздумалось, что зритель слишком утомлен однообразием ли действия, или разнообразием беспрестанно появляющихся лиц первого акта, и потому он счел за нужное поскорее развеселить публику и для того превратить второй акт в самый нецеремонный дивертисмент. Разыгрывается во всей своей красе святочный вечер, какие бываюи обыкновенно в провинциально купеческих домах. Так как хозяйина *не случилось* дома, то Пелагея Егоровна устраивает вечер совершенно по своему вкусу. Все эти лица, которые так долго толпились бог знает зачем перед Митею в первом акте, составляют теперь в гостиной Гордея Карпыча одно общество: они — гости Пелагеи Егоровны. Кроме сантиментальной Любви Гордеевны, которая говорит: «что наша любовь? как былинка в поле — не расцветет путем, да и поблекнет», кроме «тихого да сиротливого Мити», успевшего уже объясниться с нею в любви, тут и Анна Ивановна, и Разлюляев, и Гуслин, и Егорушка, и нянька Арина, и, вдобавок, еще несколько приятельниц хозяйки. Недостаает только рельефной фигуры Любима Торцова; но автор показывает его лишь при особенно важных случаях. Все второе действие обходится вовсе без Торцова. Зато автор пользуется случаем, чтоб показать различие между тем бытом, который вновь завел у себя хозяин дома, и тем, которого продолжает держаться хозяйка. Гордей Карпыч, как известно, любит угощать своих гостей шампанским, а Пелагея Егоровна, держась крепко *старинны*, угощает своих приятельниц мадерою. Какие, подумаешь, тонкие оттенки! «Я — говорит Пелагея Егоровна, люблю по-старому, по-старому... Я люблю, я веселая... да... чтоб попотчевать, да чтоб мне песни пели», и пр. И, по желанию Пелагеи Егоровны, начинается всеобщее веселье. Старушкам подают мадеры, молодым подносят пряники и другие лакомства; затягивают подблюдные песни, приходят ряженые: старик с балалайкой, вожак с медведем и козой, Егорушка с патокой. Кто во что горазд — пошла потеха — настоящая шабаш!

Старик (*запевает*).

Как уж наши молодцы,
Хоть голы, да удалы!
Они сукна ткут
Во двенадцать рук.
Они сукна переткали —
Всем кафтаны перешивали.
Нам не дороги кафтаны,
Были б денежки в кармане.
Целковые по мошням
Не дают спать по ночам;
Медные денежки гремят —
Во кабак итти велят.
Целовальничек Андрей,

Отпирай кабак скорей!
У нас новый кафтан есть,
Мы заложим его здесь,
Не домой же его несть.

Егорушка (*пляшет с патокой и поет*).

Ах, патока, патка
Вареная сладка!
Зима, зимушка, зима
Студена больно была!
Больно вьюжливая
И мятельливая —
Все дорожки замети,
Нельзя к миленькой пройти.
Ах патока, патка
Вареная сладка!
Сидит моя женка,
Ровно перепелка!
Я за то ее люблю,
За то почитаю,
Что чопорно ходит,
Хорошо гуляет.

(Егорушке дают за песню пряничка; Егорушка кланяется и уходит; вожак водит медведя; коза пляшет.)

Старик (*поет*).

Как у нас-то козел
Что за умный был:
Сам и по воду ходил,
Сам и кашу варил —
Деда с бабкой кормил.
Как пошел наш козел
Он во темный лес;
Как навстречу козлу
Да семь волков;
Как один-то волк,
Он голодный был,
Он три года ходил,
Все козлятинки просил.

Вожак (*медведю*). Проси вина поминать козла.

(Медведь кланяется... Медведь ломается... Медведь опять ломается... старик играет на гитаре; прочие раженные пляшут; все на них смотрят...)

Как, однако, легко, будучи драматическим писателем, по воле превратить сцену в балаган, и как возможно, будучи зрителем, обмануться в ожиданиях и вовсе нечаянно попасть, вместо драматического представления, на ярмарочное увеселение! Кому же хотел польстить автор, выводя на сцену козу и медведя? Есть ли это уступка народному вкусу, вынужденная стремлением к популярности в известном смысле, или автор не шутя думает подобными сценами перевоспитать на свой лад вкус избранной части публики? — задача, достойная писателя-художника в том и другом случае!

По счастью, впрочем, веселый дивертисмент наполняет собою не весь второй акт. При конце его автор вспомнил, что все-таки он пишет драматическую пьесу, а не представление для разезда карет и что пора же ему наконец позаботиться

