



Н. ШАПИР

Чехов как реалист-новатор

(Опыт научно-психологической критики)

...Il y a des choses, qu'on ne prouve, qu'en obligeant tout le monde à faire reflexion sur soi-même et à trouver la vérité dont on parle.

*Pascal. Discours sur les passions de l'amour*¹

I

Когда умирает выдающийся человек и упала его тень, — как вечерняя тень, превосходя его самого величиной, — положение требует не слез и увеличенной пропорционально жалости, не длящейся хвалы, ищущей новых слов в своем искреннем напряжении: надо только возможно глубоко понять его дела, которые он, счастливый, в горячей гармонии своей личной жажды и общей пользы, совершил — и, следовательно, оставил нам. Это хорошая дань — лучший венок и отвлеченные слезы над гробом человека, вступившего со всеми самовластно в бескровную связь.

Антону Чехову, умершему рано, как и многие его братья (не предсказания ли будущего в этом?), принадлежит уже много месяцев право на всю критическую мысль всей страны. Но все еще нельзя сказать, что Чехов понят вполне: он так же частично, словесно понят, как и при своей жизни. Высокая положительная оценка его не обоснована достаточно — в этом, по моему, не может быть сомнений.

Главное содержание отзывов сводится, по-видимому, к самоочевидному: Чехов изображает пошлость и заурядность русской действительности, рисует бессильных русских обывате-

лей. Подчеркивая общественный момент, говорят: «изобразитель русского общества скорбной памяти 80-х годов», «певец сумерек, безвременья». При этом не определяется достаточно ясно отношение Чехова к изображаемой им общественности; слово «певец» только затрудняет дело, подразумевая скорее положительное отношение к воспеваемому. Чехов, говорят, относится отрицательно? — но не сатирически, а мягко-иронически? — к изображаемой общественности. Но почему же все-таки нет в его произведениях общественной жизни самой по себе? Нет сколько-нибудь расчлененной и ясной картины как ее недостатков, так и здоровых, растущих ее частей, а есть почти исключительно только неосновательное, очевидно пристрастное осуждение жизни главными действующими лицами его рассказов? В их словах дана преувеличенная сатира — как же это согласовать с утверждением, что общее отношение Чехова к русской общественности мягко-ироническое? Принять ли, что так Чехов относится только к своим героям, а они стоят выше других? Но ведь с общественной точки зрения его герои обыкновенно — *ниже* скромных земских тружеников, которые существовали все-таки в унылые 80-е годы, сберегая и осуществляя в безвременьи неразрывную связь личности с общественным благом.

К этому еще присоединяется утверждение некоторых критиков, что Чехов напрасно столько возится с ничтожными больными людьми? и что он их слишком положительно оценивает.

Может быть, возможно, несмотря на это, следующее толкование общественной задачи Чехова: изображая отрицательность *лучших* людей общества, он косвенно ярко освещает отрицательность самого общества. Но, во-первых, несомненно, что его герои не лучшие люди 80-х гг. (а земские труженики?). Во-вторых, если они лучшие — тогда необъяснимо их чрезмерно и необоснованно отрицательное отношение ко всей русской общественности и их дешевая произвольная пассивность. Нельзя также предположить, что герои Чехова для него представляют косвенно общественную жизнь того времени, будучи наиболее (или типично для эпохи 80-х гг.) отрицательными в этом смысле: тогда необъяснимо неопределенное, скорее сочувственное, чем отрицательное, отношение к ним автора — и требует усиленного объяснения их крайне отрицательное отношение к окружающей общественности.

Если же герои Чехова ни то, ни другое, то почему же изображение почти их одних, вне общественного контекста — презри-

тельно отпихивающихся от современной жизни, обыкновенно ничего в ней не делая, а лишь преувеличенно порицая окружающих — почему такое изображение, к тому же неопределенно-сочувственное — может считаться естественным, или даже вообще возможным путем к сознательному, принципиальному воспроизведению отрицательной общественности данной эпохи?

Если же принять, что Чехов без определенного отношения сосредоточивается на изображении зла излечимого, — зла русской общественности, — тогда с общественной точки зрения (а она основная, если цель его именно изображение отрицательной общественности) его талант был бы вреден: ибо то, что талантливо изображается без определенного угла зрения — неуловимо разрастается и одевается новой мощью существования для беспомощно созерцающего.

В виде курьеза стоит упомянуть и о мнении людей, предъявляющих литературе комически-узкие праздничные требования отдыхающих мелких работников: «Зачем, — говорят они, — нам показывают в литературе пыльные углы нашей квартиры...»

Но и независимо от сознательной критики критиков Чехова — в каждом общем, ретроспективном восприятии его произведений ощущается неуловимо, но несомненно недостаточность всех теоретических толков о нем. Самодовлеюще звучит неуловленная глубина художественного произведения.

Может быть, в этой глубине, кроме *недоказуемого*, элементарно прекрасного — меда искусства, который надо пить, закрывши глаза, — есть также и *доказуемое*: нежно-четкие сложные соты?

Выгодно выделяется среди безрезультатной критики Чехова — понимание его пр. Овсяннико-Куликовским, Н. К. Михайловским и г-ном Булгаковым. (Разбор ниже.) Но взгляд первого, мне кажется, чересчур формален, а взгляд г-на Булгакова обременен предвзятостью, как всякая материально принципиальная критика произведений искусства.

В этой статье я постараюсь развить такое понимание Чехова, которое, не отрицая основного в наличной критике, а лишь идя дальше самоочевидного, и слишком формальное наполняя определенным содержанием, — определит точно основной объект его произведений, их незаменимо-индивидуальное, выдающееся значение его как реалиста-новатора. Изобразителя интеллигенции 80-х гг. — заслонит изобразитель общечеловеческой души. Но и первое не уничтожится: и самое ничтожное не исчезает перед лицом великого, а лишь уясняет его величину.

Основные положения, которые я буду поддерживать, следующие:

1) В произведениях Чехова впервые широко отражена стихия души, независимо от того индивидуального жизненного положения и момента внутреннего развития, в которых может находиться данный человек.

2) Чехов изображает русского среднего провинциального обывателя эпохи 80-х гг. Но в том же процессе он дает психику среднего человека вообще. Отчасти захватываются и моменты общепсихические.

3) Психика, изображаемая Чеховым, в общем — ниже среднего человека литературы, но не жизни.

4) Как отчасти ясно из 2-го тезиса — формальная характеристика творчества Чехова будет такая: коллективная* бессознательная типизация. Взяв нечто сравнительно общее — русскую интеллигенцию (коллективность типизации), и считая именно его целью своего творчества (бессознательность типизации) — Чехов в том же процессе дает изображение и более общего — средней психики вообще, — которое известной своей стороной отражено особенно ярко в этом именно сравнительно частном (наличность типизации вообще).

Для обоснования этих тезисов я должен прибегнуть к предварительному психологическому анализу в более широких размерах, чем это применяется обыкновенно в литературной критике. За анализом этим последует, конечно, иллюстрация произведениями Чехова. Но ввиду сложности психологического анализа, непрерывно-попутная иллюстрация оказалась неудобной и пришлось разделить все на три крупные части. Понятно, что наглядность от этого уменьшается. Поэтому я предложил бы как возможную поправку следующее: чтобы с самого начала психологического анализа читатель, по мере, конечно, знакомства с Чеховым, имел в уме, в общих чертах, некоторые произведения, напр<имер>, «Три сестры», «Моя жизнь», «Дядя Ваня», «Скучная история», «Три года», «Ионыч», «По делам службы», «Учитель словесности», «Студент», «Володя большой и <Володя> маленький» **.

* В отличие от обычной индивидуальной типизации, несравненный представитель которой — Шекспир.

** Вопросы об историко-литературном значении Чехова, о его отношении к другим русским писателям я в этой статье не затрагиваю.

Существенной чертой психики среднего человека, а отчасти и всякой психики, является, по-моему, несоответствие различных, специально связанных моментов ее — то, что я назвал бы свойством «*неэквивалентности*» души. Таково, во-первых, *несоответствие поступков — мотивам, их вызвавшим*: сравнительно ничтожные основания побуждают человека к очень важным поступкам, касающимся его личной жизни. Из-за краткой скуки и какого-нибудь привлекательного рассказа — меняют службу, переезжают жить в другой город; за компанию и по какому-нибудь поверхностному представлению — студент выбирает факультет; чтобы поразить знакомых, потому что дома этой осенью что-то скучно, и так как белый цвет очень к лицу, — девушка выходит замуж; в клубе перестало везти, квартира попала сырая и темная, а у *N* в доме благополучная, изящная атмосфера, их дочь грациозно движется и ее духи и голос прелестны — мужчина женится, и т. п.

Здесь дело, конечно, *в степени* несоответствия веса мотивов важности поступка. Известная степень его общепризнана, и по ней делят людей на легкомысленных или нет. Я же настаиваю на весьма высокой степени этого несоответствия, которая распространена и настолько превосходит общепризнанную, что примеры ее неизбежно будут ощущаться *как неправдоподобные*.

По мере возрастания важности поступка растет, конечно, и абсолютный вес мотивов. Но все же остается разительное несоответствие основания и поступка, т. е. *относительно* мотивы столь же ничтожны — и когда при неважном поступке они совершенно ничтожны сами по себе (состоя иногда из одной ассоциации и отраженной эмоции); и — когда при важном, так сказать, *скелетном* событии жизни они состоят из цепи сравнительных оценок, сложных силлогизмов и альтернатив.

Укажу вкратце причины этого несоответствия. Прежде всего — такова, конечно, неспособность разносторонне и глубоко воспринять будущее в его объективном содержании; также неспособность мысленно предвкушать жизненные ряды, т. е. ясно представить самый факт продолжительности создаваемого положения, и те изменения, которые в нем неизбежны.

В том же направлении действует и склонность бессознательно яснее предвкушать в грядущем приятное, чем неприятное, поскольку это делает возможным сохранение и достижение выбранной цели. В этой близорукой самозащите мы имеем

лишь частный случай общего свойства — *бессознательной целесообразности внимания* (апперцепции)*.

Наконец, также действует игнорирование, или незнание, некоторых законов психики, напр<имер>, значения монотонности реакции, привычки, *consensus'a*, а особенно — *неполное знание свойств своей собственной психики*.

