

ЗАБЫТАЯ СТАТЬЯ О ПЬЕСАХ ЛЕСКОВА, ПОТЕХИНА И ДРУГИХ

Публикация И. Н. Серегина

Статья «Тип новейшей драмы» была опубликована в февральской книжке «Отечественных записок» 1868 г. под рубрикой «Петербургские театры» (стр. 317—328). Подписи под статьей не было. Многие годы статья не привлекала к себе внимания исследователей. Впервые имя автора статьи было названо лишь в 1932 г.¹ К. И. Чуковский включил ее в перечень произведений Слепцова, приложенный к изданному им Собранию сочинений писателя. К. И. Чуковский был прав, но он не подкрепил свою правоту какой-либо аргументацией. Вопрос об авторе статьи «Тип новейшей драмы» остался, таким образом, открытым. Впоследствии ее приписывали и П. М. Ковалевскому² и М. Е. Салтыкову-Щедрину³. Однако существует документ, позволяющий, бесспорно, признать автором статьи Слепцова.

В Центральном государственном архиве литературы и искусства хранится папка писем Слепцова к его приятельнице В. З. Ворониной. В одном из них, а именно от 16 марта 1868 г., имеется следующая приписка: «NB. Во второй книжке в театр<альной> хронике прочтите статью под заглав<ием> Тип нов<ейшей> драмы, I; она принадлежит метафизике»⁴. Нетрудно догадаться, что означает эта приписка. «Метафизик» — это Слепцов, автор помещенных в первом и втором номерах «Отечественных записок» 1868 г. двух статей под общим заглавием «Записки метафизика» (подпись: «В. С.»). Слепцов, видимо, придавал большое значение своему анонимному выступлению и хотел, чтобы Воронина, мнением которой он очень дорожил, обратила бы внимание на его статью, что и подчеркнул пометкой «нота bene».

Приведенное авторское указание — впервые оно было сообщено в 1958 г. Н. И. Кубицкой⁵ — не оставляет сомнения в том, что статья «Тип новейшей драмы» написана Слепцовым.

Этот вывод подтверждает и стилистический анализ текста. Достаточно указать хотя бы на употребляемые в статье выражения: «в том-то и штука» и «это еще не штука». От этих характерных для Слепцова выражений писатель никогда не мог отделаться, они появляются почти в каждом его произведении. В статье об Островском, публикуемой в настоящем томе, Слепцов пишет: «Нет, в том-то вся штука, что для наших героев все дело в словах» (см. выше, стр. 128). В статье «Скромные упражнения» написано: «В том-то и штука, почтеннейшие сограждане, что мы все как будто немножко влюблены» (II, 334). Во второй части «Записок метафизика»: «Вся штука, стало быть, в несовершенстве наших понятий»⁶. В «Письмах об Осташкове»: «Это очень ловкая штука. В том-то она и заключается, что ничего не стоит» (II, 277). Эти «штуки» повторяются и в «Трудном времени» и в «Хорошем человеке». Они также служат конкретным доказательством, что перепечатываемая нами статья написана Слепцовым.

Статья «Тип новейшей драмы» не является обычной театральной рецензией. Автор не касается достоинств актеров, качества их игры, не обсуждает какой-либо конкретный спектакль. Он рассматривает репертуар Александринского театра за 1865—1867 гг., останавливаясь на отдельных пьесах более подробно. Но рассмотрение репертуара одного лишь театра перерастает в статье в общую оценку положения дел в русской литературе после разгрома демократического движения шестидесятых годов в условиях наступившей реакции.

Слепцов отмечает идейно-художественное обеднение литературы, рост в ней либерально-приспособленческих и откровенно-охранительных тенденций, отказ от передовых общественных идеалов.

Имея в виду именно эти явления в тогдашней литературе, в частности в драматургии, автор статьи пишет: «...четвероногие всевозможных пород беспрепятственно пасутся в вертограде российской словесности», они «позагадили» его и дошли, наконец, до того, что «начинают считать себя хозяевами этого вертограда».

Вместе с тем Слепцов подчеркивает временный характер такого «запустения». Он ссылается на опыт прошлого и заявляет оптимистически: «бывали нередко и прежде подобные случаи; но как только обстоятельства изменялись к лучшему, нечистота эта метлою времени каждый раз уничтожалась».

Присущая Слепцову манера выражать самые важные, сокровенные свои мысли в форме иронической аллегории в полной мере проявилась и в данной статье.

Сатирическое иносказание введено уже в заглавие статьи. «*Тин*» новейшей драмы иронически усматривается в пьесах Потехина, Дьяченко, Соколова и других. Такие пьесы автор считает весьма низкопробными. В метафорической манере пишет Слепцов о засилье исторической тематики в драматургии тех лет. Рассматривая репертуар Александринского театра, Слепцов говорит, что сцена этого театра «очень полюбилась» царю Ивану Васильевичу, и он второй год не сходит с нее (в Александринском театре в 1867 г. одновременно шли четыре пьесы, посвященные Ивану Грозному). Автор «Хроники петербургских театров» А. И. Вольф пишет, что по тогдашнему репертуару Александринского театра можно было изучать русскую историю⁷.

В связи с общим «понижением тона», как характеризовал Салтыков-Щедрин реакционные веяния в русском обществе середины 60-х годов, писатели все чаще уходили от тем современности в историю, обращались к образам прошлого. Слепцов выражает свое отрицательное отношение к такому уходу драматургии от современности. Но он видит отрицательное воздействие этого «понижения тона» и на тех произведениях литературы и искусства, которые посвящены современности. Он иронически пишет о «благоговении» для процветания искусства таких времен, когда «человечество находится под гнетом всевозможных бедствий и страдает». Но хотя именно такое время и переживает русское общество, расцвета искусства не видно, а в театре так просто «происходят презабавные вещи». Кроме Ивана Грозного, на сцене господствуют либеральные резонеры. В представлении Слепцова все они так похожи один на другого, что сливаются в один образ, и образ этот находит на сцене «наилучшее воплощение свое в г-не Нильском».

