
А. Д. Галахов

«Бедная невеста», комедия А. Островского

В 4-м № «Москвитянина» помещена давно им обещанная пьеса г-на Островского: «Бедная невеста».

Имя г-на Островского известно публике по первой его комедии, о которой критика не сказала еще отчетливого мнения, да по двум драматическим этюдам: «Утро молодого человека» и «Неожиданный случай», — о которых критика имела право отзываться невыгодно. Теперь суждению ее подлежит новое произведение молодого автора, так справедливо приобретшего известность первой комедией.

Изложим прежде содержание пьесы, останавливаясь преимущественно на тех местах, без которых нельзя определить ни характеров действующих лиц, ни значения комедии.

Главное действующее лицо, как можно видеть и по самому названию пьесы, бедная невеста — *Марья Андреевна Незабудкина*. Все состояние матери ее, *Анны Петровны*, вдовы небогатого чиновника, заключается в доме, но и о том производится дело, принявшее дурной оборот, по случаю каких-то упущений со стороны хозяйки. Анна Петровна — «женщина слабая, сырая», как она часто говорит о себе, сильно озабочена двумя предметами: дочерью и домом. Ей очень хочется пристроить дочь. Исполнению желания ее помогают, с одной стороны, свахи, от которых, впрочем, мало толку, с другой — *Платон Маркич Добротворский*, старый стряпчий, выведенный в люди отцом Марьи Андреевны. Он-то ищет ей женихов в присутственных местах, между чиновниками, которые имели бы хорошее место или капиталец и могли хлопотать по делу Анны Петровны. Дочь, девушка с умом и чувством, возмущается такой бесцеремонной заботливостью матери. «Что это вы, маменька, делаете? — говорит она, — посылаете Платона Маркича по присутственным местам женихов искать. Это уж бог знает что такое; это уж обидно даже». Кроме неделикатности обращения, есть и другая причина тревоги: сердце Марьи Андреевны, как говорится, уже занято. Ей нравится один молодой человек — *Мерич*, который ничем не высказывается в первом акте, но которого узнаем после: это пустой, мелкосветский фат и эгоист, смазливый собою. Он любит красоваться своими чувствами, но неспособен к истинному чувству. Вся цель его — прославиться победами, часто небывалыми, над женским сердцем. Еще мальчиком писывал он сам к себе письма и хвастался товарищам в пансионе, что получает их от барышень. Но в сношениях с барышнями он заходит недалеко: он только может прикидываться влюбленным, набрасывать на себя задумчивость, страдания и разочарования; но лишь только дело коснется мало-мальски серьезного обязательства, осторожный и трусливый эгоизм его бьет отступление. Другой — молодой и еще более мелкотравчатый человек, *Милашин*, не обращает на себя внимания Марьи Андреевны; но о нем скажем после. Оба они ухаживают за бедной невестой, но ни тот, ни другой не любят ее истинно. Истинно любит ее

Хорьков, бывший студент, три года кончивший курс и во все это время ничего не делавший. Он называет себя жалким, слабым человеком. «Меня обдает холодом, когда я вспомню, как я прожил эти три года. Лень, праздность, грязная, холостая жизнь! И никаких стремлений выйти из этой жизни! Ни капли самолюбия! Я уж начинаю успокаиваться в бездействии!» Он просит мать свою узнать чувства Марьи Андреевны. Анна Петровна, с своей стороны, не прочь от согласия; но дочь не замечает любви Хорькова: напротив, она считает его солидным, холодным человеком.

Вот содержание первого акта, который идет вяло и холодно. В этом отношении он походит на так называемую экспозицию старинных пьес не потому, что в нем, как в этих экспозициях, драматическое представление переходило в эпическое положение, в рассказы о завязке и о характерах лиц, а потому, что почти неизбежные принадлежности этих экспозиций составляют холодность и вялость, отсутствие действия, движения. Отчего происходят они в первом акте «Бедной невесты»? Первый акт ее — собственно ряд сцен, лишенных внутренней связи, с одним и тем же содержанием: сватовством. Являются разные лица, но с одним и тем же делом — с предложением женихов. Одна из свах предлагает двух служащих, другая — богатого купца, Хорькова предлагает своего сына, Добротворский — Беневоленского; Милашин и Мерич являются сами. Они не предлагают руки, но читатель видит, что они тоже относятся к разряду женихов. Мы знаем нечто подобное в том же роде у Гоголя. Это — представление провинциальных чиновников Хлестакову. Несмотря на однообразие мотива, у Гоголя сцены эти вышли превосходными, как только могут они выходить у художника, которому дана способность творчески воспроизводить индивидуальность самых мелких, самых ничтожных характеров. Следовательно, не однообразие мотива причиной вялости и скуки первого акта, не однообразие также и характеров: обе свахи, Хорькова, Мерич, Милашин, Добротворский, Анна Петровна непохожи друг на друга. Причина холодности в том, что подмечает автор в этих лицах и как заставляет их выказываться. Они беспрерывно повторяют одни и те же слова, обращаются к одним и тем же пунктам. Нет в них ничего значительно-выдающегося, резко-определяющего. Каждое туго входит в свою роль и не в силах объявить своей личности при первых словах, при первом появлении на сцену. Это бессилие заметно и в Анне Петровне, и в Хорьковой; еще заметнее оно в Мериче, который приходит в первом акте как бы для того только, чтоб ничего не сказать о себе читателю. Что же делает невеста при этой личной или заочной выставке женихов? Она обнаруживает свой характер настолько, насколько можно обнаружить его во время трактации о ней и при ней. Ее положение чисто страдательное, и потому читатель узнает о ней из ее страдательного сопротивления разным притязаниям. Видно, что она девушка с умом и чувством. Простота, отсутствие аффектации — ее главное свойство. Она оскорбляется притворным нежничаньем еще больше, нежели бесцеремонным предложением ей руки, как бедной невесте. Характер задуман хорошо. Как он исполнен — увидим ниже.