Это несоответствие, конечно, не одинаково сильно в разных сферах жизни, в зависимости от того, в какой мере каждый случай может испытать на себе действие указанных трех причин. Типично трудным поступком, во всех трех отношениях, является, например, *брак*.

Итак — человек совершит «*неэквивалентный*» поступок. А потом — в неопределенно-далекую, но неизбежную минуту жизни — его ждет возмездие: яркая точка желания, вызвавшая важный поступок и сливавшая единой привлекательностью его многообразное содержание, будет постепенно гаснуть и бледнеть... И на каждой ступени этого потухания человек, оглядываясь на протекшую часть жизни, будет все ярче недоумевать и с мучительной оскоминой *не понимать* эту свою жизнь, и то, что он сам сделал ее. Ибо его оценивающее внимание теперь расширилось трезво, и он болезненно ощущает в бесчисленных толках, как велика сложность того, что он себе приготавливал сам в какую-то малоумную минуту...

Перехожу к следующему виду душевного несоответствия. Это снова несоответствие оснований — поведению человека, но уже в обратном значении: *сравнительно сильные мотивы и чувства не порождают требуемых и понимаемых самим человеком как желательные поступков* (или порождают их недоконченными и прерывистыми). Это та бездеятельность, в которой и сами себя, и друг друга люди упрекают с каким-то особенным оттенком унылого озлобления.

Соответственное представление, идея о желанном, или даже просто любимый образ — вначале посещают преданное им сознание как радостный гость, пока спокойно ждущий своей очереди. Но вот это представление изгоняется из сознания все

* Другим примером этого свойства может служить тенденциозность того *quasi-индуктивного* процесса, которым приходят к желанному, эмоционально заранее уже обеспеченному выводу, попутно бессознательно проходя мимо *instantia negativa*², даже более многочисленных. Так добыты, отчасти, положения об исполнении предчувствий, вещих снах, исполнении пророчеств, о том, что — везет, «или не везет». (Здесь не место, конечно, выделять ту долю правды, которую заключают некоторые из этих положений.)

на большие промежутки времени — возвращается уже чахнувшее и неуверенное, пока, наконец, оно не появится в уме, озаренное отблеском стыда и бессильного раскаяния, неразрывного с сознанием неисполнимости... Что-то неуловимое осудило на медленную смерть одного из любимцев души человека. Что это?

Во всех соответственных случаях типично то, что эти умирающие, словно сами собой, представления — *отвлеченны, бесплотны*, в смысле непричастности их ежедневному, основному составу жизни человека, тому уродливо-узкому, но неизменно могучему в своем действии горизонту, в который он замкнут. Причиной разбираемого несоответствия и является — *сила конкретности*, сила наличного, данного перед очами человека, в буквальном и переносном смысле. Это оно заслоняет от него, почти непроницаемо, возможный в идее, но призрачно-бледный простор жизни. Под усыпляющим дыханием этой *конкретности* и могут чахнуть, и поражаться бесплодием довольно сильные, личные и не личные идеи, образы и желанья, поскольку они не подвластны этому горизонту и требуют от человека для изменения его усилий ума и воли. <...>

IX

Таким образом, из всего сказанного обрисовалась примиряюще-комментированная и успокоительно-ограниченная, но, по существу, громадная индивидуальность Чехова. Противостоя бесконечному почти ряду писателей-реалистов, Чехов своим талантом, рожденным и осуществленным в безвременьи великой страны, когда в затягивающее море национальной жизни были брошены, без объективно ясных целей, вялые славянские души, — Чехов всей силой своего таланта устремился на воспроизведение *родовой стихии души среднего человека, независимо от того определенного жизненного положения, или момента внутреннего развития, в которых может находиться индивидуальная психика.*

Эта суть Чехова выражается в том, прежде всего, что ему естественно описывать заурядное течение жизни, с неустранимыми жизненными и психологическими минимумами человеческого существования. Об этом свидетельствует целый ряд произведений Чехова: «Три года», «В родном углу», «Дом с мезонином», «Поцелуй», «Случай из практики», «Бабе царство», «На подводе», «Студент», «Тяжелые люди», «После теат-

ра», в значительной степени — «Три сестры» (и ряд совсем мелких рассказов).

Но не только это: Чехов если и берет сравнительно выдающиеся моменты, то *не для того, чтобы изобразить какой-нибудь неповторяющийся, изменяющий душу психический процесс, или логику самого пышного сплетения фактов**: берет он их для того, чтобы ярче выставить в момент усиленного проявления родовые общепсихические свойства, могущие проявляться неопределенное число раз в пределах индивидуальной жизни, — составляя, таким образом, как бы *органный пункт* ее.

Чехов берет или такой выдающийся момент, в котором ярче отражается общепсихологическое в совершении людьми важных поступков (относительная ничтожность их оснований), а именно: *брак* (сюда относятся: «Анна на шее», «Володя большой и Володя маленький», «Три года», отчасти «Ариадна» и «Учитель словесности»); или же берет такое сравнительно необычайное жизненное положение, в котором ярче проявляется момент, присущий вообще психике (всякой психике или же психике среднего человека).

Сюда прежде всего относятся те произведения, которые я выше отнес к *квалифицированной иллюстрации* (причем в «Скучной истории» усиление общепсихического момента вылилось в форме *неповторяющегося* психического процесса — краха мировоззрения, давая как бы *второе крупное исключение* из сказанного только что)**. Затем, сюда подойдут, по категории *изменчивости и aberrации оценки*, рассказы «Неприятность», «Враги», «Соседи», «По делам службы». И, наконец, сюда же надо отнести те произведения, где Чехов изображает крупное событие, *неэквивалентно* случившееся, чтобы этим создать почву для особенно яркого проявления второй из психологических категорий. Таковы: «Моя жизнь», «Три сестры», «Три года». В «Дяде Ване» взято такое положение, которое ярко подчеркивает в самосознании лица (хотя и в замаскированном виде) действие, уже оказанное на всю индивидуальную жизнь тем же психологическим моментом. И этим создается как бы *третье исключение* из сказанного выше (на самом же деле здесь дается

* Крупное исключение — рассказ «Дуэль» и, мне кажется, само изображение происходящей в Лаевском метаморфозы — безусловно слабое для Чехова место.

** Некоторая исключительность этой вещи Чехова была уже указана выше, при подробном разборе ее.

только яркая иллюстрация мощи и сути созерцательной и функциональной данности, которая может задушить *всю жизнь* человека, а следовательно, создать нечто *неповторяющееся*).

Моя общая характеристика Чехова (изображение родовой стихии души) подтверждается и общим смыслом найденных в нем психологических моментов, в свою очередь освещающая их и придавая им впервые единство. А именно: эти моменты относятся *общим образом к трем основным сторонам индивидуальной психики*: 1) существованию ее самой по себе как живого, самодовлеющего целого; 2) отношению ее к жизненной среде; 3) отношению ее к другим личностям. К первой стороне относится третий вид психических несоответствий: он касается существенного в природе *настроения* — как резюмирующего и конкретно определяемого самочувствия личности; момент *формального самовыделения личности*, всего ярче выражающий общую суть личности, связанный с нею глубочайшим образом; и затем — *способность совмещения*, тоже ярко выражающая суть личности как богато самодовлеющего центра — на почве бессилия над душой каждого отдельного, хотя бы и выдающегося, жизненного положения. К моменту основного, неустранимого отношения психики и жизненной среды относится *действие созерцательной и функциональной данностей*, — как самый общий, невольный ответ души жизни; сюда же, во-вторых, относится и *чувство эмоционально окрашенного строя жизни*, которое есть не что иное, как дифференцированное, потенциальное чувство жизни вообще, коренящееся в опыте и отвлеченном знании бесконечно жадного существа, и данное именно в моменте его пассивности. Наконец, сюда же относится первая психологическая категория, заключающая черту, общую всей прямой активности человека (непропорциональность поступкам их оснований).

К третьему моменту (*отношение личности к другим личностям*) относится, очевидно, вся характеристика свободного, добровольного общения, как она была дана и иллюстрирована выше.

Устанавливаемая общая характеристика Чехова оказывается достаточно плодотворной, чтобы осветить некоторые самостоятельные стороны его произведений, не связанные с ней очевидным, аналитическим образом. Из нее следует, прежде всего, что для Чехова естественна задача описания реального, непрерывного течения времени как формы психической жизни: ведь выясняемая характеристика показывает, что в центре ставится сама психика (средняя), в самом общем виде, — т. е. нечто непрерывно существующее и неизбежно варьирующее;

то, что должно прежде всего быть охарактеризовано как процесс смены (во времени).

Эту литературную задачу Чехов специально затрагивает в рассказах «Степь», «Именины», «На подводе», «Тиф», «Детвора» и вообще в рассказах из детской жизни (у детей именно равноценно и типично все течение времени). Кроме того, Чехов ее затрагивает и в рассказах, где изображаются мужики в дороге; рассказов *про дорогу* — сравнительно очень много у Чехова, т. к. *праздность* и *задушевность* психики, обусловленные дорогой, есть прекрасная почва для изображения родовой стихии души.

Но та же характеристика творчества Чехова делает естественным для него и противоположное отношение к реально непрерывному течению индивидуальной жизни: он в своих целях может иногда совершенно пропускать большие промежутки времени, ставить рядом описание двух вырванных моментов индивидуальной жизни. Чехов ведь изображает психическое, не зависящее, по существу, от индивидуальных моментов, внешних или внутренних, нечто повторяющееся неопределенное число раз как данная психологическая категория. Психологическое содержание, которое Чехов вложит в избранную минуту индивидуальной жизни, *характеризует уже некоторую, нужную ему часть содержания остальных минут* этой индивидуальной жизни. Поэтому типично для Чехова именно — с одной стороны, непрерывное описание психики в течение некоторого промежутка времени (величина которого определяется, главным образом, извне и психологически случайна); с другой стороны, возможность пропускать неопределенно большие промежутки времени, сопоставляя описание отдельных, вырванных моментов.

Указанным только что, в свою очередь, определяется литературная форма произведений Чехова — то, что он писал главным образом рассказы (и новаторские пьесы), даже создал новую форму — *новеллу*, которая осталась постоянным вкладом в русскую литературу.