Либеральные резонеры — любимые роли известного актера Александринского театра А. А. Нильского — это те же манекены, начиненные «разговорным негодованием», о которых писал Салтыков-Щедрин⁸. Слепцов убеждает читателя, что обличительные тирады, вкладываемые в уста резонеров, фальшивы и бесплодны; «протест» этих либеральных говорунов не оказывает никакого влияния на действительность.

Слепцов утверждает, что рассматриваемые им пьесы не имеют никакого отношения к подлинно реалистическому искусству. Ни один из авторов «не сумел справиться со своей задачей». Это произошло, с одной стороны, — от недостатка таланта, с другой — потому, что идеи, положенные в основу пьес, оказались для авторов чуждыми, непонятными; «...идея для такой драмы— вещь посторонняя, взятая для виду», поэтому она не живет в пьесе, а лишь внешне присутствует в монологе манекена-резонера.

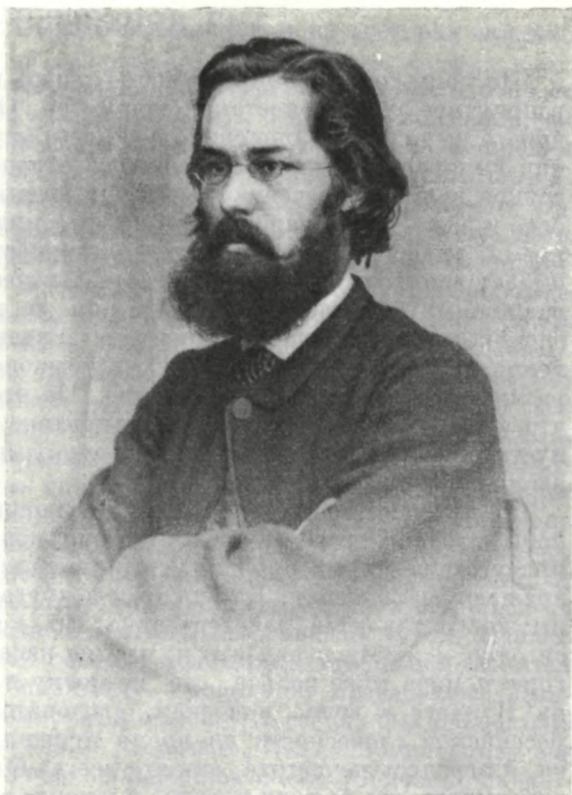
Исходя из этих общих положений, подробно разбирается в статье пьеса Лескова (Стебницкого) «Расточитель». Слепцов начинает разбор с утверждения, что ему дела нет до личности и «прошедших деяний» автора, с которым он будто бы не знаком.

В действительности Слепцов довольно близко знал Лескова. Они вместе сотрудничали в московской газете «Русская речь», издававшейся в 1861—1862 гг. Е. В. Салиас де Турнемир (Евгенией Тур), а потом в петербургской «Северной пчеле». Их пути разошлись в 1862 г., когда Слепцов сблизился с кружком журнала «Современник», а Лесков после своей известной статьи о петербургских пожарах был «отлучен», как он сам выражался, от демократической литературной среды. Это выступление было воспринято враждебно всей передовой общественностью, и он был подвергнут остракизму.

СЛЕПЦОВ

Фотография, 1860-е гг.

Литературный музей, Москва



Позднее Лесков выступил с романом «Некуда», в котором с враждебных позиций памфлетно изобразил освободительное движение 60-х годов, а самого Слепцова вывел в весьма непривлекательном виде (в образе Белоярцева). Это было хорошо известно автору статьи, и он не смог остаться равнодушным к «прошедшим деяниям» Лескова.

Оценка творчества Лескова, даваемая Слепцовым, резко отрицательная. Лесков обвиняется в отступлении от реализма, в неумении передать правду жизни. «Как он это делает — господь его знает; я знаю только то, что картина, списанная самим г-м Стебницким с натуры и подвергнутая вслед за тем его же собственному творчеству, является на свет вся, как будто изъеденная и изуродованная купоросным маслом».

С точки зрения общей оценки творчества Лескова шестидесятих годов автор статьи рассматривает и драму «Расточитель». Признав жизненность сюжета, он находит в самой пьесе неправдоподобие, неестественность поведения действующих лиц. «Все это довольно растянуто, действующие лица беспрестанно вступают в интимные объяснения с публикой, говорят *в сторону*, не к стати острят...» Слепцов намеренно утрирует в своем пересказе содержание пьесы, которую, впрочем, и сам Лесков считал впоследствии «весьма слабой» и «плохой»⁹. Особенно резкой критике подвергается последний акт, в котором, действительно, нагромождено много ужасов и несообразностей. Словом, драма оценивается, как и весь репертуар Александринского театра, отрицательно. Отметим, что постановка пьесы не имела успеха у публики и весьма недолго продержалась в репертуаре театра.

Впоследствии провинциальные труппы довольно часто ставили «Расточителя». А в 1920-х годах и даже позднее эта пьеса шла и на советской сцене.

В статье «Тип новейшей драмы» Слепцов показал тяжелое положение, переживавшееся драматургией в годы реакции после разгрома демократического движения 60-х годов. Он выступил против либерального обличительства в пьесах многих драматургов того времени и осудил наметившиеся тенденции отхода некоторых писателей от тем современности.