Движение начинается со второго акта, особенно с появления Беневоленского, чиновника, рекомендованного Добротворским, — и не только движение, но и самая завязка, которой в первом акте нет. До прихода Беневоленского у Марьи Андреевны вышло объяснение с Меричем. Узнав, что необходимость заставляет ее пожертвовать собою — выйти замуж за какого-нибудь жениха, Мерич говорит ей: «Теперь, когда уж дело совсем кончено, когда вы соглашаетесь пожертвовать собою для вашей маменьки, что, разумеется, очень похвально, я могу вам сказать, что я вас любил, Марья Андреевна, любил страстно; я вас до сих пор люблю так, как никто вас любить не будет». Марья Андреевна, с своей стороны, открывается в любви к нему, и здесь, слишком быстро, начинают они говорить друг другу *ты*. Это неудивительно со стороны Мерича, которому нужно только хвастаться любовными победами,

но как-то странно слышать от бедной невесты. Что она могла полюбить такую ничтожность, каков Мерич, — в этом нет сомнения. Что она и по своему положению в свете, и по данным природы более других девушек была свободна от ложного стыда — это также ясно. Но, несмотря на различие общественных положений и данных природы, все девушки сходны в одном — в чувстве деликатности, в известной стыдливости, запрещающей им короткость сближения с первого раза. Притом же, до этой быстрой замены холодного *вы* сердечным *ты* не видно обстоятельств ее объясняющих. В 5 явлении первого акта Марья Андреевна, увидев Мерича в окно, говорит: «Идет такой печальный, задумавшись. Желала бы я знать, о чем он думает, уж верно не обо мне. Ах, какая я глупая! Ну с чего я так покраснела вся и голос дрожит? Надобно немного успокоиться — он, пожалуй, заметит. А что ж такое? Мне бы даже хотелось, чтоб он заметил». Мерич в то время явился на пару слов, не больше. Следовало бы попрежде раскрыть отношения молодых людей, для чего потребовалось бы, может быть, одна или две сцены лишние. Без этих же сцен читатель имеет право видеть в обращении невесты не силу свежей любви, а странную поспешность любовных влечений. Да и сама героиня скрепляет это право собственным двухкратным признанием. «Я к тебе бросаюсь на шею, — говорит она Меричу при размолвке (в 4-м акте), — а ты оглядываешься, не увидал бы кто». И далее, в 5 акте: «*девушка сама бросается к вам, а вы потом хвастаетесь победой*».

Является *Беневоленский*. Анна Петровна принимает его очень ласково: у него есть состояние и, как деловой человек, он может выиграть ее процесс. В подруге жизни он ищет девушку недурную, образованную и, главное, хозяйку. Мать от него в восторге, дочери он противен.

В 3-м акте, когда мать отлучилась по делам, приходит Мерич. Эта сцена очень хороша. Перед нами трогательное положение девушки между прелестью сердечного чувства и тяжестью житейской необходимости, от которой она не знает, как отделаться. Сердечное влечение — это сторона романтическая, а решение вопроса: как быть с *Беневоленским*? — сторона деловая. Как девушка с истинным чувством, она чужда сантиментализма, ищущего единственной отрады в слезах и горевании; как девушка с умом неиспорченным, следовательно, более или менее положительным, она не желает заслонять так называемую прозу жизни пустыми мечтами и несбыточными надеждами, потому что и то, и другое происходит от бессилия души, боящейся глядеть на идущую опасность. Перед нами же, с другой стороны, человек, не способный на увлечения и жертвы, дрянной и мелкий эгоист, который поспешно и вместе с оглядкой пользуется тем, что может извлечь сладенького из своего положения, который и боится помехи наслаждению, и сердится на всякую помеху.

Мать возвращается домой с печальным известием: дело проиграно, дом отнимут, да еще и взыскание положено. Она просит дочь, потом требует от нее идти за *Беневоленского*. Дочь просит трехдневной отсрочки. При свидании с Меричем, за которым послана была горничная, она открывает ему страшное и, как ей думается, общее для них горе. Мерич (читатель это предвидел) не может помочь ей, потому что помочь значит жениться, а он, по словам его, запутан в каких-то обстоятельствах, на которые и сваливает всю вину. Это не мешает ему снова уверять в своей любви. «Ты любил? — возражает бедная невеста. — Никогда ты не любил меня, я одна любила. Теперь поведение твое стало ясно. Я узнала тебя. Господи боже мой! И ты смеешь называть это любовью! Хороша любовь! Не только без самоотвержения, даже без увлечения». Мерич уходит, разумеется, довольный, что отделался так дешево. Следующая за тем сцена, когда невеста, желая показаться веселой и спокойной, играет в дураки с Милашиным, могла бы, при других условиях, выйти очень трогательной, но вышла сценой манкированного патетизма страдания, как увидим ниже. Мать отправляет к *Беневоленскому* письмо с изъявлением

согласия на его предложение. В это время входит пьяный Хорьков, начавший пить с самого отказа Марьи Андреевны. Бедная невеста узнает, как он любил ее. «Я сама вас любила, Михайла Иваныч, — говорит она, — я очень жалею, что поздно вас узнала. Я выхожу замуж за Беневоленского».

Патетической сценой оканчивается 4-й акт и пьеса. Действительно, развязка уже есть, комедия кончена. Но читатель видит 5-й акт и спрашивает: зачем он? Для действия он не нужен: действие уже кончено. Стало быть, он нужен для определения характеров, которые не все определились в первых четырех актах? В самом деле, еще не раскрыт ни характер Беневоленского, ни характер бедной невесты в особенности. Здесь явная ошибка со стороны автора, нарушившего один из главных законов драмы. Характеры должны окончательно познакомить с собою читателя в объеме выбранного действия. Если же объем действия истощен, а характеры еще не исчерпаны — значит, ход действия опередил развитие характеров, тогда как эти два предмета должны начаться и кончиться вместе. Отдельно взятый, акт может быть очень хорошим, как он и вышел у г. Островского, или нехорошим, но в том и другом случае он лишний. Другое дело, если б автор назвал его эпилогом. А то странно видеть пьесу, конченную по действию, но не конченную по развитию характеров, которое не уложилось на пространстве выбранного действия.