Чехов может довольствоваться подробным описанием одного жизненного момента, или двух и более, сопоставленных *изолированно*, без связующей психологической нити, — а это и даст форму *рассказа*. Произведения его почти никогда не заключают изображения индивидуального, сложного психологического процесса; а оно одно только и связано внутренним, необходимым образом с крупным размером литературного произведения, требуя как экстенсивного психологического анализа, так и инсце-

нирующего его ряда преемственных жизненных положений. Другой путь создать большой размер произведения — введение сложной смены внешних событий — никогда не может сделать необходимой ту, а не другую величину произведения, и поэтому стоит ниже в художественном отношении, обуславливая создание, так сказать, не организма, а агрегата*.

Но Чехов имел возможность, им и осуществленную, затрагивать, оставаясь в том же классе литературных произведений, важные события человеческой жизни и крупные промежутки ее. Первое особенно облегчено Чехову первой психологической категорией (поразительно ничтожные основания важных поступков): она делает то, что важное событие возможно без сложных предварительных психологических процессов и без сложно развивающегося отношения к событию после его совершения, т. е. без того, что требует пространного анализа.

Захват же в рассказе большого периода времени специфически возможен для Чехова, в связи с общей его характеристикой, и на почве второго вида психических несоответствий, приводящего к великой, по-видимому, необъяснимой бедности жизни. Эта черта жизни делает возможной краткую, косвенную обрисовку большого периода времени — сопоставлением двух и более разрозненных отдельных моментов — с одной стороны, и вспышками самосознания лица — с другой. Иллюстрацией могут быть рассказы «Ионыч», «Три года», пьеса «Три сестры» и отчасти «Дядя Ваня».

Данная общая характеристика Чехова освещает и вопрос о *развитии фабулы*: в большинстве его произведений вовсе нет развития фабулы. Или жизненный узел завязывается сразу, с уродливой легкостью «неэквивалентных» поступков, и остается как нечто невольное и недвижимое в жизни человека, наполняя настоящее, разрывая его как-то непонятно с прошлым, а из будущего делая недоумение. Или — ничего и не завязывается: остается уныло-простой и свободной — нить индивидуальной жизни, сплетенная из психологического и жизненного минимума.

И наконец, еще одна особенность (отрицательная) произведений Чехова, указанная Овсяннико-Куликовским в его монографии, тоже может быть освещена, как мне кажется, из данной выше общей характеристики Чехова.

* Поскольку это верно — возможна критика «Education Sentimentale»³ Флобера именно как романа.

Это — некоторая схематичность главных действующих лиц его произведений, составляющая самый крупный недостаток их, и недостаток действительно крупный. Они даны почти исключительно с определенной, всегда одной и той же суммой родовых психологических свойств, общее значение которых как раз и выясняла первая часть моей статьи; нет достаточно яркой, живой ткани души, где неразрывно слиты были бы индивидуальные и родовые черты. Та индивидуальность жизненной обстановки, которая, разумеется, *eo ipso*, дана в каждой вещи Чехова, не проникает индивидуально поступки центральных фигур и не светит в их переживаниях; она наполняет, главным образом, индивидуальным содержанием, кроме второстепенных персонажей, лишь слова героя об окружающей жизни и о себе самом. Но индивидуальность слов центрального лица об окружающей жизни — чисто внешняя (говорится о данном именно городе и обществе); сама же суть отношения его к этой жизни есть психический момент, характерный в равной для всех героев Чехова мере, как было выше показано. И, вместе со словами героя о себе и самим поведением его, оно определяет лишь то, что данное лицо обладает средним умом, волей — ниже среднего, чувством, в особенности эстетическим, — тоньше среднего. Это и есть, в общем, максимум индивидуального проникновения Чехова в душу своих героев *. Самое крупное исключение из этого — «Скучная история».

Как бы оттеняя схематичность главных лиц, в произведениях Чехова дан фон из второстепенных лиц, часто очень удачных (в рассказах «Три года», «Ионыч», «Дуэль», «Дом с мезонином» и т. д.). Они обладают жизненно полной и правдоподобной совокупностью внутренних и внешних признаков и могут, пожалуй, быть названы конкретными типами (характерна именно комбинация важных и неважных, внутренних и внешних признаков). Некоторые рассказы Чехова только и посвящены таким лицам, напр<имер>, «Попрыгунья», «В усадьбе», «Хорошие люди», отчасти «Душенька». В этих лицах всегда характерно описана наружность; по отношению к ним заметна даже обратная тенденция: подчеркивание их индивидуальности, хотя бы и внешним путем, навязыванием им до шаржа отдельного слова или жеста. Здесь, как и в некоторых других случаях, слышится та хлопущка элементарного комизма, которая хлопает от

* Сюда присоединяется и то, что часто вовсе не описана внешность этих лиц, что понятным и специфическим образом мешает образованию индивидуального образа.

времени до времени и в произведениях Чехова, достойных его имени.

X

Итак, указав преувеличения и устранив индивидуальные моменты усиления, я думаю, что Чехов в своих произведениях впервые широко затронул общепсихические свойства души, независимо от индивидуальных, жизненных и психологических моментов; отчасти стихию души вообще, но главным образом — души среднего человека, причем психика среднего русского провинциала данной эпохи оказалась лишь естественным и удобным средством для этой бессознательной предназначенности таланта Чехова. Я вижу, таким образом, в его произведениях новую психологическую правду, отчасти обязательную для каждого писателя-реалиста, и осуществленную интересным приемом, который следует охарактеризовать как *коллективную типизацию*. А именно: изображая нечто сравнительно общее — русскую интеллигенцию (*коллективность* типизации), Чехов в том же процессе дал изображение и более общего объекта — психики среднего человека, типично представленного в избранном конкретном случае (наличность *типизации* вообще).

Таково очень крупное новаторское значение Чехова как писателя-реалиста. А между тем в критике и публике, наряду с бессодержательным признанием его большого таланта, обычны обвинения Чехова в том, что он только изображает людей ниже среднего, вытаскивает на свет божий каких-то карликов, обидных представителей человеческого рода *. Причины такого непонимания Чехова, ступешавного теперь, в посмертных статьях о нем, преувеличением общественной стороны его произведений, я представляю себе следующим образом. Во-первых — причины *внутренние*, в самом Чехове заключенные. В психологизме Чехова *перемешано* совершенно новое, по-видимому знакомое, и действительно знакомое (по качеству). К по-видимому знакомому принадлежит второй из установленных выше моментов — действие созерцательной и функциональной данностей: здесь можно видеть силу привычки и инертность. Отличие от привыч-

* См., напр<имер>, статью Ляцкого «Антон Чехов и его рассказы» (Вестник Европы. Январь. 1904), полную глубокого непонимания Чехова⁴.

ки указано выше; отличие же от инертности в том, что последняя есть прямое выражение слабости воли, здесь же известный максимум воли есть лишь отрицательное условие, чтобы в однородном направлении действовала самостоятельная и большая сила (созерцательная и функциональная данность). К по-видимому знакомому принадлежит и психологический момент, касающийся природы настроения. Действительно знакомое по качеству (хотя все дело здесь *в степени*) — «неэквивалентность» поступков и аберрация оценки.

Выше говорилось о преувеличениях Чехова; ощущение их увеличивается указанной смутностью; ощущается как преувеличение то, что само по себе верно, но дано в среднем человеке в такой высокой степени, что соответственные примеры ощущаются как неправдоподобные.

Эти ощущения *знакомости* и *преувеличенности*, сливаясь, мешают глубоко вникать и богато и членораздельно ощущать содержание чеховского психологизма.

Далее — трудноуловим литературный прием Чехова — *коллективная типизация*. Обычна *индивидуальная* типизация (Шекспир), в которой *средством* для воплощенной жизни общего является *нечто частное* и само по себе. Поскольку же в литературе берется нечто сравнительно общее (класс, сословие), то оно обыкновенно само и является целью, трудной и богатой самоцелью. У Чехова же сравнительно общее, и притом очень важное с общественной точки зрения — русская интеллигенция отрицательного периода, — при моем понимании, является только средством для более общих и психологических, а не общественных целей литературы.

Таким образом, угол расхождения в основном отношении к этой действительности Чехова — и русской критики, и публицистики — громадный: Чехов поглощен интересом к стихии души самой по себе там, где на первом плане ждут определенного, принципиального отношения к общественности как таковой и где талант должен давать лозунги, исходы и приговоры. Велик угол расхождения — сильная и причина непонимания.

Внешние причины недостаточного понимания Чехова — бедность самопознания, знания большинством людей своей природы. Основная причина этого, конечно, малая сознательность, слабость анализа и нормального рефлекса, т. е. те как раз свойства, которые в значительной степени обуславливают, как уже говорилось, и саму наличность неопознанных свойств. Но к этому присоединяется еще и действие очень интересной способности

человека: *сложной, бессознательной самозащиты личности* *, которая, конечно, направляется и на прямое игнорирование человеком своих отрицательных свойств. Наконец, в том же направлении действует могучий социальный импульс — стремление к положительной оценке окружающими.

Так плохо дело стоит и само по себе. Но тут приходит еще литература, и на туманное, прерывистое самопознание набрасывает свою правду о жизни и душе, прекрасную, как византийские ткани. Выше было указано, как обязательность части психологизма Чехова отпадает на почве *различения исключительных и обыденных минут индивидуальной жизни*; часть же его не представлена в ущерб реальности. Так или иначе, читатель в литературе, в том, что считается второй, углубленной жизнью, — обыкновенно не встречает психологических моментов, характерных для Чехова. Чувство *нереальности*, в соответственных размерах, не дано само по себе, так как существует указанная выше альтернативность психологизма, а с другой стороны, развитие литературы идет от нереальности в самых разнообразных отношениях — к все большей реальности. Поэтому на каждой стадии развития реализма ярко ощущается в художественном наслаждении то, что *уже есть*, а не то, чего *еще нет*.