ТИП НОВЕЙШЕЙ ДРАМЫ

По моим соображениям, именно теперь наступает время, особенно благоприятное для процветания искусства. Оно еще не наступило: но это ничего не значит — оно скоро должно наступить. Это я говорю на основании вычислений одного знаменитого европейского астролога, который во всякое время по течению звезд мог угадывать будущие судьбы знатных особ и даже целых народов. По наблюдениям этого великого прорицателя, время, особенно благоприятное для процветания всякого рода художеств, бывает двойное: или тогда, когда человечество находится под гнетом всевозможных бедствий и страдает, или же когда оно пользуется миром и спокойствием и предается тихим наслаждениям. Как те, так и другие условия, несмотря на совершенную противоположность, равно способствуют развитию поэтического творчества. На этом основании я и соображаю, что у нас теперь наступает благоприятное время и что скоро кончится то пустынное безлюдье, благодаря которому мы поневоле всякого Фому должны признавать дворянином.

Да и в самом деле, пора бы этому кончиться! Давно уж слышатся жалобы, с одной стороны, на отсутствие новых талантов, а с другой — на присутствие старых пройдох, которые силою врываются на Парнас и превращают его в кабак. Как та, так и другая жалоба — равно основательны: новых талантов, действительно, нет, но и помочь этому нечем; остается одно — ждать и надеяться; что же касается старых пройдох, то этому горю помочь тоже нельзя, да по-моему и не стоит; потому что пройдохи на Парнасе — вещь наносная, следовательно, преходящая. Вертоград российской словесности на время пришел в запустение — ну, разумеется, и завелась нечистота, как это всегда бывает. История этого вертограда показывает, что бывали нередко и прежде подобные случаи; но как только обстоятельства изменялись к лучшему, нечистота эта метлою времени каждый раз уничтожалась. А до какой степени бесплодными оказывались в этих случаях усилия отдельных лиц — видно из той же истории. Так, покойный Ломоносов, известный ученый, но плохой политик, в свое время сильно восставал против этого зла и даже входил с прошением к президенту Академии наук, рекомендуя принять надлежащие меры против одного лица, которое, по мнению Ломоносова, своим присутствием весьма позорило российскую науку. Притом Ломоносов выставлял на вид опасность, которой подвергается наука в этом случае, и советовал подумать: «сколько много может наколобродить такая, допущенная в нее скотина»¹⁰. Но если Ломоносов, радея о чистоте академических нравов, беспокоился и восставал против допущения одной только скотины, то интересно знать, что бы он стал делать в наше время, когда четвероногие всевозможных пород беспрепятственно пасутся в вертограде российской словесности, и не только никто не подает на них прошения, напротив, сами четвероногие с каждым днем приобретают все большую и большую самоуверенность и дошли, наконец, до того, что начинают считать себя хозяевами этого вертограда. Что предпринял бы Ломоносов при виде такого позорного зрелища — сказать трудно. Бог знает, может быть, он стал бы докучать своими прошениями и надоел бы до такой степени, что у него перестали бы их принимать; а может быть, просто — поглядел, поглядел бы, плюнул на все это и принялся бы за свою химию.

Как же нам-то, однако, поступать? Да нам что же? По моим соображениям, нам пока ничего не надо делать, а только ждать. По звездам видно, что с наступлением благоприятных обстоятельств все это безобразие прекратится само собою, и вертоград наш снова зацветет и обновится. Я, по крайней мере, с своей стороны твердо этому верю; к тому же по всем приметам и ждать уже приходится недолго. А теперь пока, в ожидании лучшего, мы

можем на досуге развлекаться текущими делами и на этот раз займемся русским театром.

Некоторые ревнители отечественной драматургии находят, что на это учреждение, то есть на театр, следует обратить особенное внимание; они полагают, что как публике, так и артистам необходимо время от времени напоминать о Парнасе, о назначении искусства, о том, что театр есть великая народная школа, и прочие почтенные истины; ибо в противном случае Парнас совсем зарастет крапивою, а Пантеон российских муз легко может превратиться в скотопригонный двор. Я с этим мнением не могу согласиться. По-моему, если искусству, действительно, угрожает такая опасность и только с помощью постоянного долбления еще можно спасти его от конечной гибели, то это не искусство и хлопотать о нем не стоит — пусть его погибает собственной смертью. Но дело в том, что Пантеон российских муз вовсе еще не так безнадежен; если правду сказать, он, действительно, позагажен и довольно-таки сильно позагажен; но это еще не такая большая беда, из-за которой можно прийти в отчаяние. Главное, не нужно забывать, что при более благоприятных обстоятельствах крапива будет вырвана с корнем, домашний скот, допущенный в здание Пантеона, будет изгнан, и даже то, что он успел «наколобродить», послужит удобрением для будущих посевов. Все это неважно, это — песок морской: сегодня кучу нанесет, а завтра ее уже и не будет; все это прах и тлен, которым не стоит много заниматься. И потому мы гораздо лучше сделаем, если прямо обратимся к русской сцене и посмотрим, что на ней творится; тем более, что там теперь, по-видимому, происходят презабавные вещи. Прежде всего оказывается, что героями нынешнего сезона были двое: царь Иван Васильевич и г-н Нильский¹¹. Серьезно. Ивану Васильевичу еще с прошлой зимы, как видно, очень полюбилась сцена Александринского театра, и он с нее не сходит до сих пор. Он там нынче в большой моде: бегает, кричит, стучит палкой и всеми командует, как дома; то умирает, то опять воскресает и начинает заниматься амурными делами. Прошлого года порывались было туда, на сцену, самозванцы¹²; однако Иван Васильевич их не допустил и остался полным хозяином. Нет, в самом деле, представьте себе: «Князь Серебряный»¹³, «Смерть Иоанна Грозного»¹⁴, «Опричник»¹⁵, «Василиса Мелентьева»¹⁶ — итого четыре исторические драмы с Иваном Васильевичем; да еще оказывается, что если бы покойник Мей был жив, то к нынешнему сезону, вероятно, поспела бы пятая¹⁷ и тоже с Иваном Васильевичем.