Этот приставной акт, нужный для дорисовки характеров, но ненужный для действия, состоит из отдельных сцен, напоминающих по форме «Театральный разъезд» Гоголя или последний акт «Горя от ума». Различные лица, входя в сношения с Марьей Андреевной, помогают читателю покороче рассмотреть ее. Это — смотр невесты Беневоленского, точно так же, как первый акт был выставкою женихов. Как там не было завязки, так и здесь нет развязки. Первый акт следовало бы назвать прологом, второй — эпилогом. Лучшая из сцен последнего — явление Дуни, *нечужой* Беневоленскому. По нашему мнению, Дуня — лучшее лицо комедии, верно схваченное и трогательно представленное.

Что же читатель узнает из разговоров невесты с разными лицами? Из разговора с Беневоленским он узнает, что Беневоленский по любви к невесте оставил некоторые привычки: бросил водку и не нюхает табаку; из разговора с Добротворским узнает, что Марья Андреевна затем идет за Беневоленского, чтоб исправить его, сделать из него порядочного человека; из сцены с Меричем, напоминающей свидание Онегина с Татьяной, уже светской дамой, он узнает, что бедная невеста теперь *иначе смотрит на жизнь, что страстность души, которая чуть не погубила ее, теперь ей нужна*: она преобразует мужа и обратится на любовь к детям. Наконец, из разговора невесты с матерью читатель выносит следующие слова: «Право, мне кажется, что я буду счастлива; а если нет... если нет, так уж это я буду виновата, а не вы. Никто не посмеет упрекнуть вас. Чем же *вы* виноваты? Вы все для меня сделали, что могли. Теперь уж я сама попробую что-нибудь для себя сделать. *Я не знаю, как он меня, а я его уж теперь люблю*».

Изложив содержание пьесы, мы не поставим вопросительного знака после слова: *комедия*. Название значит для нас очень немного. Данте назвал же свою поэму «Божественной комедией»; пьеса Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние» называется же у нас *комедией*. Пусть другие титулуют «Бедную невесту» мещанской драмой или слезной комедией (*comédie larmoyante*¹) — мы и на это согласны. Дело не в имени, а в том, что изображает пьеса и какое впечатление производит.

Идея новой комедии г. Островского — представить положение бедной девушки, нередко принужденной (потому именно, что она бедна) связывать судьбу свою с судьбою такого человека, которого не любит и который, конечно, не может

¹ Слезная комедия (франц.).

осчастливить ее. Эта, впрочем, совсем не новая идея указывается и словами самой невесты: «я только ненадолго позабыла, что я бедная невеста». Впечатление, производимое пьесой, должно состоять в сильном сочувствии к страданию девушки, принужденной покориться обстоятельствам, принести им в жертву и сладостные влечения девического сердца, и счастье замужней женщины. Какое бы лицо ни выводилось перед нами — одаренное ли значительными силами духа или просто доброе и нужное — интерес может возбудиться в одинаковой мере, сочувствие может быть одинаково сильным. Великий художник равно движет нашим сердцем и повестью о Люции, не вынесшей несчастья, и повестью о Кларе, сознавшей безвыходность своего страдания. Задача искусства — представить читателю в ярком свете как существо слабое, так и существо героическое, чтоб читатель ясно видел их образы и составил себе о них полное, определенное понятие. Но если одно и то же лицо представляется ему то обыкновенной девушкой, то героиней, тогда образ двоится, становится смутным. Такая-то смутность лежит на лице бедной невесты. Даже неоднократное чтение пьесы не помогает внимательному читателю, который, наконец, спрашивает себя: что же она такое, эта бедная невеста? В первых четырех актах вы видите девушку с хорошими, но обыкновенными данными; образование ее сказывается игрою на фортепьяно да любовью к чтению, и вдруг эта самая девушка в пятом акте, отделенном от первых четырех какою-нибудь неделей, вырастает в героиню. Она не только сознает свое положение, но и примиряется с ним. Она сознает его, подвергает его анализу, потому что из анализа только могли выйти такие сентенции: «я теперь иначе смотрю на жизнь», «страстность души, которая чуть не погубила меня, теперь мне нужна». Она примиряется с своим несчастьем, потому что только примирение могло произвести такую сентенцию, если не фразу: «я не знаю, как он меня, а я его уж теперь люблю». Она... любит Беневоленского, которого называла уродом и который в самом деле противен!! Онегин удивлялся перемене, происшедшей в Татьяне; но эта перемена, во-первых, очень понятна, как следствие многих лет, долгого пребывания в известном кругу; во-вторых, не так крута и решительна: Татьяна все еще любит Онегина и с радостью променяла бы блистательный свет на простую жизнь деревенской девочки.

При той неопределенности, которая сообщена главному лицу пьесы, трудно найти истинный ключ к выписанным нами словам. Если они просто утешительные речи — тогда и говорить нечего. Каждая девушка, если она только не легкомысленна, выходя замуж за немилого, обращает свои мысли к обязанностям матери, устремляет на детей любовь свою. Дети — вот опора несчастного замужества, и в этом отношении жена Балахнова (в «Проселочных дорогах») гораздо ближе к действительности, нежели Марья Андреевна, полюбившая того, кого за неделю пред тем называла уродом. Если сказанные слова выражают примирение теоретическое, примирение в уме только, тогда бедная невеста — философ, принадлежащий к школе оптимистов, на что, конечно, она претендовать не имеет права. Если же, наконец, эти слова — примирение действительное, а не отвлеченное, совершившееся уже в жизни, а не в идее, тогда бедная невеста — героиня, хотя мы не знаем, на чем вырос ее героизм. Предположение героизма разрушается, сверх того, в том же пятом акте самую бедную невестой: она плачет, обращается с вопросом к Добротворскому, можно ли исправить Беневоленского, просит Мерича не противоречить ей в той мысли, что она будет счастлива... Все эти противоречия одних сцен другим в пятом акте и пятого акта четырем предыдущим крайне затемняют образ невесты, отчего он и вышел неопределенным, неудачным.