о настоящем драматическом интересе: угождая райку, надобно было сделать хоть небольшую уступку и остальной части публики. Конечно, в силу такого соображения явилась новая сцена, которая, по нашему мнению, одна только и составляет настоящее содержание всего второго действия. Читатель припомнит, что комедия до сих пор оставалась без завязки, потому что нельзя называть завязкою песенную любовь Мити к Любви Гордеевне, пока мы не узнали от отца ее, что он думает о любви своей дочери. Гордей Карпыч такой своенравный человек: почему знать, может быть, ему и понравится, что у дочери его вдруг появились романтические чувствования? Ведь у него, несмотря на его шестьдесят лет, такие странные вкусы! Последняя сцена второго акта одним разом решает все наши сомнения по этому предмету. Еще коза и медведь не успели сойти со сцены, как приезжает «сам», то есть сам хозяин, и еще привозит с собой дорогого гостя. Этот дорогой гость не кто иной, как тот самый Африкан Савич, по фамилии Коршунов, который, как мы видели прежде, заслужил себе такую невыгодную репутацию во мнении Пелагеи Егоровны и Любима Торцова: по словам Любима, Гордей Карпыч не только «гуляет» вместе с ним, но от него же получил и все свои дурные вкусы, а по словам второго, Африкан Савич был тот самый гуляка, который некогда выманил у него последние деньги и прогулял их вместе с ним. Поэтому, может быть, вы воображали увидеть в Коршунове нечто напоминающее Торцова? Ничуть не бывало: Коршунов богатый человек, держит у себя фабрику, и хоть «все пьет с директором ее», как выражается Пелагея Егоровна, однако ведет себя, по крайней мере, с чужими людьми, настолько прилично, что Гордей Карпыч не только не стыдится его, но еще гордится им и позволяет ему называть себя дружеским «ты». Можно себе представить, какую суматоху произвел в доме неожиданный приезд хозяина, да еще с гостем. Гордей Карпыч распорядился вмиг: увидев ряженых, в том числе одетых в шкуры козы и медведя, в своей гостиной, он закричал на эту «сволочь» и тотчас выгнал ее вон. Потом он крикнул на «девок», и если б не вступилась за них Пелагея Егоровна, то им тоже пришлось бы убираться вон, вслед за козой и медведем. Потом он выбрал жену за мадеру и велел подать полдюжины шампанского; потом поплелась вон старушки-приятельницы Пелагеи Егоровны, и т. д. Спровадив таким образом непрощенных гостей, в том числе и безответного Митю, Гордей Карпыч начинает чествовать своего дорогого гостя, Африкана Савича, и вскоре потом с бокалом в руке объявляет всем присутствующим, что он намерен переселиться в Москву и что Африкан Савич будет его зятем. При этом слове Пелагея Егоровна пробует противоречить; но, узнав, что уже поздно, что будущие тесть и зять уже ударили между собою по рукам, скоро унимается. Любовь Гордеевна вовсе не противоречит: «Я (говорит), тятенька, из твоей воли ни на шаг не выйду; я приказу твоего не смею ослушаться». Да и где же ей взять опору, чтоб говорить против? Плаксивый вид ее друга никому бы не внушил бодрости. Стихотворные его подражания Кольцову тоже, по-видимому, не произвели сильного действия на ее сердце. Итак, она просит отца только пожалеть ее, бедную, и не губить ее молодости; но как Гордей Карпыч отказывается взять свое слово назад, то она во всем отдается на его волю, и действие заключается свадебною песнею в честь жениха и невесты.

Несмотря на всю пассивность этой сцены, она, однако, принадлежит к лучшим в пьесе. Во внешнем положении Африкана Савича есть некоторые видимые противоречия, но сам он как характер задуман довольно удачно. В лице его нет ничего симпатичного для зрителя, но ему нельзя отказать в жизненности. Это лицо напомнило нам время, впрочем, еще очень недавнее, более счастливой производительности того же автора, когда ему действительно удавалось многое как в изображении лиц, так и в развитии действия. Коршунов задуман оригинально: в нем нет

ничего ни заученного, ни сочиненного, как в других, окружающих его лицах той же комедии, как в Мите и самом Гордее Карпыче; он никому не подражает, никого не коверкает; он походит лишь сам на себя. Судя по этим признакам, можно бы подумать, что Коршунов замышлен одновременно с Большовыми, Лазарями, Русаковыми и подобными им лицами и лишь случайно попал в позднейшее поколение Торцовых и их современников... Впрочем, мы говорим только о первом появлении его на сцену, потому что не одно и то же постановка характера в пьесе и развитие его в самом действии. Последнее мы узнаем из дальнейшего хода комедии, а пока вот первое объяснение Коршунова с Любовью Гордеевной: пусть читатель сам всмотрится в его физиономию.

Явление 9-е.

Коршун о в *(садясь подле Любви Гордеевны)*. Я, Любовь Гордеевна, не в вас; вы меня и поцеловать не хотели, хе, хе, хе, а я вам подарочек принес.

Любовь Гордеевна. Напрасно беспокоились.

Коршун о в. Вот я вам брильянтик привез, хе, хе *(отдает)*.

Любовь Гордеевна. Это серьги. Покорно вас благодарю.

Анна Ив < а н о в н а >. Покажи-ко.

Маша. Но это прелестно.

Лиза. Ис большим вкусом.

Коршун о в. Дайте мне вашу ручку-то *(берет и целует)*. Я вас ведь очень люблю, хе, хе, хе, очень люблю, а ведь вы меня, чай, не любите? а?

Любовь Гордеевна. За что же мне вас не любить.

Коршун о в. За что? Другого любите кого-нибудь, вот за что. А вы меня полюбите, я человек хороший, веселый, хе, хе, хе...

Любовь Гордеевна. Я не знаю, что вы говорите.

Коршун о в. Я говорю: полюбите меня. Что ж, я еще не стар *(смотрит на нее)*. Али старенек? хе, хе, хе... Ну что ж, не беда. Зато будете в золоте ходить. У меня ведь деньжонок-то нет, я человек бедный... Так, каких-нибудь сот пять тысяч... хе, хе, хе, серебром *(берет за руку)*.

Любовь Гордеевна *(вставая)*. Не нужно мне ваших денег.

Гордей Карпыч. Любовь, куда ты?

Любовь Гордеевна. Я к маменьке!

Гордей Карпыч. Останься, она сюда придет. *(Любовь Гордеевна садится.)*

Коршун о в. Не хотите со стариком-то посидеть. Дайте мне ручку, барышня, я поцелую.

Любовь Гордеевна *(дает руку)*. Ах, боже мой!

Коршун о в. Ручка-то-какая! хе, хе, хе... бархатная *(глядит своей рукой и потом надевает бриллиантовый перстень)*.

Любовь Гордеевна *(освобождая руку)*. Ах, оставьте меня, не надо мне, не надо.

Коршун о в. Ничего, мне это не убыток, авось не разорит.

Любовь Гордеевна. Да мне-то не надо. Дарите кому хотите *(снимает и отдает)*.

Коршун о в. Дают, так назад не берут... хе, хе, хе.