Но насколько грозный покоритель Казани отличался в исторической, настолько г-н Нильский преуспевал в современной драме. Это, впрочем, не значит, что г-н Нильский в эту зиму особенно был хорош в разных ролях и пожинал лавры. Совсем не то. Я хочу сказать именно то, что говорю, то есть, как всю зиму в одних пьесах представляли Ивана Васильевича, так же точно всю зиму в других пьесах представляли Нильского с той же только разницею, что Ивана Васильевича представляли попеременно два актера: Васильев и Самойлов¹⁸, а Нильского представлял г-н Нильский без перемены, и только в одной пьесе, а именно в «Двух поколениях», Нильского играл г-н Жулев¹⁹.

Но так как читателям, не посещающим русского театра, это может показаться очень странным и даже удивительным, то я попробую объяснить точнее и обстоятельнее. Что до меня касается, то я не нахожу тут ничего ни странного, ни удивительного и даже, если хотите, это вовсе не новость на русской сцене, что актер играет самого себя. В Москве лет двадцать тому назад в театре делались дела несравненно любопытнее. Был там известный артист и драматический писатель Ленский; так вот он сочинил такую особенную комедию, в которой действительно играл самого себя, то есть актера императорских театров Ленского²⁰. Такая роль была. В этой

пьесе он даже пел куплеты и объяснял публике, что он пишет не для славы, а главным образом для товарищей. И эта пьеса имела успех и долго пользовалась благосклонностью публики. После этого, почему же г-ну Нильскому не играть Нильского? Тем более что он даже и не сам сочиняет, а другие за него придумывают, что ему говорить на сцене. И я вам скажу даже, кто сочинил эту роль: сочинил ее Островский. В «Доходном месте» Нильский является в первый раз под именем Жадова. Драма «Доходное место» была поставлена на сцену в 1863 году, и с тех пор эта роль пошла в ход, так что в настоящее время нет ни одной сколько-нибудь серьезной драмы, которая бы обходилась без Нильского. В последние два года написано и разыграно несколько так называемых «современных» пьес, и в каждой такой пьесе есть непременно одно лицо, одна такая роль, которая по всем свойствам своим нашла наилучшее воплощение свое в г-не Нильском. И все эти роли, как две капли воды, похожи одна на другую, несмотря на то, что в одной пьесе лицо это является мировым посредником, в другой — управляющим, в третьей — так себе, просто молодым человеком; но, в сущности, все эти лица действуют совершенно одинаково; все они большею частью низкого происхождения, однако кончили курс кандидатами университета; все говорят одно и то же, тем же самым языком и употребляют совершенно одинаковые выражения. Сходство между ними доходит наконец до того, что все одеваются даже совершенно одинаково; точно будто для них изобретена театральным начальством особая форма и особый покрой платья. Одет бывает такой господин обыкновенно в черном мешковатом сюртуке и черных широких брюках; непременно в черных и непременно широких. И эта форма до такой степени установилась, что в «Двух поколениях» г-н Жулев, играющий эту роль, одет совершенно так, как в подобных случаях одевается г-н Нильский. Сходство между всеми этими господами до такой степени поразительно, что все они как бы сливаются в одно лицо, так что при воспоминании о них является одно общее представление, один человек, и этот человек называется Нильским. Но это не частный человек Нильский, который нам совершенно неизвестен, не *господин* Нильский и даже не актер Нильский; это — Нильский-тип, Нильский-амплуа. Скорее всего, именно амплуа, как, например, есть амплуа под названием «благородный отец», «первый любовник» и проч. А самым очевидным доказательством того, что в русском театре, действительно, есть такое амплуа, служит костюм. И я совершенно серьезно убежден в том, что этому амплуа присвоена для ношения известная утвержденная форма, как, например, *злодеям* присвоен плащ и шляпа с красным пером.

Однако что же это за новое амплуа, в самом деле? Какая от него польза? Кому и на что оно нужно?

Я в качестве зрителя, кажется, имею некоторое право высказать на этот счет свое личное мнение, а потому я, положа руку на сердце и припоминая все пьесы, в которых я его видел, объявляю, что я лично для себя пользы никакой от него не замечал и мне оно ни на что не нужно. Проследив это лицо во всевозможных его проявлениях, я вижу только, что держит оно себя на сцене с некоторой самонадеянностью, впрочем, ведет себя довольно пристойно; но существенного влияния на развитие драмы не имеет, присутствие же свое на сцене ознаменовывает исключительно извержением более или менее шумных потоков речи, которые по всем видимостям направлены не на действующие лица, а непосредственно на публику. А так как между этими потоками и драмою связи большой я никогда не замечал, притом же извергаемые в них мысли самого дешевого свойства, то я мало на них обращал внимания и больше интересовался самою пьесой. Происходило это обыкновенно следующим манером: играют, положим, какую-нибудь современную драму, какую — это решительно все

равно; вот идет себе пьеса, как следует, как быть должно; обыкновенно, прелестная девица, свиньи-родители, домашний гнет и т. д. как следует; тут еще урод-жених; замуж выдают насильственным образом. В это время входит Нильский, окидывает всех гордым взглядом и становится к стороне. Я уж знаю, что это будет, и думаю: ну вот, принесли бутылку. Жду. А тут между тем родители кричат, девица плачет, жених ругается... вдруг выступает Нильский; одну ногу вперед, руку назад и понес:

«Слабохарактерность, с одной — и деспотизм и бессовестность, с другой стороны... Вот вам пример... Вот до чего доводят эти злые болезни, если им поддаться...»