И вот дано такое положение: в литературе проходит поток лиц, часть которых признается *средними* людьми — и в них вовсе нет тех свойств, в значительной степени отрицательных, которые даны и даже преувеличены в действующих лицах Чехова (и смутно воспринимаются по результату как инертность, легкомыслие). Отсюда — неизбежно впечатление, что люди у Чехова просто гораздо ниже среднего, какие-то уродики и больные без мускулов и крови. На самом деле, *средний* человек литературы в большинстве случаев *средний* лишь по этикетке *сравнительно* с гениями и героями, которых так много в литературе

* Мне кажется, что ею объясняются некоторые весьма интересные случаи изменения — почти перерождения личности: те случаи, когда на почве хронического, неизлечимого уязвления самолюбия и честолюбия человек создает в своей жизни культ эстетики или (общественной) нравственности. Связь та, что в эстетическом восприятии, как в самом пассивном из положительных состояний личности, — данная личность теряет значение для себя, растворяясь. В нравственности — все личности принципиально равны, поскольку исполняют долг свой. Сознает ли хоть однажды эта миморная, спасающаяся душа свою тайну, тайну, прежде всего, от себя самой?

(гениев — тоже по этикетке, замечу кстати). Чтобы идти в понятии *среднего человека* дальше тавтологии (средний ум, воля), надо дать определение этих степеней ума и т. д. по их проявлению в сложных психических и жизненных комбинациях. Этого я, между прочим, и старался достигнуть психическим анализом первой части статьи. И, произведя его, есть лишнее основание сказать, что *средний человек литературы в большинстве случаев таков лишь по контрасту и названию*.

Чеховское же центральное лицо не просто ниже среднего человека жизни, а включает в себе, как было указано, черты — и *общепсихические*, и *среднего человека*, и ниже среднего (причина — воля ниже среднего). И даже — одни и те же свойства, смотря по их степени, характеризуют человека вообще — среднего человека — и человека в определенном отношении (в отношении воли) — ниже среднего. Таковы отчасти второй и третий случаи психических несоответствий, составляющих центральную часть чеховского психологизма.

Таким образом, для непонимания Чехова, кроме причин, в нем самом лежащих, сливаются — отсутствие самопознания, сложная самозащита людей и литературные традиции и воспитание. Эти силы смыкают пелену незнания над живой, конкретно сложной душой, какова она в любую минуту своей жизни, особенно в такую, когда боги не отвращают, не обращают к ней своего лица, а просто не замечают ее. Эту пелену, один из очень немногих, прорывает Чехов. Каждое из его истинных произведений — мгновенный, слегка искаженный, односторонний, но все-таки просвет в стихию души, даруемый литературе и жизневедению вообще — специфической природой крупного таланта.

XI

Перехожу теперь к важному и трудному вопросу — вопросу о мировоззрении и общественной тенденции Чехова; о том, как он относится к изображаемым явлениям. Есть много усложняющих моментов, общих всем таким задачам: таков вопрос о сознательности автора — о понимании им самого себя, связанный с опасным различием того, что дано в произведениях, и что хотел дать автор; такова, далее, возможность отрицательной характеристики чего-нибудь, без формулировки и даже уяснения для себя того положительного, которое должно быть противопоставлено; такова, наконец, та крайняя осторожность, с которой надо

относить на счет автора интеллектуальный элемент его произведений. Все это дано и в нашем случае. Но есть и специфические трудности разрешения этого вопроса для Чехова.

Сама действительность, изображаемая Чеховым, постоянно включает в себе уже определенную оценку; эту оценку своей и окружающей жизни дают главные действующие лица Чехова (и в своем месте я показал психологический *raison d'être*⁵ этой оценки). Следовательно, наличность этой оценки дана независимо от того, как отнесется Чехов к изображаемой действительности, и отнесется ли вообще как-нибудь, сознательно и определено. И эта оценка действующих лиц затрудняет, очевидно, определение возможной оценки, сознательно идущей от автора: он или может совпадать с этой оценкой, делать ее своей собственной; или может выделять свою оценку, давая ее и по отношению к самим действующим лицам. Но второе требует полной сознательности автора — иначе его оценка бесформенно и прерывисто будет, совпадая, сливаясь с оценкой действующих лиц, почти ускользая от констатирования. И, как будет указано немного ниже, — есть данные отрицать в Чехове полную сознательность.

Другой исход — совпадение двух этих оценок — приемлем с большим трудом. К той, так сказать, талантливой осторожности, с каковой вообще надо относить на долю автора интеллектуальные высказывания его героев, чтобы не игнорировать специфической органичности процесса творчества — прибавляются в данном случае еще другие основания. Весь мой психологический анализ первой части, поскольку он верен, показывает, что в интеллектуальном элементе произведений Чехова, высказываниях его героев — типична именно их *ложность* как таковых. Таким образом, сохраняя свою психологическую точку зрения, я ни в каком случае не могу отнести все это интеллектуальное на долю автора, считая это сознательными высказываниями его. А между тем, как часто это делают и из любви к Чехову доказывают его сознательный, принципиальный *идеализм* известными словами его героев: «Через 200 лет жизнь будет такая прекрасная, изящная...» Это делается, чтобы найти у Чехова идеализм: иначе как же признают его крупным талантом?! Немилосердно коротко и узко бывает иногда прокрустово ложе русской критики. Но есть в этом вопросе и нечто еще более убедительное. Интеллектуальные высказывания героев Чехова не только *ложны* как таковые (этого можно и не признать): они еще *двойки*, а именно — *противоположны по содержанию*; эта черта их, не подлежащая никакому сомнению — безусловно, не

позволяет принимать их за сознательные высказывания автора, иначе пришлось бы, отыскивая мировоззрение Чехова, признать отсутствие мировоззрения, максимально ярко выраженного (противоположное содержание отдельных суждений). Ведь с Вершининым, мечтающим «о дивной жизни» через 200 лет, — разговаривает Тузенбах, который, напротив, думает, что жизнь в главном никогда не изменится. И вообще — одни герои Чехова заявляют, что жизнь целиком, как она сейчас дана, — бессмысленна, нелепа («Поцелуй»); другие восклицают, что она прекрасна, в ней самой заключены красота и добро («Студент»).

В теоретических разговорах героев Чехова есть, правда, и не что постоянное: страстное осуждение непосредственно окружающей их жизни, жизни города, где они живут. Объясняется это очень понятно — постоянством цели этих их высказываний, т. е. самоуслаждения, и оправдания, и маскирования собственного ничтожества*. Поскольку же эта цель исчезает, и речь идет о жизни вообще — сейчас же и выступает двойственность их *credo*. Одни из них пессимистичны (Бологова⁶ в «Моя жизнь»), другие — оптимистичны («Палата № 6», «Три года»).

Мне кажется, что сказанного сейчас достаточно, чтобы навсегда опровергнуть прямое и принципиальное отнесение мыслей действующих лиц на счет самого Чехова. Однако этим не исключается возможность частичного совпадения с ними Чехова — на почве *неполной его сознательности и некоторого сродства с изображаемым*. Разумеется, этим вовсе еще не обозначается содержание возможного вообще, цельного его мировоззрения.

Но не только готовая оценка дана *eo ipso* в произведениях Чехова — в них даны в очень трудной комбинации два прямых, возможных и для самого Чехова, *объекта оценки*: даны *главные действующие лица*, которые сами себя оценивают; и *окружающая этих людей жизнь*, которую они тоже оценивают, противопоставляя ей. Критики говорят: Чехов описывает (подразумевается — порицает) пошлость и бессилие русской (провинциальной) жизни 80-х гг. и ее людей. Но ведь это два отдельных объекта: бессильные как раз не пошлы у Чехова, а других обвиняют в пошлости, и отчасти обратно. Что же мягко бичует,

* Соня в «Дяде Ване», в зависимости от остроты горя, настойчиво созерцает *картину загробной жизни*. Если считать такие места произведений Чехова выражающими *credo* самого автора, то надо признать и *религиозность* Чехова, необъяснимо скудно проявившуюся (можно найти еще два малоубедительных доказательства ее же в «Скучной истории» и в «В овраге»).

сознательно оценивает Чехов — пошлость? Но ведь о ней мы узнаем почти только из уст, очевидно бессильных, по сложным причинам пристрастных, с которыми Чехов может сливаться лишь бессознательно.

Значит, Чехов бичует бессилие? Но ведь этих же бессильных он, по-видимому, считает лучшими, и они сами противопоставляют себя всему окружающему как бесконечно мелкому и пошлomu? И это противопоставление критики иногда прямо относят на долю Чехова, признавая, напр<имер>, что он считает *трех сестер* лучшими людьми города.

Следовательно, брать комбинацию двух указанных предметов оценки, как она дана у Чехова, относя все интеллектуальное литературного произведения на долю автора, и в этом отношении нельзя.

Затем, еще возникает затруднение при разрешении вопроса о тенденции и мировоззрении Чехова. При устанавливаемом мною понимании, Чехов, изображая русскую действительность известной эпохи, изображает и нечто более общее. Снова нужна, значит, полная сознательность автора для того, чтобы не совпадали неопределенно оценки двух этих, возможных вообще для него, объектов оценки. А оценки эти должны быть различны, ибо различны и причины, и средства избавления от этих двух объектов. Что нужно, чтобы уничтожить ту степень найденных выше свойств, которая дана в русском человеке, изображаемом Чеховым, и уничтожить и некоторые другие свойства? Это стало неопровержимо ясно за последние годы, месяцы, недели нашей жизни. Для этого нужно изменять не душу русского человека, нужно изменить его жизнь, и понятно какую, и понятно как. Давно онемевшие, но все же живые руки тех же самых людей это сделают для себя, для детей, и для всего вместе. Но останется та степень главных из этих психических свойств, которую нельзя уничтожить, хотя бы и великим периодом общественного творчества. Здесь если и возможны, в идее, исходы, то исходы *психологические*, на пути усовершенствования основных сил души, изменения содержания понятия *средний человек*.

Среди всех этих затруднений я решаю для себя вопрос о мировоззрении Чехова, об его отношении к изображаемым явлениям следующим образом: у Чехова нет той ясности и сознательности в отношении к изображаемому, какая необходима для того, чтобы при всех затруднениях он мог провести последовательно и отчетливо вполне определенную оценку изображаемых явлений.