Этого довольно для доброго начала, для того, чтоб заинтересовать читателя вновь выводимым лицом на сцене. Кто раз послушал разговор Африкана Савича, тот уж довольно ясно представляет его себе. Посмотрим теперь, что сделал из него автор в дальнейшем развитии драматического действия... Драматическое действие — легко сказать! А где прикажете ему взять места, когда в распоряжении автора остается не более акта? Если действие едва успело завязаться в конце второго, то третьего (он же и последний) достанет разве только для развязки. Притом же драма возможна только там, где есть характеры, где предполагается возможность столкновения между ними; но какого хотите вы драматизма, когда против одного действительно характера вы имеете только сочиненные лица, без всякой существенной основы, или тени без образа, способные разве на то лишь, чтоб пропеть жалобную песню или проговорить чужое стихотворение?.. От «действующего» лица в драматической

пьесе вы, конечно, потребуете действия, а вам нарочно дают такие лица, которые лишены всякой внутренней способности действовать! Посмотрите, например, какие усилия употребляет автор, чтоб устами самой героини своей пьесы втолковать читателю или зрителю, что она решительно не имеет никакой воли, что она даже стоит на том и что так тому всегда и быть (стр. 80). Он нарочно заставляет ее несколько раз повторить фразу, чтоб сказать читателю в сущности одно и то же, чтоб ему и в голову не приходило ожидать от девушки чего-нибудь похожего на мысль и дело. Пелагея Егоровна такое же олицетворенное отсутствие воли, как и дочь ее, только постарше годами. Женщина и воля, то есть личность, — для г. Островского понятия несовместимые. Его идеал женщины — женщина без личности. Впрочем, в новой комедии, за малыми исключениями, и мужчины немного разве разнятся с женщинами, хотя последние и величают их иногда «крутыми» характерами. Еще Гордей Карпыч пусть себе: иному и в самом деле он может показаться «крутым», особенно как закричит покрепче на жену; но посмотрите на «тихого да сиротливого» Митю: чем он лучше безответной Пелагеи Егоровны и отказывающейся от всякой самостоятельности Любви Гордеевны? Мы не видали его ни в действительности, ни на сцене; но, судя по его речам, готовы подумать, что он так же румянится и белится, как и матушка с дочкою... И вы хотите от Мити какого-нибудь действия?.. Его, пожалуй, тоже можно назвать интересным явлением в литературе и даже, если угодно, «новым словом», потому что он, как и Любим Торцов, представляет собою еще нечто невиданное — совершенное женоподобие в мужском образе, отсутствие всякой энергии в характере, с претензией, впрочем, на симпатию читателей или зрителей.

Нет нужды говорить, что все эти лица остаются неизменно верны себе и в третьем акте, в котором все действие происходит уже в новом помещении — в комнате, составляющей *«род кабинета хозяйки* (то есть Пелагеи Егоровны), откуда она управляет (?) всем домом и где принимает (?) своих гостей запросто». Действие же это состоит в том, что Пелагея Егоровна, усевшись на диване в своем quasi-кабинете, отдыхает от хлопот и плачется от своей дочери вместе с Ариною и Анною Ивановною, что приходит сюда Митя или Митенька и начинает прощаться с Пелагеею Егоровною (это происходит так: Митя кланяется в ноги Пелагее Егоровне и потом целуется с ней и с Анной Ивановной, потом просто кланяется и останавливается), что на тот час забегает сюда и Любовь Гордеевна, и начинается новое прощанье, жалостливее первого. Эта трогательная картина занимает целые семь явлений. Действия, собственно, никакого нет, а между тем все тронуты, все разжалоблены. Митя уходит и уносит с собою последний и единственный узел действия, которого не было, но которое могло бы быть. Еще жалостливая Пелагея Егоровна продолжает оплакивать его, но Любовь Гордеевна сейчас же перестает и думать о нем. «Ну, маменька (говорит она), что там и думать, чего нельзя, только себя мучить». Читатель тоже думает про себя: о чем же больше и хлопотать? Кажется, все дело уладилось: Гордей Карпыч давно поладил с Африканом Савичем; Митя, который мог быть единственным препятствием к браку Коршунова с Любовью Гордеевною, добровольно удалился со сцены; она сама более не противоречит и не велит тужить даже своей матери: стало быть, все кончено и комедия развязалась без действия?

Вдруг входит в ту же комнату Коршунов и вступает в разговор с своею невестою. Этот разговор мы приведем сполна, потому что нам не представится другого случая познакомиться ближе с одним из замечательных лиц в целой комедии.

Коршун о в (сидится подле Любви Гордеевны). Об чем это плакать-то, сударыня? Стыдно, стыдно... хе, хе, хе... Вот я и постарше, да не плачу. (Смотрит на нее проницательно.) Я ведь знаю

о чем: чай, за молоденького хочется? Так ведь это, миленькая вы моя (*берет руку и целует*), глупость одна девичья. Вот послушайте-ко, что я вам скажу... я правду буду говорить, начисто, обманывать не люблю, мне не из чего. Станете слушать, а?

Любовь Гордеевна. Говорите.

Коршунов. Хорошо-с. Вот начнем хоть с этого. Молодой-то разве оценит, что вы его полюбите, а? Молодого-то ведь всякая полюбит, ему это не в диковинку, а старику-то дорого. Старик-то за любовь и подарочком, и тем, и сем, и золотом, и бархатом — и не знает, чем утешить (*целует у нее руки*). А в Москве хороших вещей в магазинах много, есть что подарить. Так вот старика-то и хорошо полюбить... Вот вам раз. А то вот еще что бывает с молодым-то мужем, да с хорошим-то. Ведь они народ ветренный. Глядишь, и приволкнется за кем-нибудь на стороне, либо в него какая-нибудь сударыня влюбится, а жена-то сохни... Пойдут попреки да ревность. А что такое ревность, а? Хе... хе... хе... Знаете ли вы, сударыня, что такое ревность?

Любовь Гордеевна. Нет, не знаю.

Коршунов. А я знаю... Это не то что иголкой пальчик уколоть, — гораздо побольнее будет. Ведь она, проклятая, сушит человека. От ревности-то режут друг друга, мышьяком отравляются (*смеется судорожно и с кашлем*). А в старика-то кто влюбится?.. Стало быть, жене-то и покойно. Да еще вот что скажу вам, драгоценная моя барышня; — молодые-то загулять любят, веселости, да развлечения, да дебоши разные, а жена-то сиди дома, жди его до полуночи. А придет-то пьяненький, заломается, заважничает. — А старик-то все подле жены так и будет сидеть, умирать будет, прочь не отойдет. Да все бы в глазки глядел, да все бы ласкал, да ручки бы целовал (*целует*). Вот так.