Причину неудачи, конечно, должно искать в недостатке творческой силы. Выше мы сказали, что бедная невеста задумана очень хорошо; теперь должны прибавить, что исполнение не отвечает тому, что задумано. Есть основание допустить

и другую причину, именно: теорию, предпосланную художественной работе. Автор, должно полагать, дал себе задачу — вывести на сцену *непосредственную* деву, может быть, такую, какую ни в сказке сказать, ни пером написать. Эта непосредственная, то есть незнакомая с цивилизацией дева одною силою глубокой природы достигает того, что остается недостижимым для человека образованного. Она бодро выходит из несчастья, тогда как Хорьков, мужчина, да еще ученый, не выносит его. В таком случае Хорьков — противоположность бедной невесты; можно думать, что с этой нравственной целью он и выведен. Мнение наше о присутствии теоретического начала в комедии подкрепляется и приговором критики «Москвитянина», которая в том же 4-м номере так отнеслась о «Бедной невесте»: «В г-не Писемском дорожим мы его непосредственным отношением к действительности, но не от него ждем мы *нового, сильного слова*... От кого именно ждем мы этого нового слова, мы имеем право сказать уже прямо в настоящую минуту: *“Бедная невеста” предстоит суду публики*». Кажется, ясно?..

Гораздо б лучше было, если б автор, не увлекшись мыслью о героизме, вывел просто девушку, которая своим безвыходным положением возбуждает искреннее сочувствие.

Сочувствие читателя или зрителя возбуждается тем, что действительно трогательно. Видит он, что страдание восходит до патетизма, — и его сострадание растет в той же мере. В бедной невесте нет патетизма, следовательно, нет и сострадания в сердце читателя; посмотрите: невеста влюблена в Мерича, дрянного человечка; потом она разочаровывается, видя, как ничтожен тот, кому отдана первая любовь ее. «И я поверила этому человеку! — восклицает она, — как мне стыдно за себя!» Дальше она отдает руку Беневоленскому. Вот ее положение. Что в этом положении должно патетически трогать зрителя? Другими словами: какому несчастью может он сострадать сильно — тому ли, что невеста рассталась с Меричем, или тому, что она принуждена выйти за такого человека, каков Беневоленский?

Жалеть о разлуке ее с Меричем читатель не в силах, потому что знает Мерича за ничтожность. Напротив, умный и добрый читатель обязан радоваться разрыву. Разве он не понимает, какую участь готовил девушке Мерич? Ему было ясно, что *страстность души*, связав ее с Меричем, *погубила бы ее*. И не сама ли она признается, что ей стыдно за себя? Как же нам жалеть о том, что покрыло бы ее стыдом и поразило несчастьем? Вы скажете, что бедная невеста все-таки страдает, разочарованная в предмете любви, обманутая в своих надеждах? Но ведь это — страдания и слезы ребенка, у которого отняли ножик или горячий уголь. Другое дело, если б Мерич любил искренно, но обстоятельства разлучили его с любимой девушкой: тогда зрителю было бы и понятно, и чувствительно их горе. Другое также дело, если б Мерич и не мог отвечать на любовь невесты, но принадлежал бы к разряду людей достойных любви: и тогда каждый оценил бы тягость положения. А в настоящем случае о чем жалеть, и плакать, и рваться? Слава богу, что Мерич ушел. Мы только немножко сердимся на Хорькова, почему он не выгнал его раньше из дома Анны Петровны, хотя имел на то средство: он знал, что Мерич может иметь дурное влияние на Марию Андреевну и, по слабости своего характера, удовольствовался только замечанием: «Эх, не хочется мне с ним связываться-то только, а то бы я его сразу выгнал отсюда».

Остается другое несчастье: принужденный выход за Беневоленского как жертва обстоятельствам. Действительно, Беневоленский не такой субъект, с которым можно вести приятную жизнь; но это несчастье не только значительно ослабляется, даже уничтожается словами самой невесты, которая говорит Меричу: «Владимир, пока я не видала тебя, я бы пошла за кого угодно маменьке». Ясно, что не Беневоленский ей противен, а Мерич очень приятен. Главная причина страдания — тот же

ничтожный Мерич. Вот почему сказали мы и теперь повторяем, что сцена с Милашиным, когда невеста играет с ним в карты, могла бы, при другой обстановке, выйти трагически-трогательной, а теперь вышла сценой манкированного патетизма. Патетизм был только в намерении автора; его нет на самом деле. Читатель или зритель, для которого, конечно, пишется пьеса, на которого она должна производить впечатление и впечатлениями которого, более или менее сильными, измеряется большая или меньшая сила творческого представления, спрашивает себя: где же тут страдание? Страдание, патетизм, хотя менее возвышенные, но более правдивые, состояли в горьком положении бедной девушки, которая принуждена выйти за человека, которого не любит. Но, видно, такого положения было мало для автора, у которого притом нет, как нам кажется, таланта романтического: его сфера — Большовы, Подхалюзины, Тишки.

Мы сказали, что будь Мерич человек достойный любви, положение бедной невесты оказалось бы действительно трогательным. Будь он и не достоин любви, но по сильнее натурой — и тогда трогательность страдания имела бы место. Автор вывел его совершенно другим и на это имел, если не ошибаемся, скрытую мысль. Видите ли, в чем дело: Том-Пусы критики, у которых прежде сама собой слетала с головы шапка при встрече с Печориным, вздумали (позднее раскаяние!) отмстить себе за свое тогдашнее неразумие неразумием новым — намеренным нападением на Печорина. Толкуя о непосредственном отношении художника к действительности, они селятся сбить с пьедестала тот кумир, перед которым усердно кувыркались, подобно индийским дервишам. Надобно было присоединиться к ним и искусству — создать лицо, щеголяющее фразами, которые лежали подле печоринских, и отражающее в себе печоринский элемент. И вот из-под мантии великана вылезла букашка Мерич, который отстоит на такой же почтительной дистанции от Тамарина, на какой Тамарин отстоит от Печорина. Не знаем, покраснел ли бы прародитель от столь отдаленного и недостойного родича, но знаем только, что к Тамарину (не говоря уже о Печорине) девушка могла бы привязаться сильно и не могла бы от него оторваться легко. Чем привлекающая сила больше, тем и разлука трогательнее, и страдание правдивее.