Некоторое доказательство неполной сознательности Чехова я вижу в зарегистрированных отзывах его о собственных произведениях. Но вполне осязательного и важного доказательства этому нельзя не видеть в той *схематичности* главных персонажей, о чем уже была речь выше. Она вызвана бессознательностью, соединенной с некоторым сродством изображаемому. При полной сознательности должно было бы быть и понимание того, что всегда берутся одни и те же психологические моменты, — и моменты родовые, не индивидуальные, достаточные для каждого отдельного их носителя. В таком случае (и при некотором сродстве) не было бы оставлено неудовлетворенным очень важное художественное требование, была бы дана жизненно полная ткань души, в неразрывном сплетении родовой и индивидуальной психологии. Недостаточная же сознательность, в связи с некоторым сродством изображаемому, именно и делает естественной схематичность психики. Некоторое сродство Чехова изображаемому, по-моему, можно признать в третьем и втором виде психических несоответствий. Затрагивая уже новый метод, можно обосновать это сродство болезненностью. Отчасти подтверждением не вполне сознательного отношения может служить и психологическая и эстетическая неудачность редких попыток самому, *explicité*⁷, указать читателю суть произведения. Таковы, например, по моему мнению, соответственные места в рассказах «Верочка» и «Враги». Однако приведенное я отнюдь не считаю достаточным доказательством неполной сознательности Чехова как слишком неуловимого факта. Сделав ее *правдоподобной*, я принимаю затем эту неполную сознательность *гипотетически*, как необходимую для той общей картины творчества Чехова, которую я одну считаю верной. К изображению ее я теперь и перехожу.

Свой пристальный, просто устремленный в жизнь взор, обнаружившийся в юмористических и описательных рассказах, Чехов перенес, углубленный опытом человека, врача и болезнью, вглубь жизни, в душу человека. Там, с бессознательною, но точной мощью сильного, специфического таланта он нашел свой основной объект: *стихию средней психики саму по себе, независимо от того жизненного положения и момента внутреннего развития, в которых может находиться определенная индивидуальная психика*. Он нашел его там потому, что в действительности, которая была перед ним, этот объект был заключен в усиленном, ярком виде. Но сама эта действительность — *интеллигентная Россия конца века* — так обща, велика и естественна как объект художника, что, при известном максимуме созна-

тельности, в сознании ясной целью осталось только изображение именно этой действительности. Так обозначился основной прием чеховского творчества: *коллективная бессознательная типизация*. Из русской действительности Чехов взял тот вид русского человека, который, будучи типом именно характерным для русской интеллигенции, заключал в себе в связи с этим в наиболее ярком виде ту психологическую правду, которую Чехов один мог, и одну стремился из глубины изобразить. В них, людях среднего ума, с волей ниже среднего, чувством тоньше среднего — дана была, кроме того, ретроспекция на свою жизнь и смутное ощущение своих психологических свойств. Это давало удовлетворение смутному порицанию Чеховым изображаемого и, в то же время, его некоторому сродству с ним.

Но, изображая этих людей, Чехов основной, хотя и не вполне сознанный целью своею имеет изобразить нечто более общее психологическое, причем их психология является средством, так сказать, *в первой степени, а русская общественность — средством в квадрате*: как средство психологической характеристики избранного русского типа. Только этим и может быть объяснено то обстоятельство, что Чехов почти совсем не изображает самой русской жизни и тех, кто ее так или иначе делает, а дает ее лишь сквозь пристрастную призму мнения своих героев, ее пассивных зрителей; в результате — нет верной и сколько-нибудь расчлененной картины недостатков этой жизни.

А между тем, так ясны минусы русской общественности, что нельзя допустить, чтобы Чехов их не видел, хотя бы без обобщений и указания исходов: определяемый индивидуальностью своего таланта, *он вовсе и не изображает русскую общественность как таковую**, не стремится к этому на деле (независимо от сознательной цели).

Мы видели уже дважды, к каким затруднениям приводит утверждение, будто Чехов осмеивает *пошлость* и *бессилие* русских обывателей; видели и абсолютную невозможность считать мысли его действующих лиц, относящиеся к русской жизни или к

* Доказательство отсутствия в таланте Чехова глубокой принципиальной и общественно-тенденциозной струи я вижу также в том периоде его писательства, когда он был *Ант. Чехонте*. Такой элементарный и самодовлеющий юмор в отношении к отрицательной действительности едва ли возможен в писателе, одаренном специальным чутьем к этой отрицательности. Еще естественнее был бы переход созревшего таланта *к сатире*, острой и описательной, но не к той лирически-мягкой тенденции, которую только одну и можно утверждать про Чехова.

жизни вообще — сознательными мыслями самого автора. Но что же другое можно утверждать про тенденцию, мировоззрение Чехова настолько очевидное, чтобы *onus probandi* * переносился на меня, не усматривающего в его произведениях никакой определенной, последовательной тенденции?

Не может быть сомнения, что Чехов сознавал общую отрицательность русской провинциальной жизни, которой он был окружен. Но его произведения (которые одни теперь нас интересуют) *не дают никаких оснований, как мы видели, утверждать*, что Чехов вполне ясно сознавал размеры и основные причины этой отрицательности, что он отличал и верно ценил ее здоровые, растущие части, носительницы лучшего будущего — и что он задумывал свои произведения в определенном отношении ко всему этому.

Лишним доказательством могут служить, по моему мнению, и два последних произведения Чехова — «Вишневый сад» и «Невеста», где (особенно в «Вишневом саду») в резком анахронизме впервые выводится, как нечто новое, такое явление общественности, которое не только не ново, но даже успешно замениться аналогичным явлением, более сложным и жизнеспособным. Это — если Чехов, в общем, серьезно относится к Трофимову («Вишневый сад»). Возможно признать и отрицательное отношение автора: в таком случае, новость для Чехова такого персонажа, окружающая его среда, его слова — все это также способно только поставить в подозрение сознательность и ясность общественного принципа Чехова.

Я имею в виду «прогрессивную» молодежь указанных вещей, оставляя в стороне в эту минуту чисто психологические и художественные их достоинства.

Общее основное отношение Чехова и к цели, и к средству его художественных изображений — *объективное*. По отношению к средству (русской действительности) это и само собой понятно: на то оно и средство. Но об этом свидетельствует также типичная для Чехова *полнота описания* ** происходящего, доказыва-

* испытательный груз (*лат.*). — *Ред.*

** Такая полнота описания может быть подвергнута и чисто художественной критике, независимо от взгляда на обязательность для художника мировоззрения или тенденции. Особенно типична и бросается эта черта в «Мужиках» и в «В овраге», отмечена Н. К. Михайловским⁸. Например, в «Мужиках» все описывается с точки зрения простой последовательности во времени: утром делали то-то, вечером — то, говорится там. Такой прием дает максимум «фотографической» объективности.

ющая, во всяком случае, объективность автора (см. статью о Чехове Михайловского). Свидетельствует об этом и то, уже дважды указанное, обстоятельство, что единственная ясная оценка русской действительности, данная в произведениях (оценка его героями самих себя и окружающей их жизни) не может считаться сознательной оценкой самого Чехова. Общая же объективность по отношению к *цели изображения (психике среднего человека)* — неизбежно следует из отсутствия той степени сознательности, которая необходима для улавливания такого трудноуловимого объекта, как *сравнительно общее* при коллективной типизации. На такой общей почве объективность отношения значительно усиливается еще тем, уже указанным однажды обстоятельством, что в чеховском психологизме есть и безразличные моменты, слитые иногда в одном жизненном мгновении с отрицательными: это усиливает ощущение просто психологической правды, отстраняя еще дальше возможность оценки.

Но рядом с основной объективностью Чехов ощущает отрицательность своего истинного объекта — *средней психики вообще*, — что и выражается иногда в мягко-ироническом, унылом отношении его к избранным русским провинциалам, которые лишь иллюстрируют ценой своего ничтожества и несчастья общепсихологическую правду.

Все-таки в сознании Чехова отчетливо дано лишь то, что он изображает русскую действительность определенной эпохи. Но окутанный психологизмом и самоуглубленный болезнью взгляд его смутно видит общественную картину, не видит ее здоровых, растущих частей. Ощущение, что для него как художника все-российская беда лишь средство, еще более лишает охоты достаточно вникнуть в общественность 80-х годов. И Чехов изображает ее, в большинстве случаев, *не прорывая той пелены, которую набрасывают на нее интеллектуальные высказывания его героев, да и самый факт исключительного почти изображения их одних*. Неизбежную же дань оценке общественности Чехов отдает, не выходя из рамки, навязанной ему его основной психологической точкой зрения; своих любимцев (как ярких типов для художника-психолога) он признает в общем слабыми и ничтожными; но никаких людей, лучше их или просто иных, он не берет и для оценки самой русской жизни не подыскивает никакого другого пути, кроме частичного совпадения с той ее оценкой, какую дают его герои, хотя она недоброкачественна и дает иллюзию положительной исключительности этих героев.

Мало того: так как в некоторых его героях подчеркнут момент *формального самовыделения личности*, и так как в определенном отношении они действительно выше окружающего, так как они доставляют ему *субъективное удовлетворение самооглядкой на свою жизнь*, которая заключает в ядре самочувствие средней психики вообще (*цель Чехова*) — и, наконец, так как существуют прямо созвучные струны между ними и автором — вследствие всего этого Чехов склонен до известной степени *ценить положительно своих героев*. Вместе с ними он склонен иногда вымещать свою общую оскомину жизни на немного самодовольных, энергичных, заурядных, конечно, но полезных работников — кого я выше определил как *положительный средний земский тип* минувшей эпохи.

Итак, в произведениях Чехова — я решаюсь это высказать — 1) *не дано никакого определенного мировоззрения*, если не считать таковым ощущение общей отрицательности средней психики, затемненное еще оптимистическим и пессимистическим налетами, созданными частичными совпадениями автора с двоякими переживаниями своих героев; 2) *нет никакой определенной общественной тенденции*, кроме самоочевидного, немного противоречивого, общеотрицательного отношения к русской действительности. Считать ли это принципиальным минусом, или нет — факт остается, по-моему, несомненным. Основной струей творчества Чехова бесспорно надо признать *объективизм*. На почве неполной сознательности к нему только примешиваются налеты оценок, положительной и отрицательной, и частичные совпадения автора с героями, — вызываемые моментами *самоочевидности, сродства с изображаемым и общей сложностью психологического приема и материала*.