Любовь Гордеевна. А вас-то жена покойная любила?

Коршунов (*смотрит на нее пристально*). А вам, сударыня, зачем это?

Любовь Гордеевна. Так, хотелось знать.

Коршунов. Знать хотелось?.. (*встает*). Нет, не любила, да и я не любил ее. Она и не стоила того, чтоб ее любить-то. Я ее взял бедную, нищую, за красоту только за одну; все семейство призрел; спас отца из ямы; она у меня в золоте ходила.

Любовь Гордеевна. Любви золотом не купишь.

Коршунов. Люби не люби, да почаще взглядывай. Им, видишь ты, деньги нужны были, нечем было жить: я давал, не отказывал; а мне вот нужно, чтоб меня любили. Что ж, я волён этого требовать или нет? Я ведь за то деньги платил. На меня грех пожаловаться: кого я полюблю, тому хорошо жить на свете. А уж кого не полюблю, так не пеняй (*разгорячаясь ходит*). Да, я враг тому человеку, уж лучше беги с моих глаз долой: я словом да взглядом пуще, чем делом, доеду; я прохожу... отдыха не дам человеку... я... (*останавливается и хохочет*). А вы и в самом деле подумали, что я такой злой?.. хе... хе... Это я нарочно так шучу... я простой, я добрый старик... А уж вас-то я буду на руках носить (*припевает*), в люлечке качать, приговаривать... (*целует у ней руки*).

Что хорошо, то хорошо! Эта сцена, хоть мы ее вовсе не ждали, опять напомнила нам прежнее, лучшее время автора комедии. Опять видно умение заставить человека высказаться в немногих словах; опять видна способность задумать целый характер, верный только самому себе. Повторяем: в Коршунове нет ничего симпатического, напротив, чем больше узнаешь его, тем больше чувствуешь к нему антипатию; но в то же время нельзя не сознаться, что чем больше слушаешь его, тем он кажется занимательнее. Это занимательность внутренняя, происходящая из верно задуманного характера, который постепенно раскрывается даже в простом разговоре с другим. Коршунов очевидно принадлежит грубой действительности: в нем нет ни одной идеальной черты, да никто, по счастью, и не думает выдавать его за идеального героя; но тем не менее интересно заглянуть на дно души этого старого эгоиста, который притворяется добреньким и ласковым старичком, а сам думает только о том, как бы залучить в свои лапы добычу. Тут, конечно, есть один пункт, о котором можно и поспорить. В странном припадке откровенности Коршунов тут же дает заметить своей невесте, что как хорошо тому жить на свете, кого он полюбит, так плохо придется тому, кого он не залюбит, что тому человеку лучше не жить на свете, что он не даст ему ни прохода, ни отдыха... Читатель вправе спросить: как же мог до такой степени забыться этот человек, чтоб решиться застращать свою невесту, когда он затем и пришел сюда, чтоб успокоить, приласкать

ее и внушить ей хоть сколько-нибудь доверенности к себе? В оправдание этого противоречия могут сказать, что старик не выдержал, когда ему напомнили о первой жене, что он был задет за живое и изменил сам себе, то есть высказался против воли... По нужде можно допустить такое объяснение; но нам кажется естественнее другое. По всей вероятности, автор желал показать зрителю своего Коршунова не только тем, чем он сам хотел казаться перед другими, но и тем, чем он был в самом деле; и как действие было уж к концу, то он предпочел соединить обе цели в одном явлении, чем оставить мысль свою недосказанною. По этой одной черте можно судить, к чему ведет недостаток художественного строя в пьесе. Впрочем, все остальное в приведенной нами сцене обстоит благополучно. Неловкая выходка Коршунова нисколько не изменяет сущности дела; сам он остается совершенно тверд в своем прежнем намерении, а Любовь Гордеевна даже не пугается: так она ко всему равнодушна. Зритель еще раз ожидает благополучной развязки, как вдруг... как вдруг подмостки сцены раздвигаются и из-под них выходит страшилище...

Читатель догадается, что это страшилище, этот *deus ex machina*⁴ не кто иной, как Любим Карпыч Торцов, которого автор нарочно не выпускал на сцену с самого окончания первого действия, чтоб тем эффектнее поразить зрителей его появлением в конце пьесы. Как следовало ожидать, он появляется на сцену с громом и треском.

Лю б и м К а р п ы ч. Гур, гур, гур... буль, буль, буль... С пальцем девять, с огурцом пятнадцать!.. Приятели! (*Протягивает руку Коршунову.*) Наше вам-с!.. Тысячу лет со днем не видались. Какживаете? (Стр. 89).

Хорош?..

Но это пока еще одни слова; действие же, которое за ними следует, состоит вот в чем. Прежде всего наш герой накидывается на своего старого приятеля Африкана Савича: ты-де меня разорил, с сумой по миру пустил. На это Коршунов весьма справедливо замечает ему: «ты же сам чего зевал? Ведь тебя за ворот не тянуди». Любим соглашается с ним, но прибавляет — тоже, по нашему мнению, совершенно справедливо: «Я-то дурак, да ведь и тебе не велика честь». Между ними начинается торговля: Коршунов думает отделаться целковеньким, а Любим забирает все выше и требует «старого долгу да миллион триста тысяч за племянницу». Гордей Карпыч вступает за своего гостя и гонит брата вон. Тогда Любим приходит в совершенный азарт: я, говорит, пришел не шутки шутить, во мне, говорит, кровь заговорила, и, бог весть по какому праву, начинает честить Коршунова такими словами, что тот, как ни туп к обидам, однако оскорбляется от брани пьяного буяна и откланивается своему нареченному тестю, говоря, что он даром терпеть обид не намерен. Читатель может подумать: чего же смотрит хозяин? как же он позволяет у себя в доме такое нахальное буйство — все равно, к кому бы оно ни относилось? Читатель, стало быть, не довольно вник в характер этого лица. Гордей Карпыч такой странный, такой причудливый человек, что за него ни на минуту поручиться нельзя. Вот Гордея Карпыча осрамили в его же собственном доме, в его глазах наругались над нареченным его зятем и даже выгнали этого нареченного зятя вон с бесчестьем; всякий ждет, что Гордей Карпыч выдержит сколько-нибудь свой характер и, по крайней мере, заставит молчать своего милого брата — не тут-то было! В Гордее тоже, должно быть, заговорила родственная кровь: он также вдруг вскидывается на Коршунова за то, что тот, в порыве досады, сказал ему: «теперь-де *ты* приди ко мне да поклоняйся, чтоб я взял твою дочь», не менее

⁴ Бог из машины (*лат.*).