Кроме мелочности внутреннего значения (за что мы не упрекаем искусство, свободное в выборе сюжетов; мы упрекаем его только в подчинении теориям, особенно фальшивым, которое не дает формироваться ясным образам и губит впечатления), Мерич страдает еще неизвестностью внешнего, общественного своего положения. Кто он такой в последнем отношении? Человек, не кончивший курса? Слушатель лекций, вечно собирающийся держать экзамен? Чиновничек низших инстанций или купеческий сынок? — Бог его ведает! По свидетельству Милашина, он говорит по-французски и бывает в высшем обществе. Первому поверить можно, второму поверить нельзя. Милашин солгал: кто ж пустит Мерича в высшее общество и где на нем отражение этого общества? Может быть, он и часто смотрел с улицы на великосветские дома, но в самих домах не был.

Тем же недугом страдает и Милашин. Мы знаем его внутренние качества, хорошо выставленные автором: это — человек несносного, пустого самолюбия, любящий ввязываться в чужие дела, завидующий успеху каждого и до того неумный, что сносит довольно крупные щелчки по носу; но кто он такой, как лицо общественное, — остается тайной. Право, нам кажется, что оба они, Милашин и Мерич, ушли в «Бедную невесту» из «Неожиданного случая». Это — своего рода Розовый и Дружнин. Другой важный недостаток Милашина — бесполезность его для действия пьесы, которая без него вышла бы менее растянутой, потому что Милашин часто вертится на сцене и долго беседует с действующими лицами. Все его участие ограничивается тремя предметами: приносом писем Мерича, что, впрочем,

уж ненужно (невеста и без них узнала, что такое Мерич), игрою в дураки с невестой, что мог бы сделать и другой кто-нибудь, да поздним, тоже излишним, предложением своей руки. Последнее дело не требовало частых выходов его на сцену и расширения объема пьесы, которую очень не мешало бы сократить.

Другие лица: Беневоленский, Добротворский, Анна Петровна, Хорькова с сыном, Дарья и Дуня — хороши, потому что верны действительности и ясно представлены. Впрочем, от Беневоленского, как от одного из главных лиц, желалось бы побольше определительности. Верность действительности может быть двоякая: творческая, состоящая в ярком воспроизведении отличительных, характеристических особенностей каждого лица, и дагерротипная, состоящая в тщательном и безразличном записывании всего, что видится и слышится. В первом случае, представляются такие действия и слова лица, которых оно, быть может, никогда не сделает и не произнесет, но в которых, как нельзя лучше, понимается его сущность; во втором случае представляются такие действия и слова, которые лицо не только делает и говорит, но и часто, обыкновенно говорит и делает. Талант г. Островского второго рода — дагерротипный, копирующий. От этого происходит, во-первых, то, что лица его комедии, как мы заметили, туго выказываются, а не знакомятся с зрителем с первого же раза; надобно к ним присмотреться да присмотреться, послушать их да послушать, чтоб, наконец, узнать, кого видишь перед собою; это — совершенная противоположность лицам Гоголя. От этого, во-вторых, происходит то, что лица г. Островского в действиях своих возвращаются к одним и тем же пунктам, а в разговорах — к повторению одних и тех же слов. Здесь нечего сказать против верности жизни, потому что в жизни действительно так и бывает; но искусство не довольствуется простой копировкой бывающего. Язык, которым художник заставляет говорить действующие лица, отличается рельефностью: выражения их легко удерживаются в памяти и пускаются в оборот; язык действующих лиц в произведении дагерротипном есть плод прилежной наблюдательности и кропотливого записывания: выражения верны, но не многозначительны, в том смысле, что они трудно и нерезко выказывают внутреннее значение говорящего; от них почти ничего не остается в памяти. Это — язык, составленный из подслушанных слов и фраз. В-третьих, возвращаясь часто и в делах, и в словах к повторениям, лица «Бедной невесты» замедляют ход действия, расширяют без нужды пьесу: отсюда непропорциональность внешней величины с величиною содержания; отсюда же медленность движения, какая-то холодность развития.

Конечно, мы ценим талант творческий выше дагерротипного, но это не мешает нам отдавать полную справедливость, признавать несомненное достоинство последнего. «Бедная невеста», которая, по нашему мнению, ни с какой стороны не может подходить к первой комедии того же автора, принадлежит, однако ж, к сочинениям добросовестным. Она — серьезный плод труда и таланта вместе. Не видеть в ней таланта так же смешно, как видеть в ней *новое и сильное слово*...

В том же, четвертом нумере «Москвитянина» помещена и другая комедия, не вся, а только четвертый акт. Название ее довольно странное: «*Русская литература в 1851 году. Литературные явления прошедшего года*». Автор — г. А. Григорьев. Действующее лицо одно — сам автор. От него узнаём, что неспособность отрешаться от узких идеалов не есть постоянный закон процесса души, что она скорее обусловлена не «нормально образовавшимися и болезненно выросшими в ней заложениями»; что «у личности есть претензии *безмерно выпятившиеся*, что стремление, не находя себе питания, *само себя пожирает*», что «поэт (кн. Одоевский) требования своего Я поставил в *разрыв с действительными явлениями*, от чего «стремления его и *ушли в облака*», что «герой “Миллиона” (повести г-на Павлова) с каким-то *диким сладострастием добивался правды без покрова*»; что «в натуре Маши (в романе

«Племянница») существуют уже *заложения из сферы большого света*... Что это за прелесть! И строгие ценители и судьи вооружаются против таких, как они называют, *усердных экстравагантностей и неистовых абсурдов!* И поднимается у них рука! Помидуйте, что вы делаете? Не вооружаться, а поощрять надобно подобный комический талант. Необходимо принять одобрительную методу для юного, неразвившегося еще дарования совершенно в особенном роде сочинений — *в заложениях*. Мы, с своей стороны, принимаем ее и удивляемся только, почему г. Григорьев предлагает свои *заложения* не в стихах. Это было бы эффектнее. От имени всех любителей комического просим г. Григорьева писать как можно чаще и больше, да, пожалуйста, в стихах.

