

А. Н. ПЛЕЩЕЕВ ОБ ОСТРОВСКОМ

(ПО НЕИЗВЕСТНЫМ РЕЦЕНЗИЯМ И ПИСЬМАМ)

Статья Л. С. Пустильник

Островский и А. Н. Плещеев познакомились в Москве в конце 1850-х годов. Возникновению их дружеских отношений содействовал ряд обстоятельств. Прежде всего, это сочувствие Островского поэту, только что вернувшемуся из ссылки. Поднадзорный поэт, с трудом получивший «милостивейшее разрешение на жительство в одной из столиц»¹, вошел в кружок «Современника» и стал активным сотрудником журнала, с которым был связан Островский. Плещеев общался с Добролюбовым именно в то время, когда тот писал статьи об Островском². В Добролюбове Плещеев видел «даровитейшего между нынешними критиками», а статьи его об Островском считал «лучшими»³. Возможно, что Островский знал об этом.

Позднее, с 1872 г., Плещеев, ставший секретарем «Отечественных записок», часто встречается с Островским — одним из постоянных сотрудников журнала.

Другой сферой соприкосновения поэта и драматурга было их совместное участие в Артистическом кружке. Плещеев был одним из «старшин» этого как бы первого частного московского театра. Плещеев был также одним из учредителей Общества русских драматических писателей, созданного по инициативе Островского. Поэт был председателем и почетным членом Общества сценических деятелей⁴. В течение ряда лет Плещеев принимал участие в Театрально-литературном комитете.

Содержание писем Плещеева показывает, что Островский относился сочувственно к оригинальным и переводным пьесам поэта, которые ставились в 60-е годы в Малом театре в Москве, а также на петербургской и провинциальных сценах.

Островский посещал также музыкально-литературные вечера, которые происходили в доме Плещеева. Приглашая Островского на один из таких вечеров 1862 г., Плещеев обещает встречу с Салтыковым, А. М. Жемчужниковым, И. С. Аксаковым, Достоевским⁵.

Плещеев принимал выпускные экзамены в театральных училищах; в 1871 г. он вместе с Островским высоко оценил талант М. Н. Ермоловой⁶.

Наконец, Островский и Плещеев совместно участвовали в литературных чтениях в пользу неимущих студентов, учащихся. Так, в феврале 1870 г. оба выступали на чтении в пользу студентов Петровской академии.

Островский ценил Плещеева как поэта, критика, литературного и театрального деятеля, о чем свидетельствует содержание его неопубликованного письма-приветствия. От имени Общества русских драматических писателей Островский поздравляет Плещеева с «исполнившимся сорокалетием плодотворной литературной деятельности»⁷. Драматург присутствовал на праздновании юбилея Плещеева.

Островский дорожил мнением Плещеева о своих произведениях. Читая нередко новые пьесы Островского в рукописи, Плещеев сообщал свое мнение самому драматургу. Так, в письме к Некрасову Александр Николаевич передает отзыв Плещеева о своей пьесе⁸.

Островский делился с Плещеевым своими творческими планами, и поэт был неизменно в курсе того, над чем он работает («Островский пишет драму «Минин»⁹). Плещеев читал его произведения также в корректуре и был часто одним из первых критиков. Но, главное, Островского и Плещеева объединяли сходные воззрения на литературу и драматическое искусство. Это отмечал близко знавший поэта И. Л. Щеглов: Плещеев был связан с Островским «личной приязнью и художественными симпатия-



К. А. ВАРЛАМОВ В РОЛИ ИННОКЕНТИЯ («СЕРДЦЕ НЕ КАМЕНЬ»)

Александринский театр, 1899 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

ми»; «Театр был частью его души с дней юности»¹⁰. «Я старый театрал, страстно люблю театр, и все его касающееся меня очень интересует», — неоднократно заявлял Плещеев¹¹.

«Театр, — писал поэт в одной из статей, — может иметь еще более благотворное влияние на развитие общества, чем всевозможные романы, повести и ученые статьи»¹². Он считал сцену одним из важных двигателей народного сознания, радовался, когда «талантливые писатели посвящали ей свои труды»¹³, мечтал об общедоступном театре.

Естественно, что творчество Островского, крупнейшего русского драматурга того времени, рано привлекло внимание Плещеева. Еще находясь в ссылке, он пишет о драматурге, как об авторе, чьи произведения ему знакомы. Имя Островского упоми-

нается в письмах поэта — тогда рядового Уральских линейных батальонов: «Очень рад, что вам нравится комедия Островского. Я читал ее — и нахожу тоже, что это вещь весьма замечательная», — пишет он о пьесе «Не в свои сани не садись», имен в виду то, что и она отличается многими достоинствами пьесы «Свои люди — сочтемся!»¹⁴

Возобновив литературную деятельность после почти десятилетнего перерыва, Плещеев обращается наряду со стихами к пьесам, а также критике. В 1859 г. Плещеев смог стать «вкладчиком и участником», а в действительности, неофициальным редактором газеты «Московский вестник», где выступает в защиту Островского и, особенно, «Грозы». Но цензура теснит газету, поэт вынужден уже в конце 1860 г. оставить ее. И тогда, зная, «в каких руках находится в Москве театральная критика»¹⁵, Островский и Плещеев совместно с Некрасовым стремятся основать театральную газету, которая могла бы стать «честным, независимым изданием». Несмотря на то, что редактором должно было стать подставное лицо, в ответ на просьбу в Главное управление по делам печати последовал отказ, так как «заправлять ею будут Плещеев, Некрасов и Островский»¹⁶. Более того, жандармское управление подозревало, что цель издания — «пропаганда демократических идей, восхваление пьес Островского и борьба за их монопольное положение в императорских театрах». Уточняя, что «основной капитал для издания дают Островский и часть оного Плещеев», жандармы предвидели, что газета «не ограничится эстетической критикой наших драматических произведений. Цель ее не искусство для искусства, но редакторы предполагают проводить здесь под прикрытием критических обзоров доктрины современной политической философии». Они поняли, что, не имея «таких даровитых сотрудников, каковы Некрасов, Плещеев и Островский, издатель «Антракта» долгого состояния не выдержит, и тогда «Театральный листок» будет устанавливать законы для сцены».

Когда через некоторое время Плещееву представилась возможность редактировать «Антракт», Островский всячески хлопотал об этом. Островский разделял стремление поэта вести газету «честно, без кумовства и без пристрастий». Он сочувствовал намерению Плещеева придать газете «характер более живой и разнообразный, конечно, не в ущерб серьезности», ибо дело надо вести «честно, независимо, с сознанием, что сцена должна воспитывать массу, а орган ее должен быть проводником здравых понятий об искусстве»¹⁷. Длительные хлопоты результатов не дали, хотя газета была отнюдь не политической, у Плещеева не хватило и на это «благонадежности». Пришлось ограничиться ролью соредактора статей по драматической сцене, искать возможности сотрудничества в «честных» изданиях.

Зная о трудных обстоятельствах жизни Плещеева, Островский пришел ему на помощь. Через своего брата Михаила Николаевича, министра государственных имуществ, он добился для Плещеева «места» в Московском государственном контроле. Как ни унижительно было служить ревизором Контрольной палаты Московского почтамта, но, обремененный большой семьей, поэт мог хоть «сводить концы с концами». Поэтому в театре, как и в литературе, он находил отдушину от своих бед и горестей. В течение многих лет, с присущей ему эрудицией и знанием драматического искусства, Плещеев знакомит читателей с постановками на сцене пьес Островского. Однако эти статьи и рецензии остались вне поля зрения специалистов, хотя они вносят немало нового в характеристику театра Островского.

Перу Плещеева принадлежит свыше 30 рецензий на пьесы Островского. Много отзывов о драматургии содержится в его критических статьях, опубликованных в 60—80-х годах в различных газетах и журналах. В 1860 году на страницах газеты «Московский вестник», Плещеев публикует цикл анонимных критических статей и очерков — «Заметки кое о чем» и «Московские заметки».

Чернышевский писал в «Современнике», что «Московский вестник» достоин похвалы по своему направлению»¹⁸. Одобрительное отношение Чернышевского, Добролюбова к газете относится, несомненно, и к статьям Плещеева, посвященным в значительной части творчеству Островского. Большинство рецензий на пьесы Островского поэт написал в 70-е годы. Они публиковались с 1875 по 1881 гг. в «Биржевых ведомостях», переименованных в 1879 г. в «Молву». Появление его рецензий в этих газетах обуслов-

лено тем, что Некрасов, как свидетельствует А. М. Скабичевский, мечтал иметь при «Отечественных записках» «свою» газету, которая проводила бы взгляды журнала. Он рекомендовал редактору ее, В. А. Полетике, своих сотрудников для работы — братьев Курочкиных, Демерта, Плещеева и самого Скабичевского, сохранив за ними в «Отечественных записках» те же позиции. Заметим, что редакция «Отечественных записок» поставила главным условием сотрудничества в «Биржевых ведомостях», чтобы Плещеев, как, впрочем, и другие участники журнала, «не подписывались под статьями настоящими именами»¹⁹. Поэтому Плещеев и не подписал ни одной из статей полной фамилией, а лишь инициалами — «А.Н.», «А.П.» и др. Так возникла в «Биржевых ведомостях» рубрика «Театр и музыка».