самого Любима распаляется жаждою мщения и, в припадке ярости, говорит, что выдаст дочь свою не за кого другого, как... «вот за Митьку». А Митька, то есть приказчик Митя, как будто того только и ждал, он, видите, не успел еще выбраться из дома и пришел сюда на шум... Мите, разумеется, то и на руку: он готов хоть сейчас к венцу с Любовью Гордеевной. Видя, что все потянуло к нему — и невеста, и мать ее, — Гордей Карпыч тотчас было и в попятную; но Любим Торцов не дремлет: он еще раз выступает героем из «толпы» (?) и говорит повелительно брату: «брат, отдай Любушку за Митю». Гордей ничего не хочет и слышать. «Уж пускай бы (говорит он Любиму) говорил человек, да не ты». Гордей берется наконец за разум и начинает стыдить своего брата; но в Любиме живет чародейская сила; он думает: не мытьем, так катаньем, — делает перед братом *выпляску*, потом становится перед ним на колени, и — новый Амфион таким образом смягчает каменное сердце своего брата. В один миг сцена изменяется: Гордей Карпыч разнеживается до того, что утирает слезу на глазах, поднимает брата и обнимает Митю и Любовь Гордеевну. «Я стал (говорит он сам о себе) совсем другой человек». У всех присутствующих как будто отлегло на сердце, и Разлюляев, друг Мити, торжественно провозглашает, что «*пьянство не порок... то бишь, бедность не порок*», что и следовало доказать.

Отсюда видно, что Любим Торцов недаром грозился в конце первого акта сыграть с своим братом «смешную штуку»: он, как видите, сдержал свое слово вполне; он доказал ему, как дважды два четыре, что бедность не порок, не успев, однако ж, доказать зрителям, что и пьянство — добродетель...

«Новое слово» сказано. Восторженные похвалы в стихах и прозе, воздаваемые ему в одном литературном захоlustье, показывают, что в нем выразилось направление какой-то школы (NB под школою не всегда нужно понимать тех, которые учатся или хотят учиться). Новое слово облеклось в форму комедии, конечно, для того, чтоб удобнее действовать как на литературную, так и на нелитературную публику. По вниманию к этим двум обстоятельствам мы и решились пройти в подробном обзоре все содержание пьесы, чтоб, не заставляя читателя верить нам на слово, дать ему в руки верный масштаб, по которому он сам бы мог судить о достоинствах произведения. По своему же внутреннему составу и строю пьесы не стоила бы того, чтоб долго останавливаться на ней: мы тем более убеждались в этом, чем более разбирали ее по частям. Что за драматическая пьеса, в которой нет действия или где выдают за действие то святочные и маскарадные потехи, то идиллические картины, то глупые причуды бесхарактерных людей, которые сами не знают, чего хотят, то, наконец, выходки пьяных нахалов, которые вдруг, неизвестно почему, объявляют себя новыми «эвменидами» и в этом качестве позволяют себе хлестать первого встречного по лицу! Да и какое драматическое действие возможно там, где половина действующих лиц, по мысли самого автора, скорее должна походить на говорящие куклы, чем на живых людей, где совершеннейшая пассивность намеренно поставляется высшим идеалом женского характера? Далее, хоть бы какая-нибудь тень художественного построения прикрывала эти коренные недостатки или хоть была бы какая-нибудь последовательность во внешнем ходе пьесы; но какой это художественный строй, когда в пьесе все случайно, когда явления сменяются одно другим без всякой внутренней необходимости и действующие лица гораздо больше поражают неожиданностью своего появления на сцене, чем прямым отношением к происходящему действию? Автор так мало обдумал ход своей пьесы, распорядился так неэкономически, что даже для кажущегося действия, которым только и держатся комедии, едва успел завязать узел в конце второго акта, между тем как вся она состоит только из трех! Что же касается до первого акта, то для него поспело уже заключение, прежде чем оказалась

возможность завязки. Мы видели потом, среди какого хаоса происходит развязка всей пьесы: вдруг как будто какой смерч пронесся по комнате и разом перевернул в ней все головы...

Не говорим о «характерах» — этой необходимой основе всякого драматического действия. Мы уже имели довольно случаев познакомиться с ними и оценить их как по внутреннему достоинству, так и по отношениям их между собою в продолжение разбора пьесы. Редкое драматическое произведение, если оно плод талантливого пера, не дает в результате, после представления или чтения, нескольких типов, которые удерживаются в памяти, хотя бы интрига и все соединенное с нею содержание пьесы пришли в забвение. От новой комедии удастся, может быть, спасти в этом смысле разве Коршунова и Анну Ивановну, да и то с некоторою натяжкой (рельефностью Торцова пусть любитесь кто хочет, кто чувствует к нему симпатию: мы, с своей стороны, решительно отрекаемся от него). Это, бесспорно, самые живые лица комедии; но Анна Ивановна только что намечена, а Коршунов, как ни верно задуман, остался недоконченным: ему приходится убираться со сцены, прежде чем он успел показать себя в действии.