А. Д. Галахов
Бедная невеста, комедия А. Островского

Впервые: ОЗ. 1852. № 4. Отд. VI. С. 119–130. Без подписи. Цензурное разрешение — 01.04.1852. Цензор А. И. Фрейганг.

Авторство впервые установлено Б. Ф. Егоровым на основании свидетельства самого Галахова (см.: *Егоров Б. Ф. С. С. Дудышкин — критик // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1962. Вып. V. С. 230*).

Переизд.: Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского. Хронологический сборник критико-библиографических статей / Сост. В. Зелинский. М., 1894. Ч. 1; 3-е изд. М., 1912; Критическая литература о произведениях Островского / Сост. Н. Денисюк. М., 1906. Вып. 1 (без указания автора в обоих изданиях).

Не принадлежа к числу известных русских критиков, Алексей Дмитриевич Галахов (1807–1892) тем не менее сыграл важную роль в полемике конца 1840-х — начала 1850-х гг. Именно на этот период пришелся излет его деятельности в качестве журналиста и критика. Начав сотрудничать в «Отечественных записках» с момента их возобновления в 1839 г., Галахов остался верным журналу и после ухода партии Белинского в 1846 г. и основания «Современника». С конца

1840-х гг. и до 1853 г. Галахов был основным критиком «Отечественных записок» и вел годовые обозрения («Русская литература в 1847 году» — ОЗ. 1848. № 1; «Русская литература в 1849 году» — ОЗ. 1850. № 1; в соавторстве с Григорьевым и П. Н. Кудрявцевым; «Русская литература в 1850 году» — ОЗ. 1851. № 1; в соавторстве с Кудрявцевым; и др.), а также рецензировал большое число изданий классиков. Будучи в некоторой степени «учеником» Белинского, Галахов тем не менее занял в «Отечественных записках» эстетическую позицию, отличавшуюся от взглядов своего учителя. Если в первом серьезном обозрении русской литературы за 1847 г. Галахов развивал взгляды Белинского на литературу как на отражение социальных процессов, часто пренебрегая эстетическим измерением текстов и ссылаясь на модные немецкие идеи Г. Гервинуса о господстве социального в литературе, то в начале 1850-х гг. он начал больше писать об истории русской литературы, став видным представителем т. н. «исторической критики» (а в 1860-е гг. — видным историком русской литературы), стремясь к историзации любого литературного явления. В оценке современных произведений Галахов в начале 1850-х гг. в целом придерживался традиционной гегелевской эстетики и взглядов Белинского конца 1840-х гг. Поскольку сотрудничество Галахова в «Отечественных записках» 1850-х гг. выявлено далеко не в полном объеме и исчерпывающей библиографии его работ не существует, дать более подробный очерк его литературной позиции пока затруднительно.

Представленная в наст. изд. рецензия на «Бедную невесту» Островского относится к числу самых заметных выступлений Галахова как критика современной ему словесности первой половины 1850-х гг. Об истории создания статьи известно мало. 27 февраля 1851 г. Боткин сообщал Тургеневу, как ему пришлось расхолаживать Галахова, который поначалу, под влиянием своего друга Кудрявцева, восторженно и некритично воспринял пьесу Островского (Неизданная переписка В. П. Боткина и И. С. Тургенева. М.; Л., 1930. С. 21). 13 марта Галахов получил письмо от А. А. Краевского, который предлагал критику написать «разгромную» рецензию на «Бедную невесту» (письмо см.: *Тургенев*. Т. 4. С. 666). Поводом к этому послужила положительная оценка пьесы в рецензии Тургенева (С. 1852. № 3). Как следует из упомянутого письма Боткина, ему удалось переубедить Галахова написать более критичную рецензию, что в итоге совпало с пожеланием Краевского.

Отталкиваясь от рецензии Тургенева, Галахов также невысоко оценил «Бедную невесту» Островского, обнаружив в ней как композиционные, так и содержательные огрехи. С точки зрения критика, к очевидным недостаткам пьесы относятся ее неудачное построение (затянутость первого действия и неуместность последнего), несоответствие между скоростью развития характеров и ходом действия (развязка наступает в конце 4 действия) и бесконечные повторы в речи героев одних и тех же фраз (наблюдение принадлежит Тургеневу). Все эти нарушения драматургических законов, по Галахову, повлекли за собой неспеничность комедии. Не менее серьезные претензии у критика вызвала и авторская концепция. Галахов указал на нецеленность, раздвоенность заглавного образа пьесы — Марьи Андреевны, которая в одно и то же время представлена и заурядной слабой девушкой, и героиней (в пятом действии), возвышающейся до высокого страдания. По мнению критика, не спасла этот характер и его несомненная связь с образом пушкинской Татьяны. Никто из критиков, кроме Галахова, этой проекции не заметил.

Причину и композиционных, и содержательных недостатков комедии Галахов усмотрел в слабости таланта Островского, который он отнес не к творческому, а к «дагерротипным», копирующим действительность. Это послужило основанием для противопоставления «Своих людей» как гоголевской, то есть художественной, пьесы Островского и «Бедной невесты» как антигоголевской, являющейся шагом в ложном направлении. Такой отход драматурга от гоголевской поэтики Галахов объяснял пагубным влиянием на Островского догматических теорий «молодой редакции» (предвосхищая концепцию Н. Г. Чернышевского 1854 г.). Подводя итоги, критик «Отечественных записок», в пику Григорьеву, объявившему автора «Бедной невесты» «новым словом» в русской литературе, решительно не согласился с таким взглядом.