Отсутствие определенного мировоззрения, особенно общественной тенденции, у крупного художника может казаться неестественным — даже недопустимым только для русской, остро тенденциозной критики. Не разбирая вопроса по существу за неимением места, можно ограничиться несколькими примерами. Нельзя уловить определенного мировоззрения: в английской литературе — Шекспир, Вальтер Скотт; во Франции — Бальзак; в русской — Тургенев (кроме последнего периода), Гончаров.

Число же крупных писателей, не имевших общественной тенденции, громадно. Оно значительно меньше в нашей литературе по общим условиям русской жизни, но и здесь можно указать Гончарова, Алексея Толстого.

Кроме указанных примеров, ограничусь следующим замечанием: писатель любой силы таланта и гения может не иметь ни мировоззрения, ни общественной тенденции, — *предметом своим имея изображение психологических типов* (Шекспир).

Частичные совпадения Чехова со своими героями на почве указанной двойственности их переживаний — означают столь же двойственные вспышки и в самом авторе — пессимистические и оптимистические. И, может быть, возможно, хронологически взяв произведения Чехова, биографически обосновать преобладание то пессимизма, то оптимизма. Но вне этих внутренних колебаний — естественно, очевидно, что у интеллигента 80-х годов было больше оснований страдать «неэквивалентностью» пессимистических, а не оптимистических настроений; и, кроме того, в пределах этого преобладания еще естественнее было болезненной натуре автора совпадать с *пессимистическими* настроениями своих героев, получая неизъяснимое наслаждение от промедления на родимой глубине им же созданной жизни.

Вот этот-то момент, сплетенный с общим неоформленным ощущением отрицательности средней психики, и составляет на деле то, что называют пессимизмом, принципиально пессимистическим мировоззрением Чехова*.

* Ср. поразительно одностороннюю и шаржированную статью Шестова «Творчество из ничего» (Новый путь. 1905)⁹. Читая эту статью, хочется начать спор с самими печатными строками, подарить разуму *vis cogens*¹⁰, запретить писать критику, цитируя в обоснование две-три вещи автора: кажется, ясно, что этим способом можно остроумному толкать автора в любую сторону, ссылаясь, где надо, на недоказуемость и неуловимость объекта.

Если и не видеть клубка, который образует оценка, данная в вещах Чехова, не видеть основного объективизма их, принципиальной однородности заключенных в них следов оптимизма и пессимизма, если, словом, из автора сделать *broderie anglaise*¹¹, вырезав все ненужное там, — и взять прямо, что Чехов грустит вместе с своими героями, говоря их устами, — то все-таки г-н Шестов не прав: разрешение проблемы индивидуальности, поскольку (неправильно) видеть таковое в речах его героев (а иначе нет никакой у Чехова проблемы), противоположно разрешению ее человеком «подполья», с которым объединяет героев Чехова г-н Шестов. Личность «подполья», изнемогающая при мысли об альтернативности своей судьбы, противопоставляет все своему я, ясно сознает все — и отвергает, погрузившись в свои раны. Герой же Чехова или смутно хулит общую жизнь, и связь этой хулы с его личной долей как раз не дана в сознании; или он видит в ней убежище,

Совпадая с *оптимистическими* переживаниями своих героев, Чехов переживает, главным образом, эстетически окрашенные моменты. Это, во-первых, потому, что существует, как выше говорилось, органическая связь между характерами его героев и эстетичностью их мечтаний («изящная, светлая, прекрасная жизнь»); во-вторых, естественно совпадать с такими эстетически-оптимистическими вспышками Чехову — как полусознательному художнику и как тонкой и болезненно-пассивной натуре: такой натуре эстетическое созерцание и предвкушение общих далей такого созерцания дает глубочайшее удовлетворение как момент добровольной и наиболее законной пассивности личности.

Указанное только что и соответствует на деле тому сознательному идеалу *красоты*, который видят в произведениях Чехова иногда критики (см.: Правда. 1905. Июль), как некоторый суррогат не имеющегося у него истового, вперед глядящего, знающего и любящего борьбу социального стремления.

Соединив и приняв все сказанное по вопросу о *принципиальности* Чехова вообще, — можно отметить и очень неуловимое и тонкое в индивидуальности его произведений: *прерывистое, неуловимо данное присутствие личности автора в этих произведениях*. Для такого результата сливается действие основной объективности Чехова, неполной сознательности и сродства изображаемому, и затем самого факта изображения родовой стихии души, ее повторных моментов, а не ее индивидуальных переживаний и положений.

В произведениях Чехова несомненно дана основная объективность. Но она нарушается прерывисто, случайно, но довольно сильно: причина этого — некоторое сродство автора изображаемому типу, соединенное с неполной сознательностью. Это присутствие порою где-то личности самого автора бесспорно чувствуется в произведениях Чехова наряду с основной их

примирияюще вкрапливает в нее свою неудачную индивидуальность: общая, конструктивная жизнь вовсе не снимается ссылкой на альтернативность судеб индивида или уже осуществленным несчастьем, а именно утверждается в виду ее как верховная категория. Чеховский герой вовсе не выносит мысли об альтернативной судьбе личности: он принимает ее как факт и хочет только переместить себя в удачную половину ее.

Эта противоположность подтверждается тем, что тихая печаль чеховских героев не имеет ничего общего с надрывающей тоской «подпольного» человека.

объективностью. И критики ловят эту личность автора и частичные, неправильные, — разные тенденции приписывают Чехову. На самом же деле мы имеем лишь *quasi-тенденциозность как специфический результат сродства изображаемому и неполной сознательности*.

Но далее: мгновениями присутствуя, личность автора неуловима. Это объясняется, во-первых, тем, что действительность, рисуемая Чеховым, сама уже заключает, как говорилось, некоторую оценку жизни: значит, оценка автора может удовлетворяться, *совпадая, а не создавая нечто новое*, прямо для себя служебное в плоти художественного произведения. Неуловимость мгновениями данной личности Чехова обусловлена и тем, что его психологизм заключает родовые, повторные моменты психической жизни: изображая индивидуальное, неповторяющееся в психическом, автор может совпасть лишь с отдельными из них, вполне разнородных; или же он должен оголить свою тенденциозность, небезразличность; Чехов же, *изображая родовое в родственной ему душе*, может легче удовлетворять своей небезразличности, совпадая с этими родовыми переживаниями.

Вследствие сказанного субъективность Чехова может не только быть неуловима для читателя, но и не оформлена в сознании самого Чехова.

Отмеченное прерывистое и неуловимое присутствие личности автора в художественно-интуитивном восприятии читателя неразрывно сливается с основной объективностью Чехова.

ХП

Как же относится развитое в этой статье понимание Чехова к наличному в критической литературе взгляду на него? Отношение это в основном ясное и естественное: главного в нем я не отрицаю, но иду дальше самоочевидного; не принимаю противоречивого и слишком формальное наполняю определенным содержанием. Об этом говорилось уже в самом начале статьи; теперь остановлюсь на статьях г-на Овсяннико-Куликовского и г-на Булгакова *. Оба они сходятся в том, что Чехов изображает *психику*

* *Овсяннико-Куликовский*. Пушкин, Гейне, Гете, Чехов; *Булгаков*. Антон Чехов как мыслитель и художник // Новый Путь. 1904. 11—12¹².

среднего человека. Приятно совпасть с таким выдающимся критиком, как Овсяннико-Куликовский. Но, с одной стороны, — я считаю, что *средняя психика* есть хотя и главное, но не исчерпывающее содержание новаторского психологизма Чехова (есть моменты общепсихологические); с другой стороны — нужно наполнить понятие *среднего человека* определенным содержанием, чтобы идти в психологических замечаниях дальше тавтологий; нужно, расчлененно и полно анализируя произведения Чехова как живые сложные целые, действительно показать, а не только утверждать, что Чехов — художник средней психики.

Ни г-н Овсяннико-Куликовский, ни г-н Булгаков этого не делают в сколько-нибудь достаточных размерах. Этот основной пробел в настоящей статье заполнен психологическим анализом первой части (3 вида психических несоответствий и др.).

Г-н Булгаков идет дальше г-на Овсяннико-Куликовского в своей характеристике Чехова; он указывает какую-то основную попорченность средней психики по его произведениям и считает это содержанием специфического пессимизма Чехова, не определяя сколько-нибудь полно содержание этой *попорченности*.

Прежде всего, как уже было сказано, в психологизме Чехова есть безразличное с оценочной точки зрения, которое, объединяясь с отрицательными моментами в один жизненный миг, дает Чехову ощущение изображаемой психологической правды вообще, усиливает объективизм его, все доказательства которого имеют силу и в данную минуту.

Затем, выше была принята также *неполная сознательность* Чехова. Она делает, при сложности литературного приема Чехова (*коллективная типизация*), то, что ясно сознано Чеховым как объект изображения, лишь интеллигенция России 80-х годов. А тут, конечно, не может быть места для пессимизма: ни одно конкретное общественное состояние не может быть, конечно, *логическим* основанием пессимизма (являясь в то же время могучим *психологическим* основанием его).

Наконец, сам тезис г-на Булгакова — *Чехов изображает психику среднего человека* — скорее, довод *contra* пессимизма Чехова. Если и признается попорченность этой психики, то для пессимистического вывода нужно, по крайней мере, принять, что эта психика недоступна развитию. Но такого признания в произведениях Чехова нельзя найти. Если что-нибудь есть в этом отношении, то скорее обратное. А именно: если на долю Чехова относить слова его героев о том, что «через 200 лет жизнь будет

такая прекрасная, изящная», то из этого следует вера в излечимость средней психики, главного элемента этой жизни.

Но можно и просто спросить: в чем же выражен пессимизм Чехова, ибо пессимизм должен быть формулирован как-нибудь? Есть, правда, выводы его героев, что жизнь ничтожная, гадкая вещь; но есть, как уже сказано, выводы других, что жизнь прекрасна, и главная красота и добро в ней самой заключены. Кроме того, как тоже уже было сказано, — эти выводы входят в состав 3-го вида психических несоответствий и, будучи совершенно неосновательны, могут характеризовать лишь психику высказывающих, а отнюдь не мировоззрение Чехова. Затем — повторяются в произведениях Чехова слова самоосуждения его героев и осуждения ими окружающей жизни. Эти оценки, с одной стороны, также по существу неосновательны (как тоже было выше не раз указано), — с другой стороны, они касаются русской действительности и по этому одному не могут быть основанием пессимизма.