Остается язык действующих лиц комедии. Г. Островский, как известно, щеголяет им. Нет спора, что он превосходно знает язык изображаемого им класса людей и отлично умеет подделываться под него. Но это умение никогда не восходило у него до творчества и до сих пор оставалось на степени подражания. Копируя особенности речи известного сословия, г. Островский всегда старался сохранить самые ее пороки и вкравшиеся в нее искажения языка наравне с особенностями. Сначала это занимало как новость, но потом стало надоедать как повторение одного и того же. Если новая комедия не отстала в этом отношении от других пьес того же автора, то и несколько не подвинула дела вперед. Скучно слышать, например, Митю, который не может сказать десяти слов сряду без того, чтоб не вернуть своих «теперича», «знамши», «надоть» и тому подобного. Если и есть действительно такой жаргон, то какое дело до него искусству? В натуре ли его эта рабская подражательность?

К сожалению, она не в языке только новой комедии, но и во всем почти ее содержании, как в концепции целого, так и в подробностях. Напрасно стали бы вы искать в ней хоть одной идеальной черты: ее нет ни в лицах, ни в самом действии...

Безусловные почитатели таланта г. Островского, которые, кажется, готовы принять каждое движение его пера за новый успех русской литературы, называют Любима Торцова «новым ее словом». Рассматривая это действительно небывалое литературное явление в тесной связи с тем, что ему непосредственно предшествовало, мы скорее приходим к той мысли, что оно не первое, а разве «последнее слово» давно существовавшего направления в нашей литературе. Далее идти, кажется, уже нельзя: самые грязные стороны действительности не только списаны подлинными ее красками, но и возведены в достоинство идеалов. Все это могло случиться лишь при крайнем упадке чистого вкуса и при совершенном забвении лучших преданий доброго старого времени. Не пора ли, наконец, и возвратиться к ним? Прислушиваясь к этим прекрасным поэтическим отголоскам, которые как-то уцелели от прежнего литературного периода и так недавно еще и, вместе, так живо напомнили нам о нашей доброй старине, право, нельзя не пожалеть о ней и не пожелать, чтоб и нашему поколению не отказано было в тех скромных, но истинно поэтических дарах, которыми по праву может гордиться муза г. Тютчева.

Автору может не понравиться наш взгляд на его новую комедию. Мы бы, впрочем, и не подумали входить в подробный разбор ее, если бы не сохранили в себе довольно уважения к его таланту на основании прежних его произведений и не

ожидали от него более успеха в будущем. Один грубый промах, одна ошибка против искусства не есть еще признак совершенного падения. При доброй воле молодому таланту нетрудно будет поправить свою ошибку и снова стать на ноги. Но для более верного успеха мы прежде всего желали бы ему выйти из того тесного круга, в котором он до сих пор заключил свою деятельность, и несколько поболее расширить свой умственный горизонт. Если видеть только огородные растения, то, конечно, можно подумать, что в целой растительной природе нет ничего роскошнее и великолепнее.

П. Н. Кудрявцев

«Бедность не порок», комедия в 3-х действиях, соч. А. Н. Островского

Впервые: ОЗ. 1854. № 6. Отд. IV. С. 79–101. Без подписи. Выход в свет — 05.06.1854 (см.: РГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 3251. Л. 152 об.). Цензурное разрешение — 02.05.1854. Цензор А. И. Фрейтанг.

Авторство впервые установлено на основании письма Кудрявцева к А. А. Краевскому (см.: *Тотубалин*. С. 80); статья ошибочно приписана С. С. Дудышкину в изд.: *Островский*. Т. 1. С. 551; коммент. Э. Л. Ефременко).

Автограф: РГАЛИ. Ф. 2191. Оп. 1. № 198. Л. 10–19 об. (рукописный текст соответствует печатному за несколькими исключениями, которые приведены ниже).

Переизд.: Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского. Хронологический сборник критико-библиографических статей / Сост. В. Зелинский. М., 1894. Ч. 1; 3-е изд. М., 1906; Критическая литература о произведениях Островского / Сост. Н. Денисюк. М., 1906. Вып. 1 (в обоих изданиях без подписи).

Работа над статьей протекала в первой половине апреля 1854 г. В письме от 10 апреля критик предупреждал Краевского, что описание новой комедии Островского «не будет очень лестно для нашего Шекспира». И далее: «Я разбираю пьесу только по книге, но те, кто видел ее на сцене, уверяют, что действие, ею производимое, отвратительно. Это говорят здесь люди самые умеренные, возвращаясь с представления “Бедность не порок”. Я не разделяю их негодования, но не думаю, чтобы нужно было много щадить пьесу» (РНБ. Ф. 391. № 463. Л. 24). Критичность Кудрявцева сполна отразилась в статье, датированной в черновике 16 апреля и сокращенной в печатной журнальной версии либо самим автором, либо редактором Краевским. Приведем выпущенные фрагменты, из которых вырисовывается историко-литературная концепция Кудрявцева. Он полагал, что в современной литературе наступила новая эпоха, потому что она «потеряла много поэтического достоинства, ударившись в прозу жизни». «Во главе нового направления был писатель с высоким талантом творчества» — Н. В. Гоголь, поэтический идеал которого Кудрявцев описывает на примере «Ревизора». По мнению критика, вокруг Гоголя образовалась новая школа подражателей, которые черпают материал из действительности, но лишены гоголевского идеального начала. «Новая комедия написана в таком же стиле. Не может быть никакого спора в том, что как самый фон ее, так и все подробности взяты прямо из действительности. Что такое весь этот род сцен, сменяющих одна другую без всякой внутренней последовательности, как не вырванные наудачу картины из известного быта?» В то же время Кудрявцев отмечает очевидную разницу между Островским и предшественниками — подражателями Гоголя. «Автор не остался совершенно равнодушен к идеальному. Видно, что потребность его не умерла, не исчезла с ним совершенно, но она так странно выразилась в пьесе, что с первого взгляда можно и не догадаться, в чем тут дело. Мы сказали, что автор изобразил описываемый им мир в натуральном его виде, нисколько не думая подкрашивать его. Чтобы убедиться в этом, стоило только вообразить себе фигуру Любима Торцова; чего же не говорит его наружность, то он скажет сам о себе». Читатель думает, что автор специально сгустил тени в образе Любима, чтобы показать самые темные стороны быта. Опираясь на слова Любима: «Да, я пьяница, а лучше вас», — Кудрявцев подводит итог: «Замечаете, что он вдруг резко отдален от всех окружающих его людей и одним разом вскидывается на недостижимую высоту идеала? <...> Он хохочет трагически <...> в идеальном характере Любима Торцова <...> нет никакого сомнения» (РГАЛИ. Ф. 2191. Оп. 1. № 198. Л. 19–19 об.).