Рецензия Галахова вызвала решительный отпор Григорьева, который в статье «Русская изящная литература в 1852 году» (см. наст. изд., с. 297–298) полемизировал с интерпретацией характера Марьи Андреевны. Критик «Москвитянина» расценил сюжетные решения, предлагаемые Галаховым, как шаблонные и клишированные на бесцветном фоне «“Превращений” и других повестей в этом роде» (с. 298). «Превращение» здесь — намек на повесть самого Галахова, в которой благородная героиня Катя Старицына ради родителей соглашается на брак с состоятельным мужчиной — и уже через некоторое время превращается в солищую грибы мешанку. Полемику с Галаховым продолжил и Эдельсон в обзоре «Отечественных записок» за апрель 1852 г., который отказался вступать с ним в спор и резко осудил его критическую методологию, назвав ее «странной». Критик «Москвитянина» упрекал Галахова в пристрастном увлечении «уколами»

и личными намеками, а также в «великосветскости», недоумевая по поводу требования критика к каждому герою представляться при появлении (М. 1852. № 9. Отд. V. С. 33–34).

С. 242. ...первой его комедии, о которой критика не сказала еще отчетливого мнения... — После запрещения «Своих людей...» к постановке на московском театре цензура не одобряла ее упоминаний в печати, отчето развернутый анализ пьесы появился лишь в фельетонной форме «Сна по случаю одной комедии» Алмазова (см. наст. изд.).

С. 242. ...Утро молодого человека ~ критика имела право отзываться невыгодно... — См. коммент. к фельетонам Дружинина, Панаева и анонимной рецензии на альманах «Комета» в наст. изд.

С. 243. ...он походит на так называемую экспозицию старинных пьес... — Имеются в виду пьесы не какого-то конкретного автора или жанра, а обобщенный образ старых, догрибоедовских и допушкинских пьес условного «классицистического» типа, с расширенной экспозицией-представлением героев. Термин «экспозиция», заимствованный из французского, употреблялся в русском языке применительно к структуре драматического произведения еще на рубеже XVIII–XIX вв. Ср. в «Дневнике чиновника» С. П. Жихарева: «Дмитревский отвечал, что трагедия точно отличная и прекрасно написана, но что есть некоторые длинноты и уж слишком страшна, так страшна, что, по мнению его, зрители не усидят на местах своих; что она сделала бы огромный эффект на сцене французского театра, потому что французская публика скорее поняла бы и оценила ее красоты и великолепия стихов; что, конечно, экспозиция немножко растянута, сюжет развивается медленно» (Жихарев С. П. Записки современника. Дневник чиновника / Сост. и коммент. Л. Н. Киселевой. М., 1989. Т. 2. С. 77–78).

С. 243. Это — представление провинциальных чиновников Хлестакову. — Сопоставление «Бедной невесты» с «Ревизором» Гоголя (1836) не получила развития в последующей критике.

С. 243. Они беспрерывно повторяют одни и те же слова, обращаются к одним и тем же пунктам. — Галахов повторяет наблюдение Тургенева из его рецензии на «Бедную невесту»: «В очертании именно этих двух характеров особенно ясно выказывается та ложная манера <...>. Эта ложная манера состоит в подробном до крайности и утомительном воспроизведении всех частности и мелочей каждого отдельного характера, в каком-то ложно тонком психологическом анализе, который обыкновенно разрешается тем, что каждое лицо беспрерывно повторяет одни и те же слова, в которых, по мнению автора, и выражается его особенность» (Тургенев. Т. 4. С. 493).

С. 243. ...обнаружить его во время трактации... — Трактация — переговоры перед сделкой (от франц. 'tractation').

С. 244. ...замены холодного вы сердечным ты... — Неточная цитата из стихотворения Пушкина «Ты и вы» (опубл. 1829); у Пушкина: «Пустое вы сердечным ты».

С. 245. Здесь явная ошибка со стороны автора, нарушившего один из главных законов драмы... — В основе представлений Галахова лежит авторитетная в 1840-е гг. «Эстетика» Гегеля, где о единстве действия было сказано: «Истинный конец бывает достигнут только тогда, когда цель и интерес действия <...> оказываются тождественными с индивидами и всецело связанными с ними. <...> Единственная коллизия, о которой шла речь в произведении, завершено само по себе, должна быть окончательно разрешена в нем» (Гегель. Т. 2. С. 474–475).

С. 245. Этот преставный акт ~ состоит из отдельных сцен, напоминающих по форме «Театральный разъезд» Гоголя или последний акт «Горя от ума»... — Имеется в виду принцип монтажа из сцен с диалогами персонажей разных социальных кругов, обсуждающих главных героев. В пятом акте «Бедной невесты» есть диалоги Дарьи и кучера, неизвестных девушек и молодых людей, Дуни и Паши, двух старух, женщин из толпы. На таком же принципе построены «Театральный разъезд» Гоголя (1842) и лишь отчасти последнее действие «Горя от ума» Грибоедова.

С. 245. ...из сцены с Меричем, напоминающей свидание Онегина с Татьяной, уже светской дамой... — Галахов отмечает явное сюжетное сходство встречи замужней Марьи Андреевны со своим бывшим возлюбленным Меричем с последним свиданием Онегина и Татьяны в «Евгении Онегине» Пушкина.

С. 245. Данте назвал же свою поэму «Божественной комедией»... — Слово «комедия» во времена написания «Божественной комедии» (1307–1321) Данте Алигьери (1265–1321) обозначало «всякое поэтическое произведение среднего стиля с устрашающим началом и благополучным концом, написанное на народном языке», как сам Данте указал в известном письме к Кангранде, которое с 1700 г. часто печаталось в итальянских изданиях комедии (The Letters of Dante. Emended Text / Ed. by P. Toynbee. Oxford: Clarendon Press, 1920. P. 161). Крупнейший русский знаток Данте С. П. Шевырев в серии статей о «Комедии» 1833–1834 гг. рассматривал жанровую природу поэмы Данте как смешанную, соединяющую черты эпоса, драмы и лирики (см.: Голенищев-Кутузов И. Н. Данте в России // Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. М., 1971. С. 461).