Родители приходят в ярость, жених убегает, Нильский входит в роль и кричит:

«Разве мало *загибает* (?) народу от этого зла, исторически развившегося в нашем обществе?.. Без борьбы против недуга страдания сначала усиливаются, потом притупляются...»

«Посмотрите на жизнь», — продолжает Нильский, ничего не слушая. «Здесь деспот — жена, там деспот — муж...» и т. д. и т. д. Однако девица от этого потока начинает раскисать и восклицает: «Но ведь это страшно, это ужасно. Кто же, кто в этом виноват?»

Нильский: «Кто?.. Да все, все без исключения: и я, и вы в том числе...»²¹ и т. д. Затем бутылка опорожняется, ее выносят со сцены, и занавес опускается.

Но интересно, что все эти откупоривания бутылки и изливаемые из нее потоки, как видно, ни к чему не ведут, и драматическое действие нисколько не нарушается: девицу все-таки своим порядком отдадут замуж; а бутылка снова наполняется и переносится в другую драму, где опять ее в надлежащем месте выносят, откупоривают и т. д.

От всех этих драм остается какой-то сумбур в голове: домашний гнет, какие-то ширмы, пороги, свиньи-родители, слезы, уроды-женихи... Все это путается, цепляется, лезет друг на друга, и надо всей этой чепухой в гордом величии стоит Нильский и говорит, все говорит, говорит, говорит...

И зачем им понадобилась эта бутылка? — спрашиваю я сам себя и не могу понять. Неужели эти несчастные ничего лучше выдумать не могли?.. В самом деле, должно быть, не могли. Все эти драмы, очевидно, суть плоды каких-то хитрых измышлений. Уважаемые авторы, надо полагать, задавались разными современными вопросами и ломали над ними головы; но я отчасти догадываюсь, почему они оставили без внимания все прочие и так дружно принялись за семейный. Они выбрали именно семейный вопрос, потому что это единственный серьезный вопрос, который на первый взгляд кажется наиболее доступным и о котором каждый непременно берется рассуждать. Но тут-то они и напоролись. Результатами этого вышли разные эти пороги, ширмы, пучины, расточители и проч., т. е. драмы, в которых семейный вопрос становится на суд общественного мнения и решается каждым автором по мере сил и разумения каждого²².

Цель у наших драматургов была, как видно, все-таки почтенная; жаль только, что ни один из них не сумел справиться с своею задачею; а случилось это потому, что все эти господа не только ее совсем не поняли, но даже не знали, как к ней приступить. Каждый из них кое-что видал на своем веку и помнит кое-какие факты; вот из этих фактов они и состряпали по драме. Но это еще не штука. Нужно, чтобы драма была современной, а для этого одних голых фактов им показалось недостаточно: одной картины мало; нужно, чтобы эта картина заключала в себе *вопрос*. Как же это сделать? Сделать очень просто: нужно так сгруппировать лица и расположить действие, чтобы вопрос сам собою возникал и сам же собою решался в драме. Но в этом-то и штука. Для того, чтобы написать такую

драму, нужен: во-первых, очень большой талант, а во-вторых, нужно, чтобы автор самолично весь был проникнут известною идеей и чтобы вопрос для него самого уже перестал быть вопросом и был бы делом решенным. Так ли, этак ли, но вопрос должен быть решен заранее. Видим ли мы что-нибудь подобное в новых драмах? Нет, ничего такого в них не замечается, напротив, каждая такая пьеса представляется как бы составленною из двух разнородных частей: одну часть составляет картина, а другую — Нильский; картина сама по себе, а Нильский сам по себе. Почему же это так? А потому, что идея, положенная в основание драмы, вовсе не лежит в ее основании; идея для такой драмы — вещь посторонняя, взятая для виду, вещь, которую автор в свою драму никак упрятать не может. Да и в самом деле ведь это трудно. Картина — все-таки, как бы то ни было, факт, т. е. нечто такое — очевидное; а идея что такое? Пар какой-то. Как их соединишь? Пробовал, пробовал, нет, ничего не выходит; а без идеи тоже нельзя, никак невозможно. Как быть? Вот он взял ее, да и закупорил в бутылку, идею-то. Теперь, как по ходу пьесы понадобилась идея, сейчас выносят бутылку — хлоп! Пробка вылетела и пошла качать. Выпустил всю идею и покоен — ну, думает, теперь она произведет свое действие. Не все ли равно, вместе ли с картиной примет ее публика, или врозь: в желудке все смешается. Вот почему им нужна была бутылка, вот почему они без Нильского обойтись не могут.

Для примера возьмем одну такую драму «Виноватая», которая считается одною из лучших современных драм. Сюжет этой пьесы обыкновенный: прелестная девица выходит замуж за гнусного, противного, но богатого старика, по принуждению своих глупых и корыстолюбивых родителей. Вот живет она замужем три года и всё ничего; вдруг входит Нильский. Поглядел, отставил ногу и откупорил бутылку. Госпожа Кутузкина (то есть замужняя прелестная девица) тут же раскисает и подчиняется его влиянию, несмотря на то, что он в этом акте только половиною выпустил. В следующем акте он снова является и тут же выпускает всю идею до последней капли. Это производит на нее такое действие, что она убегает от мужа и приходит к родителям. Но родители сейчас же ее сажают в карету и препровождают обратно к мужу. Тут — в третий раз является Нильский, и на этот раз уже из пустой бутылки вылетает только изюмина, в виде *презрения* к девице, за то, вероятно, что она по слабохарактерности не в силах была воспринять идею. Этой глупостью и заканчивается пьеса.