В журнальной редакции статьи эти теоретические рассуждения об «идеальной» природе характера Любима оказались сняты и вместо них Кудрявцев сосредоточился на разборе только его недостатков. Полемизируя с выраженной в стихотворении «Искусство и правда» (см. наст. изд.) трактовкой Григорьева, Кудрявцев отказался видеть в образе Любима Торцова «идеал», с которым связан новый тип драматического героя в русской литературе. Кудрявцев поставил под сомнение не только уместность Любима, но и мотивированность поступков Гордея Торцова, правдоподобие «приторного» образа Мити, присутствие «балаганных» плясок с козой и медведем. Все это, по мнению Кудрявцева, указывает на непродуманность построения характеров (исключение — Коршун), статичность в развитии действия, отсутствие конфликта в пьесе. Как и Чернышевский, Кудрявцев, видимо, сознательно игнорирует сценические и вообще свойственные драматическому роду условности (показательно, что пьесу Островского он, по цитированному выше признанию, на сцене не видел) и приписывает многие особенности построения комедии вообще, в том числе необходимость в той или иной степени учитывать мнение «демократического» зрителя, авторской позиции. В итоге критик выносит отрицательное суждение о достоинстве и значении пьесы, видя в ней полную неудачу Островского, особенно на фоне предшествующего творчества. Тем не менее в финале

Кудрявцев оставлял ему возможность «исправления», призывая ориентироваться на твердые начала художественности. Подобная позиция критика была обусловлена его приверженностью категории «художественности» (ср. в его статье понятие «старых литературных преданий»), которую критик трактовал в русле идей Гегеля. Такие пассажи, как «самые грязные стороны действительности <...> возведены в достоинство идеалов», сближают точку зрения Кудрявцева с позицией противников «натуральной школы» конца 1840-х гг. (К. С. Аксаков, С. П. Шевырев). Вместе с тем многие критические соображения Кудрявцева совпали с позицией Е. Н. Эдельсона (см. его рецензию в наст. изд.), который также указывал на неестественность некоторых положений пьесы и ее развязки. Обращает на себя внимание и перекличка финала статьи Кудрявцева с финалом рецензии Н. Г. Чернышевского (см. наст. изд., с. 433), в которой Островскому также предлагалось отказаться от ложных взглядов, внушаемых Григорьевым, и вернуться на путь «объективного» и потому художественного отображения жизни. Ср. также ответ Б. Н. Алмазова Чернышевскому (М. 1854. № 13. Отд. IV. С. 36–38), в котором позиция критика «Современника» объявлялась смехотворной, пристрастной, претендующей на понимание того, что на самом деле хотел изобразить Островский.

Статья Кудрявцева вызвала резкий отпор Эдельсона, в обзоре соответствующего номера «Отечественных записок» назвавшего ее «образом слепой и тупой вражды», проявлением «духа партий» (М. 1854. № 14. Отд. IV. С. 88). Эдельсон уклонился от опровержения всех претензий Кудрявцева, указав лишь на фактическую ошибку в его тезисе о сходстве положений Мити и Бородинки. Контраргументы критика «Москвитянина» свелись в итоге к тому, что он упрекал Кудрявцева в «отсутствии чувства народности», «узком нравственном пуризме» и «крайней недобросовестности и придиричivosti» (Там же. С. 90).

С. 434. *Считайте на каждый год по комедии ~ тоже не ошибетесь...* — В 1850 г. опубликована «Свои люди...», в 1851 г. — «Неожиданный случай» и отрывок из «Бедной невесты», в 1852 — «Бедная невеста», в 1853 г. — «Не в свои сани не садись».

С. 434. *...этот новый род juste-milieu в литературной производительности...* — Соединяя франц. выражение «золотая середина» с имеющим экономическую подоплеку понятием производительности, Кудрявцев отсылает к проблеме «литературной промышленности» и коммерциализации словесности, которая обсуждалась в русской критике начиная с 1830-х гг. (ср. статью С. П. Шевырева «Словесность и торговля», 1835).

С. 435. *Ссылаемся на предпоследнюю его комедию...* — «Не в свои сани не садись» (1853).

С. 435. *...в тот род, который в механических искусствах называют рококо.* — Понятие «*artes mechanicae*» возникло в Каролингскую эпоху и включало 7 ремесел (ткацкое дело, театральные постановки, оружейное дело и пр.). Здесь в значении: прикладные, декоративные искусства, прежде всего декор интерьеров и архитектура, с которой в первой половине XIX в. в первую очередь связывали понятие «рококо» (или рокайль). В фигуративном смысле слово «рококо» уже тогда стало означать вычурность, чрезмерность, к чему и апеллирует здесь Кудрявцев. Ср. в романе Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой «Мертвое озеро»: «Пестрота нынче вообще входит в моду, и ей придумали название: рококо!» (Некрасов. Т. 10. Кн. 1. С. 244).

С. 435. *Это, впрочем, не тот Торцов, на которого недавно указывали вам в одних распашных стихах...* — Имеется в виду стихотворение Григорьева «Искусство и правда» (см. наст. изд., с. 355).

С. 435. *...чтобы не смешать его с Бородинным...* — Герой комедии «Не в свои сани не садись».

С. 436. *Откуда такой рыцарь печального образа?..* — Имеется в виду сервантесовский Дон-Кихот.

С. 439. *...не забыли то знаменитое «новое слово», которого, говорят, не могли выговорить ни Пушкин, ни Лермонтов, ни Гоголь...* — Отсылка к статьям Григорьева «Русская литература в 1851 году» и «Русская изящная литература в 1852 году» (обе — наст. изд.), где «новым словом» названа комедия Островского «Бедная невеста».