Напечатанные здесь статьи и рецензии отличаются разносторонностью и содержательностью. Плещеев стремился дать в них оценку творчества Островского, достоинств новой пьесы, исполнительского мастерства актеров, удач и промахов режиссуры, музыкального оформления спектакля. В начале 80-х годов Плещеев опубликовал лишь несколько статей в газете «Театр», которую издавал товарищ поэта по кружку Петрашевского — А. И. Пальм, а также в «Неделе», «Новостях и Биржевой газете».

* * *

Убежденный последователь «натуральной школы», Плещеев еще в 40-е годы выступал против официозной литературы, бездарных и псевдопатриотических пьес Кукольника и Полевого, а также французских водевилей и мелодрам, заполонивших репертуар. Отстаивая шедевры русской сцены — «Недоросль», «Горе от ума», «Ревизор», Плещеев увидел в «Своих людях...» воспроизведение «мира действительного» — пьесу, продолжившую «гоголевское направление» в литературе.

Возвращение Плещеева из ссылки совпало с чтением «Своих людей» самим Островским, с первыми постановками пьесы. И хотя она была изуродована цензурой, он с восторгом встречает ее появление на сцене: «Свои люди» делают фурор. Их дают каждый день. Садовский в них — верх совершенства»²⁰.

Через два десятилетия, в 1880 г., когда пьеса впервые без купюр была возобновлена в Петербурге, Плещеев выступил со статьей о комедии. Показывая ее значение для русского театра, он раскрывает общественное содержание драматургии Островского вообще. Поэт-критик подчеркивает, что изображенное драматургом самодурство является следствием общественных отношений, что дело не только в самодурах, угнетающих свою семью и окружающих, но и в самих «обстоятельствах». Вот почему «Свои люди...» «никогда не утратят своего значения, т. к. не утратила своего значения идея, лежащая в основании пьесы, как не утратили своей жизненности характеры, изображенные в ней»²¹. Плещеев обращает внимание «на глубину замысла», «яркость и типичность бытовой речи». Он упрекает актера, игравшего Большова «скудно, без типичности и комизма», впадавшего в «излишний трагизм» и изображавшего чуть ли не несчастного человека, а ведь и в «последнем акте Большов не перестает быть для нас комичен: из одного светлого луча не проникло в эту темную душу после переворота, навлеченного им на себя». Поэт-критик выделяет эти слова, которые, как известно, стали заглавием статьи Добролюбова об Островском и приобрели глубокий символический смысл: «талантливый актер мог бы с поразительной силой выставить весь комизм этого самодурного смешения Иверской с Иудой, ссылки в Сибирь с христорадничеством». Он не сознает гадости своего поступка, опасаясь лишь внешнего стыда. Эта сцена близка к гоголевской, к сцене «Ревизора», где городничий ругает купцов, которые не помнят, как он им плутовать помогал. Поэт находит, что у Островского комические черты даже «несколько тоньше». И поэтому смешны «нравственные понятия критиков, полагавших, что Большов выведен автором в последнем акте для привлечения к нему сочувствия зрителей».

Вопреки либеральным критикам, пытавшимся приглушить и смягчить финал «Своих людей...», Плещеев подчеркивает, что даже заключение в тюрьму нимало не обринуло его, не пробудило в нем человеческих чувств, т. е. что к концу пьесы Большов

«пошлее и ничтожнее, чем во все ее продолжение: он остается «полнейшим нравственным ничтожеством».

Поэт совершенно не разделяет мнения, что-де в пьесах, написанных после «Своих людей...», Островский якобы показал «натуры, задавленные тяжестью гнета, убитые, безответные, потерявшие энергию, потому что (...) пришел к выводу о «всепримиряемости» русской натуры». В действительности же в большей части его произведений обличается самодурство. И в пьесах «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется», не взирая на элементы славянофильства, Островский не идеализирует своих героев, и в них встречается бичевание дикого произвола. Так, в пьесе «Не в свои сани не садись» «хороша и естественна эта девушка, дочь купца, хороша тем именно, что не идеализирована. И сам отец — какое типически верное лицо. Множество есть душевных движений, подмеченных и обрисованных чрезвычайно ловко». Поэт выделяет также «необыкновенную наблюдательность», но, кроме этого, сколько тут «знания сердца»²², т. е. психологической «подкладки» в обрисовке поступков, действий героев. И «Бедность не порок», и «Не в свои сани не садись» доказывают обратное тому, что стремились видеть в них некоторые поклонники Островского, певшие ему дифирамбы.

Заметим, что, признавая за автором статьи «Темное царство» «много такта, много пронизательности» и соглашаясь с ним в отнесении Островского к «первоклассным талантам», Плещеев делает, однако, кое-какие замечания о недостатках в этих произведениях, на которые не указывает Добролюбов. Это «дидактизм», «поучительный тон» пьес, написанных между «Своими людьми...» и «Грозой». Примером этого может служить монолог молодого человека в комедии «Не сошлись характерами».

Плещеев внимательно следил за творческим развитием Островского, за освобождением его от славянофильских взглядов. Особенно высоко оценивал критик «Грозу»: «Гроза», обошедшая всю Россию, игравшаяся на всех провинциальных сценах, повсюду встречала необыкновенное сочувствие, ибо это «вещь капитальная и поэтическая, прелесть ее неотразима и обаятельно действует как на развитого, знакомого с гениальными произведениями западных драматургов, так и на простые, непосредственные натуры, которых внутреннее чутье подсказывает, что хорошо и где правда».

Плещеев увидел в действующих лицах «Грозы» типы широкого и глубокого обобщения: «Ни одно женское лицо, созданное Островским, а на создание женских лиц он большой мастер, не возбудило такой симпатии, как Катерина, да и характеры нарисованы твердой рукой мастера, и большей типичности, художественной ясности, кажется, и требовать нельзя»²³.

Понимая реализм как широкое, обобщающее воспроизведение действительности, Плещеев нашел в пьесе отражение важнейших сторон русской жизни, а главное — «силу», которая поднимается из тайников русской жизни, означая конец покорности, рождение протеста в душе придавленных «обстоятельствами». Плещеев приветствует защиту Островским этой «силы», т. е. выступление против «зла», примирение с которым ведет к «застою и обскурантизму», он осуждает стремление не только реакционных, но и либеральных критиков исказить, принизить значение драмы, превратить ее в «заятную историю в одном из маленьких городов».

Плещеев принимает живейшее участие в той острой борьбе, которая развернулась вокруг пьесы. Он подчеркивает, что Островский самый яркий из всех современных литературных талантов, и раскрывает «общественный» характер «Грозы».

После премьеры в Александринском театре, когда появились резкие, а порой и враждебные отзывы о пьесе и авторе, противопоставлявшие ей пьесы никчемные, пошлые, но «благонравные», Плещеев иронизировал по адресу тех, кто поднимал на щит пьесу князя Кугушева «Приемыш», где «все прилично, все нравственно, где нет этих грубых самодуров, купцов и мещан, а все графы, графини и столбовые дворяне», замечая, что совершенно нелепо не только сравнивать, но даже упоминать рядом эту плаксивую мелодраму с «Грозой», «поэтическим произведением, где все поражает вас жизненной правдой и глубиной, где есть характеры, широко задуманные и прекрасно развитые»²⁴.

И далее: «Гроза» <...> безнравственна потому, что там есть, видите ли, одна не совсем скромная сцена, которая, впрочем, до того поэтична и грациозна, что совершенно заставляет вас забывать ее нескромность. Катерина в «Грозе» — безнравственна, потому что сознается в своем проступке мужу, что этот ее проступок, как тяжкий грех, лежит у нее на сердце». Героиня «Приемыша» нравственна, «ведь она умеет ловко провести мужа и отступиться от ребенка... Впрочем, повторим мы с Гоголем, может быть оно там так и надобно... может быть это там в обыкновенном порядке вещей».

Особенно резко Плещеев выступает против реакционных критиков — В. И. Власова и Н. Ф. Павлова — редактора газеты «Наше время». Павлов упрекал Островского в том, что, решив стать «сочинителем», он к виденному и слышанному примешивает кое-что от себя. В пьесе, мол, две части — первая «списанная, воспроизводящая несовместимый якобы с высоким искусством мир непросвещенного простонародья с его дикими нравами и животными инстинктами», другая — «выдуманная» — это «лучи сочиненных добродетелей». К выдуманной части он относил и протест против деспотизма, составляющий главный мотив пьесы.

Павлова возмущала «безнравственность» «Грозы», которой место не в театре, а лишь в балагане. В ответной статье Плещеев высмеивал «благородство тона», «ширину взглядов» «блестителей нравственности»: «...этим, с позволения сказать, критикам, больше по душе плаксивые мелодрамы, нравящиеся высшему обществу, хотя надо иметь большой запас терпения, чтобы смотреть подобные пьесы до конца и не иметь капли эстетического чувства, ни капли здравого смысла, чтобы решиться сравнивать их с «Грозой». Плещееву дорого разоблачение уродства этой старой жизни, протест против угнетения и унижения человеческой личности, деспотизма и самодурства в обществе и семье. Эти важные моральные и социальные проблемы придали «Грозе» «характер «капитального» произведения, которое может сделать честь любой литературе».