Присутствие Нильского в этой пьесе ничем другим объяснить нельзя, как только неумением автора вдохнуть мысль в свое произведение. Шабров (т. е. Нильский), в сущности, даже и не действующее лицо, это надзиратель какой-то, приставленный автором для наблюдения за остальными действующими лицами. Как только они забуянят, так сейчас является Шабров и читает им нотацию, которую он вызубрил наизусть и в которой, по мнению автора, и заключается вся современная премудрость. Точно то же с поразительным однообразием повторяется и во всех остальных драмах нынешнего и прошлогоднего сезона. Но в числе этих драм есть одна, о которой можно сделать еще несколько лишних замечаний. Пьеса эта называется «Расточитель». Пьеса эта заслуживает внимания по двум причинам: во-первых, сама по себе, а во-вторых, по отношению к автору ее, г-ну Стебницкому. Я здесь вовсе не имею в виду разбирать эту пьесу подробно, а равно не имею никакого желания рассуждать о личности автора ее, но, заговорив об этом произведении, я в то же время не могу говорить о нем, не касаясь автора, положительно не могу, потому что, по моему, это произведение такого сорта, о котором нужно или просто ничего не говорить, или если заговорить, то неминуемо коснуться автора. К этому вынуждает необходимость.

Личности г-на Стебницкого я не имею удовольствия знать, и мне решительно нет никакого дела до его прошедших деяний; меня гораздо больше интересуют его настоящие произведения, и о них-то я и намереваюсь говорить. В этих произведениях выступает личность автора гораздо ярче, и я узнаю ее гораздо короче, нежели из темных литературных преданий, которые вдобавок еще всегда можно заподозрить в пристрастии. Нет, я не так смотрю на произведения г-на Стебницкого; я не могу относиться к этой личности враждебно; напротив, эта личность возбуждает во мне участие. По-моему, Стебницкий должен быть глубоко страдающий человек. Нет, серьезно, это должен быть несчастный человек; а чужое несчастье всегда во мне вызывает участие. А что он, действительно, несчастлив, так это я вижу из его произведений. Теперь я уже несколько применился к ним, и каждый его новый труд все больше и больше убеждает меня в том, что я прав, что мой взгляд на произведения г-на Стебницкого — самый верный взгляд. Для того чтобы убедиться в этом, нужно одно внимание, только внимание и больше ничего. Все предвзятое идеи бросить и читать хладнокровно. Если вы эти условия соблюдете, то непременно заметите следующее: прежде всего вы заметите, что каждое, какое хотите, произведение г-на Стебницкого на первый взгляд представляет нечто целое, нечто вполне законченное, одним словом, представляет собою вещь. Это на первый взгляд. Но при более внимательном осмотре эта вещь оказывается как будто источенною мялью или изъеденною купоросным маслом. Если эту вещь не трогать и смотреть на нее издали, то она кажется, как я говорю, совершенно цельною; но подойдите к ней поближе, возьмите ее в руки и встряхните, от нее останутся только клочья, и вся она разлетится прахом. Долго я ломал голову и думал, отчего это так. Вот ведь, кажется, все есть, что нужно: и наблюдательность есть у человека, и опытность заметна; есть, наконец, отдельные страницы, просто, хорошо даже написанные. Что за странность такая? Почему же все-таки из этого ничего не выходит? Думал-думал и наконец догадался. Я понял, что причина этого несчастья должна скрываться в самом авторе, в личных его свойствах; в нем самом непременно есть какой-нибудь органический порок, который портит все. Вот потому-то я и сделал выше оговорку, что, рассуждая о произведениях г-на Стебницкого, нельзя оставлять личность автора без внимания, нельзя, иначе ничего не поймешь. Какой же это, однако, порок? Я не знаю, какой именно порок и в чем он состоит; я убежден только, что он есть, что он должен быть, потому что следы этого порока я вижу на произведениях г-на Стебницкого, и по этим следам я могу рассказать, каковы наружные проявления его, а именно: всякое произведение г-на Стебницкого представляет ряд картин, более или менее удачно списанных с природы. Насколько они верны — это другой вопрос; во всяком случае в них видна, по крайней мере, склонность к рисовке, и эта рисовка составляет как бы основание произведения; но этим дело у него никогда не кончается; одною рисовкою он, как видно, никак удовлетвориться не может. Что такое рисовка? Ведь это, так сказать, механическое перемещение картин из жизни на бумагу, тут еще творчества никакого нет, а г-ну Стебницкому необходимо творчество. Вот он и начинает творить. Как он это делает — господь его знает; я знаю только то, что картина, списанная самим г-м Стебницким с природы и подвергнутая вслед за тем его же собственному творчеству, и является на свет вся, как будто изъеденная и изуродованная купоросным маслом. Что он с нею делал, как он ее пропускал сквозь горнило своего вдохновения — это его тайна; мы с своей стороны можем только предполагать: что, во всяком случае, это горнило должно заключать в себе какие-то злокачественные разъедающие вещества; и, вероятно, этот процесс совершается помимо воли автора, как-нибудь бессознательно. Иначе нельзя понять, каким

образом человек одною рукою портит и уродует то, что создает другой. И разве это не несчастье? И разве такой человек не нуждается в участии? Принимая все это в соображение, я поставил себе за правило не иначе относиться к каждому новому произведению г-на Стебницкого, как только именно с этой точки зрения, то есть в каждой сделанной им вещи обращать внимание, во-первых, на материал, из которого она сделана, и, во-вторых, на порчу, причиненную автором этому материалу. Тогда только, и только тогда можно получить совершенно ясное понятие о том, что это за вещь.