С. 439. *Автор не протестовал ничем против такого объяснения...* — Островский после 1850 г. предпочитал напрямую не участвовать в литературной полемике, за исключением ответа на обвинения в плагиате со стороны Д. А. Горева (подробнее см. наст. изд., с. 790–791).

С. 440. *...даже таким выражениям, как «шиплен зи полька»...* — Играете ли Вы польку? (искаж. нем.).

С. 440. *...в ней еще свежи были ~ такого искажения вкуса.* — Указание на гегельянскую по своему происхождению теорию художественности, господствовавшую в русской критике в 1830–1840-е гг. и предписывавшую преодоление эстетической формой любого, даже мрачного или бытового, содержания.

С. 440. *...дагерротипное искусство господствует в ней уже несколько лет сряду...* — О понятии «дагерротипность» см. наст. изд., с. 689.

С. 440. *...что он-де нам свой, что он у нас «ко двору»!* — Перифраза строки из стихотворения Григорьева «Искусство и правда».

С. 441. *Хорошо тем читателям, которые знакомы с известным поэтическим комментарием на комедию... — Намек на упомянутое выше стихотворение.*

С. 441. *...имеет значение того, что называют deus ex machina...* — О значении выражения см. наст. изд., с. 736.

С. 442. *...ко многим другим лицам, которые проходят как китайские тени...* — Со времен Белинского выражение, отсылающее к китайскому театру теней, означало что-либо призрачное, едва уловимое, миражное. Ср. в его статье «Герой нашего времени», соч. Лермонтова» (1840): «Отсюда это безверие в действительность чувства и мысли, это охлаждение к жизни, в которой ему видится то оптический обман, то бессмысленное мелькание китайских теней» (Белинский. Т. 3. С. 134).

С. 449. *...новый Амфион таким образом смягчает каменное сердце своего брата.* — Греческий герой Амфион прославился умением своей игрой на лире двигать камни, с которыми здесь отождествляется «каменное сердце» (калька с франц.) Гордея Торцова.

С. 449. *...он доказал ему ~ пьянство — добродетель...* — Возможно, Кудрявцев намекает тут на известную фразу М. С. Щепкина «Бедность — не порок, да и пьянство — не добродетель», который репетировал роль Коршунова в премьерной постановке 1854 г. (см. наст. изд. с. 742).

С. 449. *...объявляют себя новыми «эменидами»...* — Кудрявцев сближает роль Любима Торцова с ролью греческих богинь милостивой судьбы, персонажей одноименной трагедии Эсхила.

С. 450. *...в тех скромных ~ муза г. Тютчева.* — Появление имени Тютчева объясняется тем, что в это время Кудрявцев, очевидно, уже задумал статью о стихотворениях поэта (опубл.: ОЗ. 1854. № 8. См. о ней: *Осват А. Л.* «Как слово наше отзовется?»: О первом сборнике Ф. И. Тютчева. М., 1980. С. 53–56; здесь же впервые установлено авторство Кудрявцева). Большая подборка произведений была напечатана в № 3 «Современника» за 1854 г. и стала литературным событием. В контексте статьи об Островском Тютчев выступает живым символом ушедшей пушкинской эпохи, недостижимым образом истинной художественности, которая, по Кудрявцеву, утрачивается в современной словесности.

Б. Н. Алмазов
«Современник». 1854 года. №№ 3-й и 4-й

Впервые: М. 1854. № 9. Отд. IV. С. 24–43. Подпись: Б. А. Цензурное разрешение — 18.05.1854. Цензор М. Н. Похвиснев.

Статья представляет собою один из многочисленных обзоров текущей периодики, появившихся в «Москвитянине» в 1854 г. Вопреки своему названию, она посвящена не 3 и 4 №№ «Современника», а 2 и 3 №№. С одной стороны, она характерна для журнальной деятельности «молодой редакции», с другой стороны, концентрирует несколько ключевых тем. Эстетическая теория, выраженная в статье, близка к ранней «молодой редакции»: текущие литературные произведения оцениваются «с точки зрения вечности», то есть сквозь призму «вечных» законов идеального искусства. При этом Алмазов не гнушается повторять общеочевидные, «школьные» истины, с которыми был отличным знаком читатель любого из многочисленных пособий по эстетике, риторике или теории словесности конца XVIII — начала XIX в. Оценивая лирику Фета, Алмазов рассуждает на грани банальности: «...и мечтательность, и чувствительность, и способность идеализировать предметы, словом, все то, что дает содержание лирическому произведению...» (с. 452). Среди достоинств «правильного» стиха — тоже очень простые свойства, среди которых «строгая определенность формы, то есть тщательная отделка всех мелких подробностей поэтического произведения, строгая точность эпитетов, гладкость стиха и правильность языка» (там же). Об архаизме Алмазова свидетельствует ссылка на «Поэтическое искусство» Буало, к сер. XIX в. казавшееся безнадежно устаревшим. При этом Алмазов, вероятно, сознательно игнорирует сложные эстетические вопросы, возникавшие в связи с требованиями формальной правильности стиха уже в эстетике начала XIX в. Согласно резюмировавшей эти вопросы Г. В. Зыковой, «если совершенно безошибочное — плод труда таланта, то высокое — творение гения; талант ясен, исправен — и обыкновенен, гений иногда темен, неисправен — и оригинален» (Зыкова Г. В. Журнал Московского университета «Вестник Европы» (1805–1830 гг.): Разночинцы в эпоху дворянской культуры. М., 1998. С. 52). О ранних годах «молодой редакции» напоминает и попытка оправдать Гоголя, защищая его от возможных упреков в «щегольстве» (с. 460). Гоголь, благодаря этим упрекам, мог восприниматься как типичный «франт» от литературы, борьбе с которым Алмазов посвятил столько усилий в 1851 г. (см. в наст. изд. цикл статей под псевдонимом Эраст Благодрахов).

Намного более оригинальны суждения Алмазова, сформулированные в связи с новой позицией «молодой редакции». Критик прямо упоминает начинающуюся Крымскую войну как источник национальной мобилизации — «нынешние политические события, так сильно