Г-н Булгаков устанавливает еще *религиозность* Чехова. Но эта характеристика уже наглядно произвольна* и характеризует только г-на Булгакова как материально принципиального критика.

XIII

Дает ли развитая в этой статье точка зрения на Чехова нечто более общее, чем сам факт освещения его произведений?

Чехов охарактеризован мною как реалист-новатор, до некоторой степени связанный родственно с несколькими другими писателями-реалистами (Флобер, Шницлер, Мопассан). Этим намечается два вида реализма, которые с натяжкой могут быть названы реализмом *новым* и *новейшим*. Это, по существу, означает, конечно, следующее: существует несколько ступеней в достижении литературной жизненной правды; каждая последующая может называться, по сравнению с предыдущей, — просто *реализмом*, ибо некоторая доля жизненной правды неизбежно

* Обосновывается, между прочим, религиозностью крестьян, выведенных в «Овраге»; далее — ссылкой на соответственное неуловимое впечатление от его произведений; затем невозможностью иначе понять некоторые его вещи, напр<имер>, «Студент» и особенно «Скучная история» (которые выше я старался осветить с моей точки зрения).

дана в каждом произведении литературы. Но именно поэтому, точно говоря, ни одна степень *реальности* литературного произведения, кроме максимальной, не есть основание для приложения термина: существует только одна степень реализма — просто *реализм*, который заключает в себе максимум жизненной правды, достижимый при соблюдении художественных принципов (поскольку таковые существуют в данном отношении). Каждая последующая ступень реализма может ощущаться как окончательная, ибо литература отправляется в своем развитии от другого конца — от полной нереальности; на каждом этапе ощущается в полноте художественного наслаждения то, что *уже есть*, а не то, чего *еще нет*. В современной литературе есть, в общем, две такие ступени, создающие существенное различие соответственных писателей и совершенно не уловленные до сих пор литературной критикой, которая принимает современный реализм как нечто однородное, направляя все тонкости характеристики на оттенки нереалистической литературы (символической и т. п.).

В связи с этим можно установить такую общую характеристику современной литературы: она достигла небывалой доселе полноты осуществления основных своих возможностей. Освободясь от невольного, незаконного не-реализма, который заключается главным образом в нереальности *психологизма*, литература современности совмещает небывалый доселе реализм с разнообразным — законным, сознательным не-реализмом (где психологизм реален).

современной литературы сочетается с большою шириною содержания ее. Бывали неправдоподобно стройные эпохи одного мировоззрения (хотя и они, конечно, были сложнее, чем принято думать). Но сколько теперь оттенков и осколков мировоззрений окружает рождающуюся для миропонимания душу! Сколько рядом с «государственной религией» нашего времени — научным мировоззрением — шевелится давно похороненных мертвецов! Современные умы, бескорыстно неудовлетворенные или только раздувающие в себе эстетическими мехами индивидуальное миропонимание, воскрешают, по-видимому, для бледной жизни реставрируя, действительно мертвые исторические пласты. Поразительно облегчен для утонченных «ацентричных» психик перенос в минувшее вообще. Отрицание мировоззрения снова является мировоззрением, осуществляемым живыми днями жизни исповедующего. Создаются специально присущие современности тавтологические концепции, претендующие на специфическую мудрость; концепции, не идущие дальше частичных

аксиом. *Пламенная неудовлетворенность частным содержанием определенной категории заставляет прекрасные умы отрицать самую категорию* и создавать мировоззрение, вздрагивающее от противоречий (Ницше).

И на это изнуряющее богатство изнуренной души направлены мехи непрерывного духовного общения народов, создающие гипнозы, новые импульсы вообще, преувеличения, пароксизмы национализма, подстановки вместо воззрений — живых личностей творцов (Толстой) и другие триумфы нескритичности. Дана возможность для заурядных, но грамотных на все лады и знающих *все слова* личностей — сделать блуждающий клад современности введением и финалом своего ничтожества.

Все это, по существу дела, ярко отражается на беллетристике, оплодотворяя ее разнообразным и часто болезненно-смутным содержанием.

Итак, первое непосредственное следствие развитой в этой статье точки зрения есть: *различение двух существенно отличных частей в том, что смутно объединяется современной критикой под именем реализма вообще.*

Далее — она намечает вспомогательный путь для установления свойств конкретно-сложной живой психики. Кроме самонаблюдения, координирования отдельных самонаблюдений, наблюдения элементарно-психологической дедукции, — есть возможность использовать с этой целью *литературу*. До сих пор подобное значение признавалось за литературой только по отношению к *психопатологии* (Достоевский), и понятны причины. В этих случаях нагляднее психологическая правда, заключенная в литературном произведении, — с одной стороны; с другой — затруднена дедукция, а особенно самонаблюдение и координирование отдельных самонаблюдений.

Поэтому данный источник приобретает тут значительную ценность. Но нет причин отвергать совсем его значение и для области *нормальной* психологии; и постольку нет причин, поскольку признается значение за самонаблюдением и наблюдением; ибо использование для этой цели *литературы* есть, по существу, *усложненное, расчлененное наблюдение* (и самонаблюдение), захватывающее область, труднодоступную простому наблюдению. А именно: основным признаком литературного таланта является, с одной стороны, способность видеть в жизни, — в частности, в психике, — дальше, полнее нормальной способности и созерцания; с другой стороны — способность воспроизвести эту углубленную жизнь так, чтобы она воспринималась и при нормальной способности созерцания. Следовательно, работа

наблюдения произведена художником на глубине, ему почти одному доступной, за людей, обладающих обычной силой созерцания; он увидел невидимое и сделал его видимым. Два чудесных акта, в результате которых новый материал введен в поле общего наблюдения. Надо только сознательно анализировать литературное произведение, а не просто насладиться им*.

Итак, литература может быть источником психологических знаний. Но с этим неразделима мысль: к литературной критике можно прилагать научно-психологический анализ. Этот вывод есть, очевидно, лишь обратная сторона первого.

Иллюстрацией этой второй возможности, как и первой, является вся наша статья о Чехове.

Этот вид *объективной* литературной критики составляет лишь частный случай возможной объективной художественной критики, связанный в основной своей части с возможной теорией искусства. В настоящее время другими видами научной критики является, так или иначе, критика Тэна¹³, связывающая индивидуальность данного творца с индивидуальностью расы, климата; или же, в известной своей части, критика проф. Овсяннико-Куликовского, касающаяся также психологии творчества и связанная идейно с современной немецкой философией Авенариуса и Маха**¹⁴. Она, во всяком случае, составляет отрядный оазис в пустыне современной критики.

Объективная, научная художественная критика, удачно или нет, еще только зарождается. Спокойно и самоочевидно расцветет она, когда, наконец, явится так запоздавшая теория искусства, в двух своих основных подразделениях. Освобождаясь на минуту от необъемлемых чар красоты, раз навсегда надо в этом запоздании теории искусства и объективной художественной критики обвинить эти самые чары, усыпляющие анализ как частный случай активности.

Что в отсутствии теории искусства и научной художественной критики виновата сама красота, ее самозащита — ярко видно из тех видов художественной критики, которые до сих пор существовали. Критика до сих пор бывала или 1) *эмоциональ-*

* Примером аналогичного значения искусства может служить установление закона *золотого сечения* и других эстетически совершенных пропорций — путем математического измерения совершенных произведений скульптуры и архитектуры. (Иное значение имеет индуктивная находимость законов музыки.)

** Ср. также остроумную книгу Дюринга «Великие люди в литературе...»¹⁵

ная, или 2) *мистико-эстетическая*, или 3) *философско-метафизическая*, или 4) *тенденциозно-публицистическая*.

Больше всего распространена чисто субъективная, эмоциональная критика, — настолько, что ее одну и подразумевает большая публика, говоря о критике вообще, причем *хорошая* критика значит — *красивый* лиризм. Это — критика людей, загипнотизированных объектом. Она состоит из более или менее красивых, дифференцированных эмоций, голословных периодов. Чем крупнее писатель — тем, думают, эти периоды должны быть длиннее и пламеннее. И понятно: неразвиваемая, плохо сообщаемая индивидуальная эмпиричность — чувство, вынужденное пользоваться и питаться услугами, количественными и качественными вариациями самого слова. В лучшем случае, на почве талантливости критика эта лирическая критика почти становится параллельным художественным творчеством (ср. критику «Нового пути» и «Вопросов жизни»). В этом своем виде эмоциональная критика уже близка критике *мистико-эстетической*. Эта последняя, в сущности, тоже состоит из дифференцированных эмоций — она только сложным словообразованием маскирует индивидуальную эмпиричность глубокого чувства, лежащего в ее основе, и намекает на эстетическую онтологию, сквозящую вообще в явлениях, и досквозившуюся до максимума в данном художественном произведении; искусно характеризует эмоции и утверждает присутствие отрицательно и словесно обрисованной онтологии*.

С точки же зрения возможной теории искусства, этот вид критики грешит тем, что отождествляет варьирующую часть художественного произведения — *недоказуемо-прекрасное* — с целым произведением.

Не променяли силу анализа на прелесть лирических тавтологий — критика *метафизико-философская* и *тенденциозно-публицистическая*. Но именно они характерно свидетельствуют о том же, о чем и эмоциональная критика: они потому «разумны», что застрахованы от чар красоты иными чарами: одна — чарами философского, объемлющего синтеза, другая — чарами властного, самодовлеющего голоса общественной морали**. Причем в последнем случае причиной часто является равнодушие и малая чуткость к прекрасному, а следовательно, дано распространение, по смежности, почтенного принципа на чуждую

* Как всякая мистика, она *онтологизирует психологическое*.

** Красивое соединение объективно-научной и публицистической критики дает литературная критика Н. К. Михайловского.

область. Здесь не место указывать несовершенство этих двух *интеллектуальных* критик*.