Для примера я предлагаю взглянуть с этой точки зрения на новое произведение г-на Стебницкого, на драму «Расточитель».

Сюжет этой пьесы, по-моему, очень недурен, даже, можно сказать, хороший сюжет, и попадись он в хорошие руки, из него могла выйти отличная вещь; взят он, по-видимому, из действительной жизни. Если не точно так, то, вероятно нечто подобное где-то, когда-то происходило, и автор, должно быть, об этом слышал или читал. Сюжет вот какой: молодой, умный, богатый, но бесхарактерный купец и фабрикант Молчанов живет в каком-то городе и, по-видимому, желает посвятить себя делу улучшения быта своих работников; он делает даже некоторые попытки сблизиться с ними и предлагает им организоваться на артельных началах, но эти попытки не только не удаются, но даже возбуждают против него гонение и, наконец, губят его. И это происходит потому, что Молчанов, будучи женат, полюбил одну мещанку, в которую тоже влюбляется бывший его опекун и известный интриган и богач — Князев, он же «первый в городе человек», как значится на афише. Драматическое действие состоит в борьбе этих двух личностей — борьбе, в которой принимает участие почти весь город. Борьба кончается тем, что Молчанова обвиняют в расточительстве и сажают в сумасшедший дом. Там он впадает в отчаяние, собирается лишить себя жизни, наконец, каким-то непостижимым образом убегает оттуда и поджигает свою фабрику, а сам умирает.

Сюжет, как видите, солидный — есть над чем поработать; и при том сюжет такого сорта, что можно его и повернуть, и поставить, и осветить как угодно. Одним словом, сюжет настоящий, ежели бы да на мастера. Теперь посмотрите, что из него сделал г-н Стебницкий, и каков он вышел из его горнила.

Начнем с пустяков, с мелочей, с афишки. Обратите внимание на фамилии действующих лиц: *Молчанов*, это значит молчаливый; *Мякишев* — подобный мякишу, хороший, но податливый; *Князев* — первый человек в городе (князь); *Гуслярова* — поэтическая натура (гусли); *Павлушка Челночок* — ненадежный человек, и нашим и вашим (челнок в ткацком станке); *Алепа Босый* — ходит без сапог; поляк *Минутка* — мшеничник, но без выдержки (на одну минутку). Как вам это нравится? Понимаете, как сильна в человеке потребность творчества, как она разъедает и его самого и все, до чего он ни коснется. Не мог утерпеть, имен даже не мог оставить в покое, *свои* имена сочинил для того, чтобы на всем, решительно на всем лежала его печать. И даже в этих пустяках таким ничтожным делом успел увлечься настолько, что сочинил невозможную фамилию «Минутка». Не только такой фамилии, но даже самого слова «минутка» на польском языке вовсе нет. Афишку и ту сквозь горнило протащил. Не мог. Что делать!

Теперь не угодно ли полюбопытствовать — взглянуть на сцену. Первое действие в доме Князева. Сидит Князев и рассуждает сам с собой, а потом даже публике начинает объяснять свои дела и рассказывает, что он влюблен в Гуслярову; приходит Минутка, и начинается у них разговор о том, как поправить дела. По мере того как вы вслушиваетесь в эту сцену, вы все больше и больше теряете доверие к творческой способности

г-на Стебницкого и, наконец, убеждаетесь окончательно, что почти весь этот первый акт ни больше, ни меньше как заимствован из «Свадьбы Кречинского»; что Князев — это Кречинский под видом купца, а Минутка — Расплюев, переделанный в поляка. Единственное лицо, принадлежащее автору в первом акте, — это утопленник, какое-то чучело, неизвестно каким образом являющееся в окне и долженствующее служить для Князева живым упреком; а Молчанов в это время покупает дом. Во втором акте устраивается заговор против Молчанова; в третьем его вызывают в дом тестя, собирается общество с целью обвинить его в расточительстве и отдать в опеку Князеву. Все это довольно растянuto, действующие лица беспрепятственно вступают в интимные объяснения с публикой, говорят *в сторону*, не кстати острят, а Князев, при всей публике, у г-жи Мякишевой все хочет пощупать пульс, она не дается. Нильский, т. е. Молчанов, в третьем акте говорит, говорит и вдруг начинает драться. Это лучше всего выходит, потому что сообщает крутой поворот всему делу, и уже зритель начинает догадываться, что сейчас этого Нильского свяжут. Однако его не трогают и дают ему время повидаться с обожаемою женщиною. Тут как-то, бог знает зачем, фабричные рассуждают об артельной организации и потом начинают петь «Во лузях»; опять приходит утопленник, и оказывается, что его утопил Князев. Потом приходят купцы и родные, хватают Нильского и сажают в сумасшедший дом. Четвертый акт кончается; теперь пятый — развязка. Но что тут делается в этом пятом акте, так это — унеси ты мое горе. Видно, что автор потратил на него весь свой запас купоросного масла, потому что пятый акт составляет венец поэтического творчества г-на Стебницкого, т. е. весь в клочья изъеден. Поднимается занавес, новая декорация г-на Бочарова — подземелье. Страшные, закопченные своды, облупленные стены, на полу стоят ящики с мышьяком; ветер свищет и завывает в трубе. При свете ночника видна сидящая на ящике женщина... Одна, совсем одна!.. Вот она поднимает голову и, обращаясь к почтеннейшей публике, докладывает, что она, мещанка Гусларова, томится в этом ужасном подземелье четвертый месяц одна, совсем одна! Ужасно. Вдруг новый порыв ветра, в трубу сыплются кирпичи. Одна! Но тут же оказывается, что все это шутка, собственно говоря, это одиночество и все эти ужасы нужны были только так, чтобы поуготать зрителей, потому что, немного погодя, вдруг входит в это подземелье слепая старуха, стало быть, дверь не была заперта; потом входит купец, потом в трубу влезает фабричный. Только что купец начал рассказывать, что Нильский действительно с ума сошел и что его насилу за большие деньги впустили к нему, вдруг отворяется дверь и входит Князев. Гусларова, ни мало не медля, хватает из ящика горсть мышьяку и в рот. Так тут целый ящик стоял с мышьяком, нарочно был приготовлен. Только что она успела отравиться, вдруг полиция тоже туда в подземелье нагрянула; потом народ повалил... вдруг кричат: «пожар, пожар», в окно виден малиновый бенгальский огонь и слышно — бьют в набат; вдруг кричат: «поджигателя поймали, ведут, несут...», а народ валом валит в подземелье. Несут поджигателя; оказывается — это Нильский поджег и тут же умирает, его кладут на пол, а с Гусларовой корчи делаются, полиция ее держит за руки и не может удержать: она рвется, мечется: «батюшки, умираю». Умерла. Приходит городской голова в шубе и видит все это безобразие: лежат два покойника и над ними утопленник сидит. И он тут как-то тоже очутился. Народ стоит в немом ужасе. Городской голова говорит: «Ну, мир праху их, а мы с вами, г-н Князев, пропали теперь совсем. Я сейчас телеграмму получил, что Минутка на нас донес, а сам открыл кассу ссуд в Большой Подъяческой». Конец. А теперь уж пусть читатель сам разбирает, где тут истина и где купоросное масло.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ В. А. Слепцов. Сочинения. Ред., статья и комментарии К. И. Чуковского, т. I. М.—Л., 1932, стр. 622.