Выразительна полемика Плещеева с М. М. Достоевским. Хотя статью его о «Грозе» Плещеев нашел «капитальной» и отметил «много эстетического вкуса у ее автора», а также «чрезвычайно и тонко разобранный характер Катерины», многих суждений автора он разделить не мог: «Достоевский, как видно, не поклонник отрицательного направления в нашей литературе и смотрит на нашу действительность несколько с точки зрения оптимиста», а потому и считает, что «Свои люди» ниже по искусству, чем «Бедность не порок», «Не в свои сани не садись» и — даже «Не так живи, как хочется»²⁵. По мнению Достоевского, Островский сказал «новое слово» не в «Грозе», а в пьесе «Не в свои сани...», где в лице Русакова создан «прекрасный тип русского человека», одной из отличительных особенностей которого является «*всепримиряемость*» русской натуры, т. е. способность простить даже злую, враждебную обстановку.

Автор статьи утверждал, что эта «всепримиряемость» чуть ли не характерное и похвальное качество русского народа. Возражая М. М. Достоевскому и тем, кто придерживался этих воззрений, Плещеев подчеркивал, что «решительно не видит этого в большей части произведений Островского, тогда как бичевание самодурства и дикого произвола находит почти всюду». Едва ли, как утверждает критик, «можно всей русской историей доказать присутствие в нашем народе этого похвального качества. Мы не поставили бы это нашему даровитому писателю в особенную заслугу, ибо не видим ничего особенно хорошего в способности мириться с темными сторонами жизни, со злом, невежеством, ложью, грязью, произволом».

В связи с тем, что в «Грозе» М. М. Достоевский нашел деспотизма и самодурства гораздо меньше, чем других мотивов, а, по его убеждению, Дикой и Кабаниха не самодуры, и с их деспотизмом «можно ужиться», он порицал критиков, находивших, что «Гроза» построена на идее семейного деспотизма. Таким образом, по этой теории, можно оправдать «всякое зло, дикий произвол, грубую силу, которые гнетут и душат все окружающее, и нельзя обвинять их, потому что они возросли, развились на таких правилах и понятиях, что угнетать и душить следует». И, продолжая свою мысль, Плещеев подчеркивал: самодурство, деспотизм — распространенное явление в купеческих семьях, и не случайно эти мотивы находят такое частое воплощение в произведениях драматурга. Более того, основная заслуга Островского именно в «бичевании самодурства и дикого произвола», причем, даже там, где он не играет главной роли, — он все равно на-

ходит себе место — и в пьесах «Бедность не порок», и «В чужом пиру похмелье», даже в «Воспитаннице». Ни в «Доходном месте», ни в «Своих людях...» нет «всепримируемости». И это не случайно, ведь драматург мастерски запечатлел явление, корни которого уходят в допетровский быт, а следы его прочно укоренились в русском купечестве. Действительно, «вся семья загублена деспотизмом Кабанихи», он-то сделал бесхарактерным и пьяницей Тихона, «гулящей» Варвару, причем Тихон и Варвара вылеплены автором «с особой любовью». Плещеев обращает внимание на то, что известный французский театральный критик Сарсэ также выделил именно эту тему: «Гроза» может выдержать сравнение с лучшими драматическими произведениями, какие есть у нас. В изображении характеров видна необычайная сила, и во всей пьесе есть какой-то букет экзотических прав. В особенности хорошо задумано и грандиозно лицо деспотки-матери»²⁶.

Но характер Катерины, подчеркивает Плещеев, так «рельефен», так «художествен», что «заслонил собой все». Плещеев не согласен с М. М. Достоевским, который даже Кабаниху считает только «закоснелой» формалисткой, а не злой женщиной, слишком далеко простирая чувство «всепримируемости»; истинную причину гибели Катерины он видит в «преслабой» ее натуре, а не в деспотизме, который-де не мог иметь влияния на подобную натуру, и среди самых добрых людей, «совершив свой грех, она точно так же казнилась бы и тосковала», т. е. обстоятельства, действительность тут ни при чем. Следовательно, пронизывает Плещеев, и деспотизм не занимает существенного места в нашей жизни. Поэт оспаривает эти суждения. «Гроза» построена не на «внешних эффектах», «испуге и расстроенных нервах» Катерины, а на «действиях страстной и впечатлительной души, рвущейся на волю из грязного омута, куда окунула ее судьба, и слишком чистой и честной, чтобы обманывать кого бы то ни было<...> И без грома на сцене пьеса могла бы быть названа «Грозой», а Катерина осталась бы той же глубоко честной натурой, для которой возможны только два выхода: или жизнь по сердцу, полноправная, без утайки и лицемерия, или гибель». Более того, это «слабое, хрупкое существо находит в себе довольно нравственной твердости открыто сознаться в своем проступке, хотя знает, что ее ждет затем гибель. Создание такой личности есть огромный шаг вперед в таланте Островского. Это, — восклицает Плещеев, — действительно, светлый луч в темном царстве». Этот цельный характер был найден драматургом не в «столичных и провинциальных гостиных», а в народе, где есть «натуры сильные, здоровые, энергические...». Тем более велика заслуга Островского, понявшего, что наша жизнь «не кипит идеалами», что искать их нужно не «в мире желтых перчаток, измятых физиономий и извращенных понятий, где творятся такие же вещи, как и в среде Подхализиных, но только прикрытые другими, более изящными формами». Он избрал иную сферу, обратившись к «свежему непочатому роднику, не успевшему еще засориться и помутиться от пыли и грязи нашей quasi цивилизованной жизни»²⁷, т. е. к народу.

Считая, что русский театр вслед за литературой должен стать «школой жизни», Плещеев анализирует произведения Островского, следовавшие за «Грозой». Прочитав отрывок из пьесы «Старый друг лучше новых двух», поэт назвал его «преlestным, грациозным», увидел в нем «бесподобные типы», а всю пьесу назвал одной из «самых удачных вещей даровитого автора «Грозы», у которого найдутся, возможно, произведения «более серьезные по содержанию и затрагивающие разные общественные вопросы, но едва ли можно назвать хоть одну, в которой бы было более художественной правды, чем в этой. Вообще г. Островский великий мастер в воспроизведении народных типов, и ни у кого из наших писателей нет такого умения подмечать самые тонкие психологические черты»²⁸. Плещеев не нашел в ней «ни одной фальшивой ноты, ни тени идеализации», типы «прямо выхваченные из жизни». Особенно удался образ женщины из народной среды, прекрасно раскрыты ее мысли, раздумья; Оленька понимает все безобразия ее суженого, чиновника: «тяжелые, да ленивые, ну, а с нами ему ловко, за ним ухаживают, он и рад. Ему без пьянки ни одного дня не прожить...» Узнав, что ее жених женится на дворянке, она смеется над ним, выгоняет его, но «все-таки любит его, плачет о нем»; несмотря на «грубые, порой даже циничные речи, вы все-таки видите любящую натуру, <...> не испорченную, а только неразвитую, смотрящую

В. П. ДАЛИМатов в роли
НЕСЧАСТЛИВЦЕВА («ПЕС»)
Александринский театр, 1911 г.

Фотография
Центральный театральный музей,
Москва



на вещи с своей точки зрения и не изменяющей ни на минуту своим понятиям». У драматурга был прекрасный случай сделать из нее «сентиментальную жертву, книжную героиню, без которой у нас не обходится ни одна комедия». Но Островский великолепно знает среду, которую описывает, владеет огромным художественным тактом. Достаточно, порой, одного слова, которым Оля отвечает на вопрос матери: «Да, женится», чтобы увидеть в драматурге «глубокого психолога», чья героиня вся перед вами «со своими дурными и хорошими сторонами». «Она не из нежных, покорных натур, но любить умеет». Драматург уловил важную особенность простолюдинов — они не мастера «распространяться о своих чувствах, и неоткуда им набраться деликатных выражений, что, однако же, не мешает им чувствовать иногда поглубже и посильнее людей, изыскивающих самым возвышенным слогом... Способность прощать при виде истинного горя — одна из прекрасных черт, наиболее часто встречающихся в нашем народе».

Мастерски очерчены и остальные лица «в высшей степени и комические и полные истины». Это и мать Оленьки, и Васютин. «Бесподобен лакей, причем дело не только в верности персонажа, это «совсем новый тип». Хотя мы сразу вспоминаем Осипа Гоголя, Захара Гончарова, но герой Островского «не похож ни на того, ни на другого, но не уступит им обоим по верности изображения». Поэт замечает, что это «искуснейший диалектик», достаточно прочитать тот монолог, где он обосновывает правомерность взяток, которые берет у клиентов своего хозяина-чиновника, ведь «у каждого свой доход». Характерно, что отзыв Плещеева созвучен оценке Добролюбова и Некрасова — «пьеса в своем роде великолепна <...> и достойна дарования Островского»²⁹.

В созданной несколько раньше «Бедной невесте» Плещеев отмечал наряду с дидактизмом «черты поразительно художественные», живые типы, которыми «кишит наша действительность. Из самой жизни выхвачены Мерич и Милашин, и драматург сумел заглянуть в самую глубь их гаденькой, эгоистической натурки, показать все, что таилось на дне ее. В особенности хорош Милашин. Тип Мерича отживает у нас. Но

Милашин будет еще долго жить. Беневоленский, Добротворский, Хорьков и его мать, Незабудкина и, наконец, Дуня... все это лица полные жизненной правды, поэзии»³⁰. В изображении главной героини, которая нашла продолжение в лице Оленьки («Старый друг»), есть «душевные движения, подмеченные верно, но есть и много рутинного, книжного и много таких фраз, таких монологов, которые, нисколько не рисуя характера, делают это лицо похожим на дюжины героинь разных водевилей».

«Маленький человек», морально и материально угнетенный, который был столь близок поэту в произведениях Гоголя и писателей «натуральной школы», привлек его и в «Шутниках».