С. 245. ...пьеса Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние» называется же у нас комедией... — Пользовавшаяся огромной популярностью мещанская драма Августа Коцебу (Kotzebue, 1761–1819) («Menschenhass und Reue», 1789) в русском переводе (СПб., 1792), выдержавшем много изданий, была названа «комедией в пяти действиях».

С. 245. Пусть другие титулуют «Бедную невесту» мещанской драмой или слезной комедией (*comédie larmoyante*)... — Мещанская драма — жанр европейской драматургии XVIII в., представленный пьесами Г. Лессинга, П. Бомарше, Дж. Лилло и изображавший моральные и социально-бытовые конфликты героев из «средних», буржуазно-мещанских сословий. *Comédie larmoyante* (франц. 'слезная комедия') — жанр французский сентиментальной драмы XVIII в., характерной чертой которого являлось прославление нравственных добродетелей героев, морализаторство с помощью сентиментально-патетических эффектов. Родоначальниками жанра во Франции считаются Филипп Детуш (1680–1754) и Нивель де Лашоссе (1691–1754).

С. 246. Великий художник равно движет нашим сердцем и повестью о Люции, не вынесшей несчастья, и повестью о Кларе, сознавшей безвыходность своего страдания... — Имеются в виду героини романа В. Скотта «Ламмермурская невеста» (1819) Люция, обманом выданная отцом замуж за не любимого человека, и Клара Мовбрай из его же романа «Сент-Ронанские воды» (1823).

С. 246. ...жена Балахнова (в «Проселочных дорогах») гораздо ближе к действительности, нежели Марья Андреевна... — В романе Д. В. Григоровича «Проселочные дороги» (ОЗ. 1852. № 1–7) жена главного героя Лизвета Семеновна Балахнова, вскоре после свадьбы разочаровавшаяся в муже, безуспешно пытается вернуть его интерес к семье и детям, которые становятся ее главным утешением.

С. 247. Мнение наше о присутствии теоретического начала ~ в том же 4-м номере так отнеслась о «Бедной невесте»... — Говоря о влиянии предзаданной теории критиков «молодой редакции» на пьесу Островского, Галахов цитирует финал статьи Григорьева «Русская литература в 1851 году», где Островский как автор «Бедной невесты» был объявлен «новым словом» (см. наст. изд., с. 209).

С. 248. ...его сфера — Большовы, Подхалузины, Тишки. — Речь идет о купеческом быте. Критик перечисляет героев комедии Островского «Свои люди — сочтемся!» (1850).

С. 248. ...Том-Пусы критики ~ намеренным нападением на Печорина... — Том pousse (франц. 'мальчик-с-пальчик'; англ. 'Tom Thumb') — персонаж британского фольклора и фольклора других народов. В 1840-е гг. Томом Пусом был прозван известный карлик, 11-летний мальчик маленького роста Чарльз Стреттон, который был взят в цирковой оборот антрепренером Барнумом. Гастроли якобы карлика Тома Пуса с успехом проходили в Америке и Европе (подробное описание см.: ОЗ. 1855. № 2. Отд. VII. С. 145–147; ср. также изд.: Генерал Том Пус и знаменитые Карлы и Карлицы / Изд. Ф. Наливкина. М., 1847). Сравнивая критиков с карликом, у которого при виде Печорина слетала шапка, Галахов иронически описывает то преклонение, с которым писатели 1840-х гг., в его интерпретации, относились к герою Лермонтова, и попытки «молодой редакции» «Москвитянина» дискредитировать подражательное лермонтовское направление в русской литературе. К словарию Григорьева восходит и цитируется Галаховым фраза «непосредственное отношение художника к действительности», которая указывает в первую очередь на статью «Русская литература в 1851 году». Ср.: «В г. Писемском дорожим мы его непосредственным отношением к действительности» (наст. изд., с. 209).

С. 248. ...Мерич, который отстоит ~ от Тамарина, на какой Тамарин отстоит от Печорина... — Тамарин — герой одноименного романа М. В. Авдеева (отд. изд.: СПб., 1852). В иерархии героев с точки зрения их оригинальности Мерич из «Бедной невесты», в глазах Галахова, находится гораздо ниже Тамарина, который сам по себе является сниженным вариантом лермонтовского Печорина. О проекции Мерича на Печорина см.: Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века: От Гоголя до Чехова. М., 1988. С. 119–120.

С. 248. Это — своего рода Розовый и Дружнин. — Галахов сопоставляет пару героев Милашин — Мерич с парой Розовый — Дружнин из этюда Островского «Неожиданный случай» (1851) по принципу «слабохарактерный, нерешительный герой vs. практичный и деловой».

С. 249. ...дагерротипная, состоящая в тщательном и безразличном записывании... — Слово дагерротип(ный) (от фамилии Луи Дагера, который в конце 1830-х годов изобрел способ получения фотографического изображения на посеребренной медной пластинке) в лексиконе критики, начиная с 1840-х гг., означало точное копирование действительности, как в положительном, так и в отрицательном смысле. Ср.: «Поэзия, как верная картина народной жизни, дагерротипный снимок его духовной деятельности...» (Милюков А. П. Очерк истории русской поэзии. СПб., 1847. С. 5).

С. 249. ...видеть в ней новое и сильное слово... — Полемика с провозглашением Островского «новым словом» в финале статьи Григорьева «Русская литература в 1851 году».

С. 249–250. От него узнаем, что неспособность отрешиться от узких идеалов ~ из сферы большого света... — Здесь и далее Галахов закавычивает и маркирует курсивом фразы из указанной статьи Григорьева, с точки зрения критика, нарушающие как нормы русского языка, так и логику. На том же приеме основана пародия «Безвыходное положение» Козьмы Прутков (см. наст. изд.).