² В статье Л. М. Лотман «Драматургия 60-х годов. Общий обзор». — «История русской литературы». Изд-во АН СССР, т. VIII, ч. 2. М.—Л., 1956, стр. 387, 392.

³ В работе молодого саратовского литературоведа В. Б. Смирнова. С его доводами согласился К. И. Чуковский (см. Е. Журбина. Живые нити. Заметки о литературной науке в Саратове. — «Вопросы литературы», 1959, № 10, стр. 241).

⁴ ЦГАЛИ, ф. 497, оп. 1, ед. хр. 17. — Курсив наш.

⁵ Н. И. Кубицкая. Публицистика В. А. Слепцова. — «Ученые записки Казанского госпединститута. Кафедра литературы», вып. 12, 1958, стр. 144. — Автор неправильно полагает, что письмо обращено к матери писателя Ж. А. Слепцовой (в действительности оно обращено к В. З. Ворониной; ошибочно указан и архивный шифр документа).

⁶ «Отечественные записки», 1868, № 2, отд. II, стр. 349.

⁷ А. И. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. III. СПб., 1884, стр. 34.

⁸ Щедрин, т. VIII, стр. 313.

⁹ Л. П. Гроссман. Н. С. Лесков. М., 1945, стр. 148.

¹⁰ Речь идет об отзыве М. В. Ломоносова о «Русской грамматике» А.-Л. Шлецера. Цитата из отзыва приведена Слепцовым неточно, по памяти. В подлиннике: «Из сего заключить должно, каких гнусных пакостей не наколобродит в российских древностях такая допущенная в них скотина» (М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч. Изд-во АН СССР, т. IX. М.—Л., 1955, стр. 427).

¹¹ *Нильский* (Александр Александрович Нилус) (1841—1899) — актер Александринского театра, начавший свою артистическую карьеру в 1860 г.

¹² Имеются в виду пьесы «Дмитрий Самозванец» (1865) Н. А. Чаева и «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866) А. Н. Островского.

¹³ «Князь Серебряный» (1866) — драма в пяти действиях С. Доброва, являющаяся инсценировкой одноименного романа А. К. Толстого.

¹⁴ «Смерть Иоанна Грозного» (1866) — историческая драма, первая часть известной трилогии А. К. Толстого, в 1868 г. поставленная Нильским.

¹⁵ «Опричник» (1867) — драма И. И. Лажечникова, послужившая впоследствии либретто одноименной оперы П. И. Чайковского.

¹⁶ «Василиса Мелентьева» (1862) — историческая драма А. Н. Островского.

¹⁷ Речь идет о «Псковитянке» (1860) Л. А. Мея. Задержка постановки этой пьесы произошла не из-за смерти автора, а в результате запрещения цензуры.

¹⁸ П. В. Васильев (второй) играл главную роль в пьесе А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» в нескольких первых спектаклях, но с ролью не справился и был заменен В. В. Самойловым, который тоже выступил в этой роли неудачно.

¹⁹ «Два поколения» (1866) — драма в четырех частях А. А. Соколова. Была поставлена в Александринском театре в сезоне 1866/67 г. Речь идет, видимо, о Г. Н. Жулеве (1836—1876) — поэте-юмористе, сотруднике журнала «Искра» и актере, окончившем театральное училище и выступавшем на сцене в Петербурге и в провинции.

²⁰ Д. Т. Ленский — автор водевилей и актер, игравший в своих пьесах.

²¹ Все цитаты из комедии в пяти действиях А. А. Потехина «Виноватая» (1867).

²² Имеются в виду пьесы модного тогда драматурга, пользовавшегося покровительством театрального начальства — В. А. Дьяченко — «Светские ширмы» (1866) и «Семейные пороги» (1867), а также — «Пучина» (1865) Островского и «Расточитель» (1867) Лескова.