Познакомившись с новым произведением в чтении самого Островского, Плещеев писал Ф. М. Достоевскому: «Островский создал комедию в четырех актах «Шутники». Я ее слышал. Вещь хорошая. В основании лежит мотив очень серьезный, черты необыкновенно меткие и художественные»³¹.

Серьезный мотив — это несомненно «восстание» робкого и забытого Оброшенова против «благодетеля» Хрюкова, которое могло ассоциироваться с «восстанием» Макара Девушкина. Именно в минуты протеста проявляется человеческое достоинство «бедных людей», хотя сами герои убеждены в бесполезности своего негодования, ведь протест их сламывается всем социальным строем. Поэта, однако, не удовлетворила концовка пьесы — женитьба Хрюкова на старшей дочери Оброшенова, разрешившая все проблемы, это нарушает последовательность развития событий и характеров, как в финале плохой мелодрамы, не соответствует жизненной правде, «повторяет прежние мотивы», то есть напоминает необоснованные развязки других пьес, например, «Не так живи, как хочется», где «муж также внезапно раскаивается на краю бездны, услышав торжественный звон к заутрене»³².

Фальшиво, по мнению Плещеева, и перерождение Каркунова — «Сердце не камень», внезапное смягчение Гордея Торцова («Бедность не порок»).

Очень высоко оценил поэт пьесу «Грех да беда...», выделив «правдивую, сильную и любящую натуру» Краснова, «человека, из которого все можно сделать любовью и лаской, который стоит за себя и за близких и никому не позволит над собой насмеяться, не простит лицемерия и обмана»³³. Оригинальным, бытовым пьесам, подобным этой, должно принадлежать первенствующее место на русской сцене, но в годы наступившей реакции Островский не мог создавать такие произведения. Он обратился к историческим драмам. Еще до появления рецензий на спектакль «Василиса Мелентьева», после премьеры в Малом театре, в бенефис П. М. Садовского, поэт тут же на второй день сообщает Островскому об ее успехе (X, 466). Вслед за тем он выступает в газете «Антракт» с более подробной статьей, нежели отзыв Ковалевского в первом номере «Отечественных записок». Прежде чем говорить о новой пьесе, поэт вновь подчеркивает значение «Грозы», сожалая, что после нее появилась лишь одна бытовая пьеса «Грех да беда...» — «прекраснейшая вещь с весьма крупными достоинствами, сильными поэтическими моментами». Все, ценившие талант Островского, вправе были надеяться, что драматург посвятит себя исключительно бытовой драме, но он был вынужден, видимо, обратиться к «исторической почве». Плещеев считает, что пьеса «Воевода», изобилующая мастерскими бытовыми чертами, не глубока по основному мотиву, ибо «борьба земства с тогдашней администрацией является только в прологе, и в дальнейшем развития этому мотиву не дано, вся пьеса вертится на любовной интриге довольно рутинного свойства».

Слабый относительно успех «Дмитрия Самозванца», «Тушина» Плещеев относит отнюдь «не к упадку таланта их автора», о чем трубят его противники. Дело в самом жанре. Как бы ни были талантливо написаны исторические хроники, они скучны на сцене. К тому же, настоящее призвание Островского — бытовая драма, «он писатель и, по преимуществу, бытовой, а в хрониках бытовой стороне дается слишком мало места, хотя попадающиеся изредка бытовые черты составляют в них лучшее». Островский мастер изображать женские души, но в русской истории женщины играют ничтожную роль, и поэтому в хронике этого нет. Недостаточный успех хроник Плещеев объяснял также и «спешностью», проглядывавшей в пьесах, которые написаны «между делом». В «Пучине», давшей большую пищу для нападок на драматурга, да и в «Тушине»

это особенно бросается в глаза. Здесь есть «прекрасные драматические мотивы, которые остались совершенно неразработанными, заслоненные внешними событиями, т. е. собственно историей». Но так как «Тушино» — хроника, автор пожертвовал в ней драматической стороной, которая одна только и могла бы сообщить интерес пьесе.

Плещеев не согласен с суждениями критиков, что все эти хроники не больше, как подготовительная работа к русской исторической драме. Так ли это? Островский, написавший «Грозу» и «Грех да беда...», выработал «такой превосходный язык и до такой степени знаком с русским историческим бытом, что он не нуждается в какой-то особенной подготовке». Вынужденный, по мнению Плещеева, отвернуться от современной действительности, Островский погрузился в изучение прошедшего, и нельзя не «пожелать, чтоб он, по крайней мере, принялся за историческую драму и покончил с хрониками». Исключение составляет «Василиса Мелентьева». Хотя фон, на котором нарисована фигура Грозного, Малюты и др., — исторический, но то, что составляет главную суть, т. е. действие, интрига, характеры, вымышлены, и пьеса «все же полна движения, интереса, не ослабевающего до конца». В ней немало метких, типических черт, характеризующих эпоху, верных психологических штрихов. «Не часто приходится нам видеть на нашей сцене пьесы, столь богатые поэтическими красотоми, написанные таким поистине мастерским языком. Желательно, чтобы противники Островского указали нам, у кого из современных наших писателей, воспроизводящих наш исторический быт, можно найти стих более поэтический, оборот речи более русский»³⁴. Пьеса не лишена недостатков, это не «драма в строгом, настоящем смысле, ибо в основе каждой драмы исторической, неисторической все равно должна лежать борьба, это отличает ее от эпоса, лирики», а «Василису Мелентьеву» нельзя отнести ни к драме внешних отношений, ни к драме идей. Эти два рода драм редко являются на русской сцене — это те же «Гроза» и «Грех да беда». Правда, в «Василисе Мелентьевой» много элементов для драмы страстей. Но отношения героини к Колычеву недостаточно выяснены и развиты, а они-то и могли бы дать материал для настоящей драмы. Борьба между любовью к Колычеву и властолюбием — вот мотив, который как бы сам напрашивается. В этой неопределенности отношений и заключается, по мнению поэта, существенный недостаток пьесы, изобилующей прекрасными частностями. Это разговоры Василисы с Грозным во II акте, царицы с Малютой и Колычевым перед отравлением, на которых отпечаток «сильного художественного таланта», а в изображении личности Василисы вообще виден необыкновенно смелый и широкий размах кисти.

С тем большим удовлетворением встретил Плещеев «Горячее сердце», созданное в 1869 г., в период тесного сближения Островского с «Отечественными записками», как бы закрепившее достижения «Грозы». Поэта привлекли в нем не только яркие комические типы Хлынова, Курослепова, Градобоева — представителей пореформенной буржуазии, но и замечательные образы людей из народа — приказчик Гаврила, людей, близких к народу, — Параша, обладающих добрым, горячим сердцем, ненавидящих насилие. Наряду с этим Плещеев был потрясен той силой, с какой был изображен «замкнутый мир непроходимого невежества, дикого произвола». Поэт поставил пьесу рядом с «Мертвым домом», «Очерками бусы». Картина, созданная художником, столь же «мрачная, как и в произведении Достоевского: вас так и охватывает этот спертый, убийственный воздух, в котором свежему человеку возможно только или задохнуться или сойти с ума».

«Домострой» подорван, но крепка материальная зависимость от Курослеповых, стремящихся сохранить отношения «страха и покорности». Герой новой эпохи Хлынов близок педриискому Дерунову, соединяет в себе предприимчивость с невежеством и тупоумием, а реформы не изменили старых порядков. Курослепов и Матрена — это потерявшие силу и уверенность Дикой и Кабаниха. Самодуры бессильны теперь при столкновении с сопротивлением угнетаемых, но они по-прежнему отвратительны, и ни «удивительный комизм диалога, ни смех не могут примирить с тем, что скрыто за ним». «Вся пьеса от первой до последней сцены пронизана типическим, реальным, выхваченным из жизни», ибо «таланту здесь положена бездна»³⁵. Однако «Горячее сердце» не оценено по достоинству публикой и не пользуется таким успехом, как многие произведения Островского, заключающие в себе «несравненно меньше художественных

штрихов, но лучше сделанные в сценическом отношении». Поэт сожалеет, что «зерно драмы, самая интрига ее» слишком поглощается подробностями, бытовыми эпизодическими сценами. Так, неудачна картина, где действуют мнимые разбойники при появлении героини драмы. «Она должна сосредотачивать на себе внимание зрителя и возбуждать его сочувствие, между тем оно отвлечено безобразиями разбойников. Когда же раздается выстрел и Параша в ужасе вскрикивает, думая, что спутник ее Вася Шустрый убит, зритель хохочет потому, что ему известно, что выстрел этот холостой и что разбойники не настоящие. Весь драматизм ее положения пропадает».

Островский мастер на «женские типы», и все же Параша «не совсем удалась», так как ее поступки и действия недостаточно психологически обоснованы, такая «энергетическая натура давно бы нашла себе исход из этой каторжной жизни, в которой она задыхается». Поэт считает здесь неуместными «чисто животные отношения купчихи с кучером, которые скандализируют известную часть публики, отвращающуюся от слишком реальных изображений, разумеется, когда они являются в русских пьесах, потому что во французских всякая скабрёзность этою же публикою если не одобряется, то и не порицается». «Хотя в «Воспитаннице» есть подобное положение (связь барыни с молодым лакеем), но там она, как говорится, «газирована», хотя, впрочем, и «Воспитанница», несмотря на ее капитальные достоинства (психологическая сторона в этой пьесе превосходна), тоже нравится преимущественно «ценителям», которых не может смутить ни то, что героиня там простая горничная, ни благосклонность г-жи Уланбековой к лакею».

В 70—80-е годы реакционная и либеральствующая критика «хоронила» Островского, крича о его угасшем таланте, о том, что он исписался и ничего значительного уже не создает, что он не в состоянии изобразить новые общественные явления. Поэтому статьи Плещеева, который высоко ценил талант, огромные заслуги Островского перед русским театром, имели немаловажное значение. Можно без преувеличения сказать, что в ту пору, когда Добролюбова не было в живых, когда Чернышевский находился на каторге, Плещеев выступал их продолжателем, оценивая новые явления литературы, в частности произведения Островского, с позиций революционной демократии, пусть и не с такой глубиной и политической остротой. Он прошел к этому времени большой путь, он обладал тонким критическим чутьем. Одним из первых оценил поэт важность развенчания жестокой, антигуманной морали господствующих классов — «Волки и овцы», «Бешеные деньги». Однако понять и оценить новаторство драматурга в этих пьесах Плещееву удалось лишь отчасти. Прочитав в рукописи «Волки и овцы», он выделяет в ней «кое-что новое»³⁶. Создание типа предприимчивого буржуазного дельца в отличие от паразитизирующего дворянства было явлением новым у Островского. Несмотря, однако, на обличение бессердечия, эгоизма, расчетливости Васильковых («Бешеные деньги»), образ его получился, по словам Плещеева, «странным». Противоречиво, что «откушник, получающий подряды, концессии, из ничего вдруг наживающий миллионы, показан откровенно, любящего натурую, под своими несколько неуклюжими приемами скрывающим честное сердце». Такое сочетание психологически неубедительно, т. е. вряд ли может быть идеалистом тот, кто наживает миллионы: «Знаем мы, в какой степени этими качествами обладают «дельцы». Трудом праведным не наживешь палат каменных»³⁷. Поэт видит в нем черты «идеалиста» из «Богатых невест». Даже внешность — угловатость, мешковатость доброго и симпатичного провинциала, который, однако, при всем своем добродушии прежде всего заботится о том, как бы «из бюджета не выйти», не прибавляет достоверности герою, очерченному «аляповато». Он оставляет зрителя «равнодушным, как автор ни стремится притянуть симпатию к нему». Неудачной вышла, как кажется Плещееву, и Лидия, так как, изобразив «испорченную светскую девушку, привыкшую к роскоши, дурно воспитанную, стыдящуюся бедности и труда, действиями которой руководит расчет, автор хватил через край, и у него вышла кокетка самого низшего разряда, бросающаяся на шею каждому встречному, действующая нагло, грубо и цинично (...) В Лидии нет ни одной человеческой черты, ни одного минутного порыва, где бы сказалась женщина». Поэта не удовлетворил искусственный конец, где, как и в «Богатых невестах», идеалисты-мужья собираются «перевоспитывать» своих жен «домашним способом». Все

А. А. ОСТУЖЕВ В РОЛИ
ДМИТРИЯ САМОЗВАНЦА
(«ДМИТРИЙ САМОЗВАНЕЦ И
ВАСИЛИЙ ШУЙСКИЙ»)

Малый театр, 1909 г.

Фотография

Центральный театральный музей.

Москва



это «очень смешно, очень фальшиво и совсем недостойно таланта Островского». Но само появление пьесы очень важно, от Васильковых нить ведет к Беркутову и Кнурову в «Бесприданнице».

Когда после премьеры пьесы в Москве в печати появились статьи о провале, авторы которых с «непонятым ожесточением обрушились на «Бесприданницу», обвиняя Островского в «пренебрежении к требованиям интеллигентной части публики, которая де не нашла в его пьесе никаких достоинств», Плещеев отвечал: «Если пьеса действительно не имела особенного успеха, то точно так же не было и никакого позорного провала, но, чтобы она лишена была всяких достоинств — с этим положительно нельзя согласиться». Считая, что успеха могло не быть и вследствие неудовлетворительного исполнения (рецензенты и сами признаются, что Федотова, например, совсем не поняла роли и играла плохо, что Садовский был хорош только в первых двух актах), поэт замечал, что «очень хорошие пьесы не имеют успеха на первом представлении, но потом все больше и больше правятся публике, как это было с пьесой «Лес». Напротив, — подчеркивал он, — «в Петербурге пьеса имела большой успех, и автора, так же как и артистов, вызывали очень шумно и дружно, хотя слух о ее «падении» в Москве уже распространился по городу, и многие были настроены предубежденно против «Бесприданницы». Хотя в пьесе есть и недостатки и промахи, которые не прошли незамеченными, но мы положительно не слыхали, чтобы кто-нибудь находил пьесу нигде не годною, а, напротив, слышали очень много порицаний московским рецензентам за чересчур резкие отзывы»³⁸.

Радуюсь большому успеху пьесы в Петербурге, Плещеев отмечал, что Островский великолепно охарактеризовал «среду Огудаловых, где нет ни одной сколько-нибудь порядочной личности», «очень удалось лицо Ларисы», чья «не испорченная в корне натура» мечтает вырваться из этого разгула, где проходит вся ее жизнь. Глубоко правдива также сцена ее смерти. Влияние этой среды не могло не сказаться на ее характе-

ре, и Савиной, создавшей «необыкновенно поэтический и грациозный образ», следовательно вдуматься в это обстоятельство, проявить, особенно в первых актах, «несколько более бойкости, живости». «Артистка же явилась слишком подавленной, кроткой, пассивной, словно забитой. Эта подавленность — ненормальное ее состояние, ибо грусть только по временам находит на нее, когда она одумывается». Да и в рассказе о молодецких выходках Паратова тоже желательно было бы «поболе увлечения, ведь она влюблена в Паратова, которого считает сильным, обаятельной натурой, и при воспоминании о нем она должна оживляться». Но в 4-м акте она бесподобна. Все сцены с Паратовым, с купцами, разыгрывавшими ее в орлянку и, наконец, с Карандышевым, а особенно, сцена смерти Савиной сыграны мастерски. Все это было верно, правдиво, глубоко прочувствовано, чуждо всякой позировки и аффектации и потому неотразимо действовало на зрителя. «Прекрасно задуманным» и прекрасно очерченным находит Плещеев лицо Карандышева, представляющее «чрезвычайно благодарную роль для артиста». По мнению поэта, не соответствует психологической правде и мешает цельности впечатления эпизод, где «автор заставляет его унижаться и трусить перед Паратовым, ведь это никак не сочетается с его громадным самолюбием. Человек, подобный Карандышеву, не станет плакать, как он это делает, возвратясь в конце 3-го акта в тостину, где не находит в ней ни гостей, ни невесты, увезенной Паратовым на пикник. Им скорей должно овладеть бешенство»³⁹.

Столь же сочувственно отнесся Плещеев и к пьесам, где схвачены характерные черты русских актеров, воссоздана нелегкая участь тех, кто честно служит искусству («Вез вины виноватые», «Лес»). Образ Кручининой олицетворял борьбу за правду, просвещение, улучшение нравов, свидетельствовал об огромной воспитательной силе театра, страдания Кручининой сделали артистку способной понимать горе других и врачевать своим талантом больные сердца.

«Лес» поэт отнес к «лучшим произведениям» Островского⁴⁰, ибо эта пьеса обладает «крупными достоинствами», она «прекрасна», ведь здесь с демократических позиций раскрыто большое значение театра, изображена трудная, полная лишений, испытаний жизнь русского актера. Наряду с «типическими, реальными личностями» лицемерных, ханжеских Гурмыжских, Милоновых, «ярче, рельефнее» всех Несчастливцев, «горемычный оборванец, одинокий в этой темной среде, в этом дремучем лесу, куда он попал». Он полон «благородных, возвышенных идей... ведь его воспитало искусство» и, презрев все земное, актер «обрек себя на служение ему»⁴¹, причем переходы Несчастливцева от напускного заученного пафоса к искренним сердечным порывам сделаны мастерски. Пьесой правдивой, с весьма «живыми, типическими лицами» назвал поэт «Светит, да не греет». Вздорым, с его точки зрения, обвинения в «шаблонности», «избитости» ее героев. Прежде всего, Плещеев подметил своеобразие двух натур — Залешина и Худобаева. Считая «самым удачным» лицо Залешина, он выделяет как верную жизни комическую фигуру Худобаева: «одна — страстная и решительная, которая говорит, если счастье разбито, на что он, завтрашний день? И находит в себе силу покончить с жизнью. Другая — тоже созонающая, что ей нечего больше ждать от жизни, но продолжает влечить свое печальное существование, копошась в самом себе, выворачивая наизнанку свою душу, и ища утешение в вине»⁴².

Поэта поразило «необычайно поэтическое и грациозное» лицо Оли, он находит «превосходной и новой» сцену, предшествующую ее самоубийству, сильное впечатление производит и сцена 3-го акта, когда Оля, подслушав разговор с Реновой, посылает Рабачеву прощение. Правда, есть что-то «деланное, сочиненное» в концовке, ибо после слов Рабачева, обращенных в 4-м акте к Реновой, убедительным был бы другой финал.

«Дикарка», может быть, и не понравится большинству, так как в ней «более внутреннего, психологического, нежели внешнего интереса <...>, но чем больше ее будут смотреть, тем более она будет нравиться, несмотря на некоторую исключительность факта, лежащего в ее основании. <...> Подобные пьесы, — замечал поэт, — должны хорошо исполняться интеллигентными актерами, от которых не ускользали бы мастерские детали, тонкие штрихи, щедро рассеянные в ней. Кто под сценичностью разумеет трескучие эффекты, сложную интригу, тот пускай идет смотреть французские мелодрамы или русские, скроенные по образцу французских»⁴³.

Во многих русских пьесах является тип кроткой, самоотверженной женщины, покинутой мужем и безропотно покоряющейся своей горькой доле. Но в молодой Ашметьевой, лицо которой «прекрасно очерчено», есть «нечто новое, оригинальное. Это не пассивное, ноющее, забытое существо; у ней есть запас внутренней силы и энергии...» Сама дикарка — это «чрезвычайно хорошо задуманное и мастерски обрисованное лицо». Мы никак не можем согласиться с отзывом, напечатанным в одной московской газете, что она ничем не отличалась бы от обыкновенных *ingenue*, если бы авторы не придали бы ей некоторого поэтического оттенка». Плещеев иронизирует над подобными доводами, ибо правдивость в поступках, отчетливое выражение симпатий и антипатий, решимость, твердость, готовность исполнить задуманное, все это — «задатки серьезного характера», и они проявляются сквозь резвость и шаловливость, ведь она почти ребенок и выросла на свободе. И то, что она тяготится своим невежеством и то, как порывается к свету, к образованию, и ее вопрос, обращенный к Ашметьеву, — «Что ж, так жить впотьмах?» — лучшее доказательство этому. Может быть, — доказывает Плещеев — поклонники французских пьес найдут другие недостатки, но они «достаточно искупаются поэзией, наблюдательностью и психологической правдой, да и неужели страстность, впечатлительность, поэтичность — свойства водевильной *ingenue*?» Но «самое выдающееся и притом новое», не выводившееся на сцене лицо в пьесе — это Ашметьев, дореформенный барин, человек конца 40 — начала 50-х годов, эстет, постоянно живший за границей. Поэт находит в нем сходство с некоторыми героями тургеневских повестей и замечает, что какова бы ни была их «нравственная сторона», среда, где они находились, придавала им «оттенок изящества, способного иногда обаятельно действовать».

Наряду с верными типами в «Дикарке» — «прекрасны диалоги, полные юмора», — в I акте между старухой Ашметьевой и ее невесткой, во II — между помещиками и Вершинским.

Хорошо также, что мастерски задуманное автором лицо нашло достойное воплощение в игре Савиной, создавшей «художественный, обаятельно-поэтический образ, исполненный жизни, свежести, грации, оригинальности. Более яркого, выдающегося исполнения этой роли мы положительно не можем себе представить и считаем ее одною из капитальнейших в репертуаре артистки»⁴⁴.

Будучи самым «горячим, искренним почитателем Островского» — «первоклассного таланта», Плещеев находил идеализацию действительности в пьесах «Бедность не порок», «Не так живи...» и, подобно Чернышевскому, который идею «Бедности не порок» считал ложной, находя в пьесе «приторное прикрашивание того, что не может и не должно быть прикрашиваемо»⁴⁵, Плещеев отмечает, что фальшивая идея неизменно приводит к фальшивой композиции, к фальшивой концовке: «Мы позволяем себе думать, что люди, вследствие гибельных обстоятельств попавшие по дурной дороге, едва ли могут переродиться так внезапно вследствие колокольного звона, как исправился Петр в драме «Не так живи, как хочется»⁴⁶. Плещеев не приемлет и развязки, где коллизия разрешается благодаря неожиданному раскаянию самодура — купец Хрюков вдруг стыдится своих отвратительных намерений и делает предложение старшей дочери бедняка Оброшенова в «Шутниках»; перед смертью светлеет грязная душа Каркунова («Сердце не камень»). Хотя подобное и обусловлено «необузданным произволом», но трудно поверить в «мгновенное» перерождение героя, оно не подготовлено всем ходом событий пьесы. В «Доходном месте» Плещеев отметил такие важные особенности, как развенчание бессердечия «хозяев жизни», рыцарей наживы Вышневецких, Юсовых. Но едва ли не самое важное — драматизм пьесы, проявившийся в обрисовке характера Жадова, причем «особенно сильной вышла сцена», где герой, изнемогающий под бременем требований жены и тещи, решается, наконец, отказаться от заветных убеждений, чтобы просить «доходного места». Сцена эта требует от актера «силы, энергии, лиризма, пафоса» и «при глубоко прочувствованной игре» способна «наэлектризовать зрителя». Ведь здесь проявляется желчь, накипевшая на сердце Жадова, боль, с которой он, отказываясь от заветных убеждений, «отрывает от своего существа лучшую часть его, этого страшного, мучительного сознания своей слабости, этого презрения к самому себе за то, что он пошпирает возвышенные стремления души своей»⁴⁷.



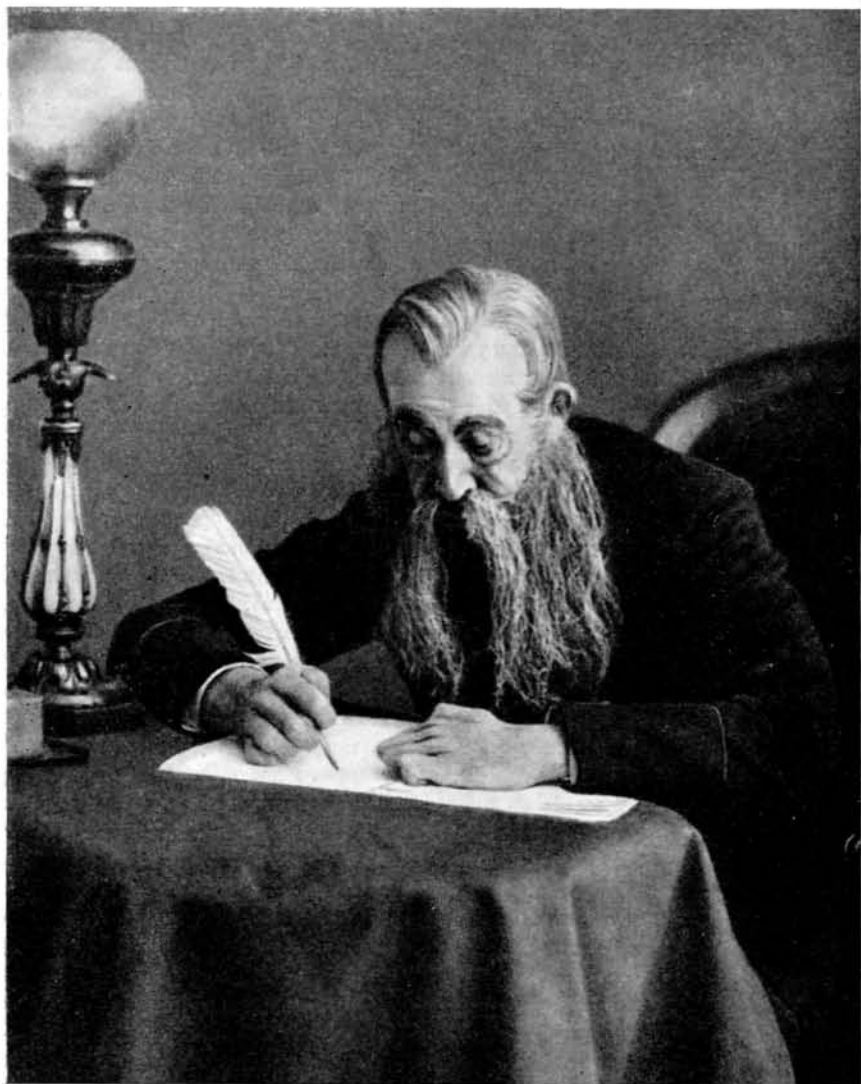
И. М. МОСКВИН В РОЛИ ГОЛУТВИНА («НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»)

Московский Художественный театр, 1910 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

«Никто более меня, — подчеркивает Плещеев, — не уважает таланта Островского, не симпатизирует ему и не ценит огромных заслуг, оказанных им русскому театру, но я погрешил бы против справедливости, если б не сказал, что новая комедия его принадлежит к числу слабейших его произведений. Островскому дано больше, чем кому-либо из русских драматургов, — с него больше и спрашивается». Так писал поэт о «Последней жертве». Правда, и здесь он нашел штрихи, изобличающие «руку мастера», сцены, напоминающие, что «играется пьеса, принадлежащая перу большого таланта»⁴⁸. «Лучшие» из них — та, где Юлия Тугина является к Прибыткову занимать деньги для Дульчина, сцена в 4-м акте, где она узнает о женитьбе любимого человека на другой. Благодаря Савиной, которая вносит в каждую роль новое, как бы создавая их, дополняя автора, образ Тугиной удался, но, так как остальные исполнители играли «рутинно», возможно, это и обусловило неудачу 40-й комедии драматурга. К тому же в ней поэт



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ В РОЛИ КРУТИЦКОГО («НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»)

Московский Художественный театр, 1910 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

нашел известную уже коллизию — из «Поздней любви», «Трудового хлеба» — молодая женщина влюбляется в ничтожного красивого франта и лишается своих денег, которые тот проигрывает. Некоторые лица, изображенные здесь, также знакомы зрителю — Фрол Федулыч Прибытков — это Русаков («Не в свои сани...»), только в более «цивилизованной форме», чье благоразумие, бережливость противопоставлены мотовству и светской хлыщеватости Дульчина, того же Вихорева, с тою лишь разницею, что он в «конце пьесы казнится и раскаивается в своих мерзостях, чтобы делать новые».

Отношения же Расплюева к Кречинскому напоминают дружбу Дульчина и Дергачева. «Нечто новое» в Лавре Мироныче Прибыткове, но это «лицо слегка намечено, но недостаточно и нисколько не развито», в то время как рассказ его дяди содержит «материал для создания своеобразного и нового лица».

Конечно, далеко не все правильно в оценке Плещеева, которому несколько изменило на сей раз критическое чутье, ведь «Последняя жертва» — одно из лучших произведений драматурга. В этом плане более справедлив отрицательный отзыв о «Красавце-мужчине». Познакомившись с пьесой еще в корректуре, Плещеев усомнился в ее успехе, и отрицательный отзыв обусловлен не тем, что она «шлепнулась» на московской сцене. Поэт предположил, что она вряд ли будет принята на петербургской. Действительно, поставленная там в бенефис Бурдина, пьеса не понравилась и вовсе не потому, что герои ее — персонажи отрицательные, что некоторые разговоры циничны, а потому, что право на внимание зрителя имеют лишь лица «реальные». Драматург, конечно, поступил верно, показав, что «если правы циничны, то и речь цинична», а то до него «заставляли обыкновенных негодяев прикрывать свое негодяйство красивыми фразами, благородными целями». Как раз и ценно, что Островский попробовал «выставить такого, который беззастенчиво выкладывает перед вами свою душевную мерзость». В жизни, конечно, есть подобные субъекты, и право автора изобразить их во всей неприглядности, но зато «жизненно, с плотью и кровью». Именно от Островского этого можно было ожидать скорее, чем от кого-либо. Но у него вышло нечто совсем другое: «Окаемов — какой-то опрометчивый, несообразительный мальчишка, жена его Зоя — лицо совершенно невозможное»⁴⁹.

Более того, драматург склонен, по его мнению, создавать образы «глупеньких, доверчивых женщин, которых надувают красивые проходимцы». И Зоя принадлежит к той же разновидности, что и героини «Трудового хлеба», «Последней жертвы», «Невольницы», но она еще «фальшивее», что «не нужно, кажется, быть особенно развитой женщиной, чтобы понять всю нелепость и глупость доводов мужа, старающегося ее убедить в необходимости развода, чтобы вернуть ей растрченное приданое; но эта доморощенная Гризельда положительно не находит ничего возразить ему. При этих словах Окаевова раздается в зале ропот и смех, где найдется такая женщина, в которой не заговорило бы чувство гордости, собственного достоинства, наконец, просто, женской стыдливости. Это клевета на женщину, это крупная психологическая фальшь».

Неправдоподобной находит поэт и сцену «обольщения». Что касается других персонажей, то и они не удовлетворили поэта — «шаблонна» тетка Зои, «бесцветен» Летишин. Правда, «хорошо обрисован провинциальный умник Олешунин, скромно находящийся в себе общие черты с великими людьми Плутарха», хотя и он напоминает Карандышева в «Бесприданнице» и, пожалуй, отчасти, Милашина, — это «разновидность одного и того же типа».

Отрицательное отношение к этой пьесе проявилось и в одном из писем поэта: «это плохо, так плохо, что если б мы, — пишет он И. Л. Щеглову, — принесли ее Салтыкову, то он не нашел бы для нее на своем обильном крепкими словами языке достойных ругательств. В конце же это просто водевиль с переодеванием, вроде «Дочери русского актера» или «Жены кавалериста» — одно слово срамота! Прочтите — увидите!»⁵⁰

Не удовлетворила Плещеева и пьеса «Не от мира сего» («Семейные сцены»), ибо «жанр сцен не освобождает драматурга от необходимости создания оригинальных и ярко очерченных лиц». Однако вместо них там полно каких-то «резонеров, морализующих и в продолжение трех актов разжевывающих одно и то же»⁵¹.

Но критикуя отдельные неудачи Островского, Плещеев по-прежнему выступал в защиту его, «самого яркого из всех современных литературных талантов»⁵² от нападок консервативной критики.

Особенно возмутила поэта статья Авсеенко «Комедия общественных нравов», где он объявлял Гоголя и Островского «виновниками падения театра». Плещеев напоминает о «громадных заслугах Островского перед русской сценой», этого великого писателя, чье имя является гордостью целой нации... «Тот, кто написал «Свои люди», «Бедную невесту», «Не в свои сани», «Грозу», «Доходное место», «Грех да беда», если бы он не написал ничего более, уже заслуживал бы названия великого художника и, казалось, должен быть навсегда застрахован от тех оскорбительных по своему тону нападок и глумлений, которые позволяют себе в отношении Островского иные органы нашей прессы, при мало-мальски неудачном его произведении»⁵³. Даже в его самом «слабом» произведении больше достоинств, чем в самых «сильных» пьесах таких драматур-

гов, как Дьяченко, Крылов, Урусов, Потехин, Невежин, которые только и мечтают, чтобы их пьесы вытеснили, наконец, всю эту «реальную грязь», «запрудившую сцену». То, что не нравилось этим «любителям и знатокам» отечественного театра, Плещеев считал главным в его пьесах: «Вы уже с первых сцен видите, что перед вами настоящая русская действительность, что лица, изображенные здесь, не куклы, не сочиненные по книжкам и другим пьесам, что это живые люди и что быт, в который вводят вас авторы, хорошо знаком им»⁵⁴.

Поэт не раз полемизирует с теми, кто упрекал драматурга в «вялости и бедности» языка его пьес, подчеркивая, что обилие «метких типических выражений», «живая разговорная речь», — существенная их особенность, а «диалоги в них настолько хороши, что их разве можно сравнить с диалогами гоголевских комедий»⁵⁵.

Такова пьеса «Правда хорошо, а счастье лучше», которая отличается «необыкновенно комическими бытовыми подробностями, типичностью языка». В этой 39-й пьесе, как и во всех созданных до нее, «щедро брошено множество крупниц чистого золота», хотя внешние условия помешали автору отделать пьесу тщательно⁵⁶.

Плещеева увлекала подлинная сценичность пьес Островского, которая давала возможность лучшим русским актерам создать замечательные образы. Наряду с характеристикой идейного содержания, проблематики, языка, поэт тонко анализирует игру исполнителей.

Стоя на страже интересов искусства, критик не должен забывать, — писал А. П. Лепский, — что «сценический деятель ничего не оставляет после себя, кроме печатного слова о нем. Поэтому он <критик> должен обращаться с этим словом сколь возможно совестливее и осторожнее»⁵⁷.

Действительно, с величайшей ответственностью, с принципиальностью и вместе с тем «совестливостью» характеризовал Плещеев игру С. Васильева, Садовского, Мартынова, Стрепетовой, Федотовой, Ермоловой, Савиной, Горбунова, Сазонова, Давыдова, которые росли на ролях Островского. «Театральная критика, — подчеркивал Станиславский, — требует от критика исключительного таланта, аффективной памяти, знания и личных качеств»⁵⁸. Плещеев как раз и обладал этими особенностями театрального критика, и они великолепно проявились в анализе актерской игры исполнителей «Своих людей...», «Грозы», «Горячего сердца», «Леса», да и многих других пьес. Поэт посвятил мастерам сцены, лучшим исполнителям ролей Островского стихи, в том числе — актеру С. Васильеву, замечательно сыгравшему роль Кабанова («Друзья свободного искусства»).

Столь же вдохновенно исполнял Кабанова Мартынов, — «Трудно забыть образ, созданный этими гениальными художниками»⁵⁹.

Оценивая мастерство актера, Плещеев обращает внимание на то, насколько тонко проникает он в замысел Островского.

В высшей степени бесподобны пьесы Островского в отношении «настоящих ролей». Характеры «независимые, энергичные, страстные» содержат «Горячее сердце», «Грех да беда», «Лес», «Бесприданница». Мы находим и «глубокую, напившую на сердце горечь, которая сквозит в каждом слове Торцова» («Бедность не порок»), «тонкий, сдержанный комизм Прибыткова» («Последняя жертва»), «борьбу» в Краснове («Светит да не греет»), да и во многих других произведениях артист должен передать глубину, душевные движения, тонко подмеченные и обрисованные драматургом. Но нередко бывает «больно за Островского, ибо все это пропадает. Уж лучше не давать его комедий вовсе, нежели уродовать их»⁶⁰.

Островского надо «слушать», не должно ускользать ни единого слова из его пьесы, и для успеха на сцене они должны быть «безукоризненно» выполнены, а это достигается отнюдь не всегда. К тому же правы публики Александрина, да и московского театров таковы, что «простота, отсутствие всего сколько-нибудь похожего на эффект, изображение будничной, всedневной жизни как-то не пользуются у нас сочувствием. И сами актеры очень хорошо понимают, что в комедии Островского не так легко сарвать аплодисменты, ибо надо брать натурой, истинным чувством, а не криком и жестикуляцией...»⁶¹.

Плещеев возмущался тем, с какой беспринципностью театральные чиновники от-

дают роли актерам, чьи данные не подходят для создания персонажей Островского, как порой актеры отказываются от его пьес сами. Так, говоря о «Горячем сердце», поставленном в Петербурге, Плещеев сокрушался, что актеров, которые с такой готовностью выручают г. Дьяченко в разных «Мистерах бон-виванах», «Скандалах в благородном семействе» и прочей ерунде, не пленило участие в комедии Островского. Они «ухитрились сообщить всей пьесе какой-то желтый мутный колорит, напоминающий охру на казенных зданиях, все у них ступсвалось, ничего они не в силах были отенить, ничего выдвинуть, лучшие места проходили из-за безжизненной игры незамеченными. Досадно и больно становилось за Островского. И несмотря на эту жалкую посредственность, чтобы не сказать бездарность исполнителей, в публике то и дело раздавались взрывы хохота, так хороша пьеса сама по себе, так много в ней комического (...) нельзя одинаковым образом играть в каком-нибудь пошлом балаганном фарсе и в серьезной бытовой пьесе Островского». Плещеев выступал неизменно за необходимость такой игры, которая помогала бы увидеть новые, мало известные сферы жизни, раскрытые Островским, соответствовавшей реалистическим принципам искусства. Поэта возмущало, что в управлении казенных петербургских театров лучшие пьесы Островского считались пригодными лишь для «плебса». Островского отдают «на жертву Александринке» в то время как в Михайловском театре предпочитают «давать «чистенькие» пьесы для «бомонда» (Крылов, Тихонов, Гнедич)⁶². В «большой моде» Дьяченко, пьесами которого потчуют публику чуть ли не каждую неделю, в то время как Островский «далеко не так счастлив».

Плещеев не раз «браковал» пьесы этих «модных» драматургов, пекущих легкие комедии для богатой публики, непочтительно относился к театральным чиновникам, к их стремлению протаскивать ничемные, пустые вещи, за что вынужден был оставить Театрально-литературный комитет.

Высоко ценил Плещеев Островского как теоретика сценического искусства и его практическую деятельность в области перестройки театра, борьбу с монополией казенных, императорских театров, которые мешали развитию театрального дела в России. Поэт одобрял стремление Островского увеличить число театров частных, независимых от театрального управления, поддерживал его в необходимости создания «школ драматического искусства», из которых будут выходить хорошие актеры.

Плещеев с удовлетворением встретил назначение Островского заведующим репертуаром московских театров, он внимательно следил за судьбой пьес драматурга после его смерти⁶³. Письма и статьи Плещеева, содержащие немало неизвестного об Островском, вносят новое в понимание творчества великого драматурга.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ЦГАОР, ф. 109, 1 эксп., д. 214, ч. 43, лл. 85—86; Центр. гос. архив г. Москвы, ф. 16, оп. 50, д. 33, лл. 32—34.

² См. письма Плещеева к Н. А. Добролюбову 1859—1861 гг. — «Русская мысль», 1913, № 1, стр. 133—149; а также опубликованное нами письмо Добролюбова к Плещееву 1858 г. — «Лит. архив», вып. 6. М.—Л., 1961, стр. 410—417.

³ Письмо Плещеева к И. С. Тургеневу 28 февраля 1861 г. — «Лит. архив», вып. 6, стр. 319.

⁴ Письмо Плещеева к А. П. Чехову 4 ноября 1888 г. (опубликовано нами). — «Лит. наследство», т. 68, 1960, стр. 337—338.

⁵ «Неизданные письма», стр. 400—410.

⁶ С. Н. Дурылин. М. Н. Ермолова. М., 1953, стр. 148.

⁷ ГЦТМ, ф. Плещеева, 451/1—36.

⁸ «Неизданные письма», стр. 400—411.

⁹ Письмо Плещеева к И. С. Тургеневу 28 февраля 1861 г. — «Лит. архив», вып. 6, стр. 319.

¹⁰ И. Л. Щеглов. «Padre». (Воспоминания о А. Н. Плещееве). — «Русское обозрение», 1894, № 1, стр. 311.

¹¹ Письмо Плещеева к М. И. Ларионовой 24 января 1890 г. — ЦГАЛИ, ф. 378, оп. 1, ед. хр. 17. См. также «Письма русских писателей к А. С. Суворину». Л., 1927, стр. 128 и «Неизданные письма», стр. 400—410.

¹² «Заметки о московском театре». — «Московские ведомости», 1861, № 16, 20 января.

- ¹³ «Бенефис Садовского». — «Русская речь и Московский вестник», 1861, 5 февраля.
- ¹⁴ Письмо Плещеева к В. Д. Дандевиллю 18 января 1854 г. — «Лит. архив», вып. 6, стр. 217.
- ¹⁵ «Неизданные письма», стр. 408.
- ¹⁶ «Лит. наследство», т. 49-50, 1949, стр. 515.
- ¹⁷ «Неизданные письма», стр. 405—410.
- ¹⁸ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1950, стр. 949.
- ¹⁹ А. М. Скабичевский. Литературные воспоминания. М.—Л., 1928, стр. 318—320.
- ²⁰ Письмо Плещеева к Тургеневу 28 февраля 1861 г. — «Лит. архив», вып. 6, стр. 319.
- ²¹ «Автор статьи «Темное царство». — «Молва», 1880, № 27, 27 января.
- ²² Письмо Плещеева к В. Д. Дандевиллю 1854 г. — «Лит. архив», вып. 6, стр. 217.
- ²³ «Бенефис Садовского». — «Русская речь и Московский вестник», 1861, 5 февраля.
- ²⁴ «Московские заметки». — «Московский вестник», 1860, № 2. — Авторство Плещеева относительно этой и всех других цитируемых статей установлено нами («Филологические науки», 1962, № 2, стр. 175—185).
- ²⁵ «Заметка кое о чем». — «Московский вестник», 1860, № 25, 19 июня.
- ²⁶ «Летучие заметки из нашей общественной жизни». — «Биржевые ведомости», 1875, 15 марта.
- ²⁷ «Бенефис Садовского». — «Русская речь и Московский вестник», 1861, 5 февраля.
- ²⁸ «Заметки кое о чем». — «Московский вестник», 1860, № 40, 2 октября.
- ²⁹ Письмо Некрасова к Островскому 24 января 1860 г. — «Неизданные письма», стр. 419.
- ³⁰ «Заметки кое о чем». — «Московский вестник», 1860, № 42, 16 октября.
- ³¹ Письмо к Ф. М. Достоевскому 16 сентября 1864 г. — «Ф. М. Достоевский. Исследования и материалы». М., 1935, стр. 462.
- ³² «Публичные спектакли в Артистическом кружке». — «Антракт», 1868, 28 апреля.
- ³³ «Спектакль в клубе художников... «Грех да беда на кого не живет». — «Молва», 1880, 21 января.
- ³⁴ «Василиса Мелентьева». — «Антракт», 1868, № 2.
- ³⁵ «Театр и музыка. Возобновление «Горячего сердца». — «Биржевые ведомости», 1875, 9 сентября.
- ³⁶ Письмо Плещеева к А. М. Жемчужникову 25 июля 1875 г. — «Русская мысль», 1913, № 7, стр. 130.
- ³⁷ «Театр и музыка». Александринский театр. «Бешеные деньги» с Савиной в роли Лидии и Садовниковым в роли Васильева. — «Биржевые ведомости», 1876, № 248, 15 июня.
- ³⁸ «Театр и музыка». — Там же, 1878, № 325, 24 ноября.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ «Театр и музыка». — «Молва», 1880, № 62, 2 марта.
- ⁴¹ Там же.
- ⁴² «Театр и музыка». — «Молва», 1880, № 317, 16 ноября.
- ⁴³ «Театр и музыка». — Там же, 1879, № 314, 14 ноября.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. М., 1949, стр. 232—240.
- ⁴⁶ «Заметка кое о чем». — «Московский вестник», 1860, № 25.
- ⁴⁷ «Театр и музыка». — «Биржевые ведомости», 1876, 30 марта.
- ⁴⁸ «Театр и музыка». — Там же, 1877, № 311, 4 декабря.
- ⁴⁹ Бенефис г. Бурдина. — «Красавец-мужчина». — «Театр», 1883, № 2.
- ⁵⁰ Письмо 31 декабря 1882 г. — «Лит. архив», вып. 6, стр. 363.
- ⁵¹ «Русская сцена». — «Неделя», 1885, № 2, 13 января.
- ⁵² «Московская сцена». — Журн. «Русская сцена», 1864, № 3; см. также «Молва», 1879, № 323, 23 ноября.
- ⁵³ «Театр и музыка». — «Биржевые ведомости», 1876, 24 ноября.
- ⁵⁴ «Театр и музыка». — «Молва», 1881, 18 января.
- ⁵⁵ «Заметки кое о чем». — «Московский вестник», 1860, № 40, 2 октября.
- ⁵⁶ «Театр и музыка». — «Биржевые ведомости», 1876, № 325, 24 ноября.
- ⁵⁷ А. П. Ленский. Статьи, письма, записки. М., «Искусство», 1950, стр. 210.
- ⁵⁸ К. С. Станиславский. Из заметок о театральной критике. — Собр. соч. в восьми томах, т. 5. М., 1948, стр. 437.
- ⁵⁹ А. Н. Плещеев. Избранное. М., 1960, стр. 223; см. также «Бенефис Садовского». — «Русская речь и Московский вестник», 1861, 5 февраля.
- ⁶⁰ «Театр и музыка». — «Биржевые ведомости», 1875, 9 сентября.
- ⁶¹ «Театр и музыка». — Там же, 1876, 20 июня.
- ⁶² Письмо Плещеева к Чехову 17 марта 1890 г. — «Лит. наследство», т. 68, стр. 359.
- ⁶³ Письма Плещеева к М. И. Чайковскому. — Рукоп. отдел Дома-музея П. И. Чайковского в Клину, ф. II, б. 10, п. 68, л. 4947—4963.