На место всех указанных четырех видов критики, *эмоциональной* и *интеллектуальной*, должна стать *объективная научная* критика, которая сохранит, конечно, то, что в них есть хорошего. В основной своей части эта критика будущего неразрывно связана с имеющей еще явиться двухчленной теорией искусства. В литературной критике к этой основной части будет приводить логическая работа внутреннего уяснения и характеристика идеи, интеллектуальной стороны художественного произведения, а также научный анализ изображенного в литературном произведении психологизма (пример — эта работа о Чехове). Присутствие этой особой части объективной критики по отношению к литературе есть следствие сложности объекта литературы, которая, вследствие полной своей *значковости*, символичности и *полного отсутствия материального сходства литературных средств — изображаемому* (слово — жизнь) включает в себя, объемлет всю жизнь целиком. В других искусствах, изображающих саму жизнь в широком смысле объективной экстенсивности (пластические искусства), соответственная сложность заключена не в констатировании жизненной правды,

* Аналогичное — в области науки права. Здесь объект живет своей внутренней жизнью, имеет свою структуру (догматическое строение правосистем). Поэтому очень долгое время было одно из двух: или эта структура объекта оживала, и мы имели не науку, а помесь практики и теории — *догму права* с ее постулатом цельности позитивной правосистемы и логическим, а не историческим отношением к контрверзам (ср. отношение романистов к *Corpus juris*¹⁶); или же более могущественные чары — чары философского синтеза — покоряли объект, и получалась философская теория права (таковая есть почти у каждого философа-метафизика). Только сравнительно недавно проснулся в области права дух истинно научного анализа; и долгое время, да еще и теперь, мало-мальски крупный теоретический ум знаменательно быстро приобретает славу великого юриста. Приблизительно такое же искажение ответственного научного познания на почве оживания самостоятельной структуры объекта представляет и современная история философии, которая на место отыскания специфического ряда развития — ставит имманентную критику систем и прагматизм (что на самом деле — лишь предварительная обработка материала); а главное — оценку истинности отдельных систем (ср. Введение Виндельбанда к его «Истории философии по идеям»¹⁷) — что, очевидно, предполагает определенную уже философеу у историка-ученого.

а в правилах созидания ее (напр<имер>, правила перспективы живописи; но и это альтернативно — превосходимо гением); сама же эта правда воспринимается и констатируется как самоочевидная в художественном произведении (напр<имер>, жизненность тела). Это потому, что жизненная плоть, правда — элементарна здесь; что связано с тем, что *пластические искусства — материально тождественны с жизнью, которую изображают*, физически телесны, а не, по существу, отвлеченны, как литература. В литературе же эта жизненная правда (главным образом, психологизм) настолько сложна, что констатирование ее, при очевидной теоретической роли, может требовать пространный научный анализ.

Таково место в объективной художественной критике будущего такой работы, как эта статья о Чехове в основной ее части. Есть в ней и части, основанные прямым образом на возможной теории искусства. Намечая содержание общеобязательного реального психологизма, эта статья затрагивает для литературы то постоянное, которое должно быть в художественном произведении.

Это различие *постоянного* и *переменного*, законно прогрессирующего в искусстве*, принципиально существенно. Теория искусства даст то *постоянное*, которое не может нарушить ни одно произведение искусства, не становясь объективно-отрицательным. Но есть часть *переменная*, которую по отношению к литературе составляет интеллектуальное содержание произведения само по себе, качество и сфера образов, опять-таки самих по себе, и ассоциационный аппарат внешнего восприятия жизни и природы.

Это различие *постоянного* и *переменного* в искусстве дает точное значение термину «новое искусство», который слышится теперь так часто на бесформенных перекрестках современности: *новым искусством* будет то, которое обновляет *переменное*, законно прогрессирующее в искусстве, не затрагивая *постоянного*. С другой стороны, естественно, что, новаторствуя, легко из-

* В истории же искусства прогрессировало или регрессировало и то, что должно быть постоянным по теории искусства (напр<имер>, история реализма), т. е. история искусства включает в себе *объективно-положительное* и *отрицательное* как самое крупное подразделение произведений искусства. Так теория искусства создает объективно-оценочный элемент истории искусства. На этой основе историко-культурный момент, сплетаясь с прагматическим, будет освещать генезис искажений *постоянного* и обновлений *переменного*, данных в истории искусства.

менить, т. е. испортить, и это постоянное (дедукцию из двухчленной теории искусства). Такое искусство, в соответственных размерах, можно назвать, локализуя ходячий термин, — *декадентством*: это искусство, которое, желая стать новым, становится хуже старого, так как оно для обновления *переменного* искажает *постоянное*. В современном искусстве и литературе богато перемешано *новаторство* и *декадентство*, создавая этому искусству непримиримых врагов в рядах честных, просвещенных ландскнехтов минующего. Декадентство — явление, в общем, производное, так как *постоянное* в искусстве нарушается обыкновенно не самостоятельно: это нарушение есть следствие стремления изменить *переменное* и недостаточной талантливости.

Если определить *декадентство* как *производно-отрицательное искусство*, то, очевидно, может быть несколько видов декадентства (а не только ныне существующее): можно, новаторствуя, нарушать разные стороны *постоянного* в искусстве. Теория искусства усмирит беспристрастно и равнодушно преувеличенную и не всегда искреннюю любовь к *недоказуемости* в искусстве и прекрасном, которая так шумела во все века. Сама же теория определит соотношение областей *доказуемого* и *недоказуемого* (элементарно-прекрасного), значительно сузив вторую область.

Особенно сузится область *недоказуемого в литературе*; неожиданно много *доказуемого* окажется даже в области музыки — в этой области как бы пламенного отречения от рассудка (ср. взгляд на нее Шопенгауэра и определение Лейбница). В первый раз *доказано* будет, что действительно *недоказуемое* в искусстве существует. Добровольный же культ его будет всецело освещен пониманием *эстетического восприятия* как *самоцельной пассивности*, момента добровольного пребывания психики на периферии враждебного анализу художественного произведения как частному случаю активности. Наконец, при принципиально установленном теории искусства соотношении *доказуемого* и *недоказуемого* в искусстве невозможны станут «эстетические сорванцы», которых досадно много в современности: это люди, которые, злоупотребляя международным флагом «недоказуемости прекрасного», ребячески перемешивают общепризнанные художественные ценности или со смаком и фанфарами забираются в какой-нибудь закоулок искусства в поисках за *единственностью* своих эстетических переживаний: при недоказуемости единственность — специфический как бы залог превосходства. Это эстетическое сорванство — полюс *академичности* в искусст-

ве, которое также специфически связано с «недоказуемостью прекрасного».

Таковы абрисы объективной художественной критики будущего.

Как относится к ней критика Тэна и пр. Овсянико-Куликовского?

Первая есть та работа *историка*, которая имеет всегда одинаковое значение — конкретизирующего плюса ко всякому социологическому исследованию, обогащая *социально-психологическое* до полноты реального, вводя космологическую и физиологическую конкретность.

Анализ же Овсянико-Куликовского, поскольку он касается *психологии творчества*, есть психологическое исследование, параллельное художественной критике, основанной на теории искусства.

Кроме всего сказанного, в числе общих выводов этой статьи ясен и уже отмечен выше результат, состоящий в наполнении определенным содержанием понятия «среднего» человека и в анализе некоторых важных свойств живой, конкретно-сложной психики. Особенно важно действие (созерцательной и функциональной) данности. Оно не только часто погребает безнадежно тайну индивидуальных возможностей личности и уродует личные судьбы, создавая своей мертвой формой бледные ужасы из живого, растущего материала — души человека (как те сосуды, в которых, для дохода ярмарочных фокусников, вырастали из детей диковинные карлы). Оно еще постоянно и ежеминутно крадет у коллективной жизни полезные бесчисленные усилия ума и воли социальных личностей. Как мощен ее вред в наши дни. В наши дни Ганнибаловой клятвы лучших людей много трагичного в судьбе так называемых «инертных». Неужели им «все равно»? Часто — нет. Но социальные импульсы, приходящие извне, замирают в трясине «данности», у ворот слабой воли; личные социальные порывы, прорываясь сквозь ту же трясику, приносят жалкие плоды. И эта незримая, тусклая сила — *конкретность, данность*, создавая широкие кадры «безразличных» на почве *антителеологической* экономизации душевных сил как бы заплетает, хотя немного, своею тяжелой паутиной зияющие, сверхчеловеческие дыры старого порядка, в последние судорожные часы. Она — сильный, незримый враг всего обновления России, ибо она враг всякой *возможности и проблемы*, — а что такое, как не сплошная *возможность и проблема* для личности, вся жизнь России теперь?

XIV

Антон Чехов охарактеризован мною как *реалист-новатор*. Но есть в его произведениях нечто, дающее смутное ощущение *не-реальности*; есть, на первый взгляд, доля правды в том, что адепты не-реального направления склонны видеть его в своем лагере. Читая лучшие вещи Чехова, находишься словно не в самой жизни, а только *вблизи ее*; видишь душу чью-то — все словно одну и ту же, а прямо в лицо самой жизни не смотришь.

Эта особенность находится в полной связи с выясненным только что пониманием его таланта. Чехов глубоко погружен в стихию души самой по себе. Поэтому, не беря в большинстве случаев исключительных сложных жизненных положений, он не должен был вводить в свои произведения саму жизнь в ее животрепещущем красочном контексте. Ему необходимы лишь крупницы ее, которые почему-нибудь важны для стихии, плачущей под бременем души. Кроме того — сама жизнь, округжавшая Чехова, так ничтожна, эстетически бедна, однообразна, что — и будучи реалистом, он мог только вздрагивать от ее прикосновений. Не могло быть в нем жажды самодовлеющего описания жизни, звучащего невольным гимном (Золя); и жизнь не вошла в его произведения громадной, прекрасной, самой по себе — не только обрамляющей, положительно или отрицательно, отдельные психики, но несущей их в себе, бессильных, — как в родном, равнодушном лоне.

И вообще, для пессимистически настроенного, болезненного человека всякая жизнь, не говоря уже о русской, есть нечто неприязненно-громадное, непрерывно возмущающее тонкие струны прячущейся души.

Но и те крупницы жизни, которые заключены в произведениях Чехова, словно закутаны в какие-то психологические, неуловимо вспыхивающие ткани: опять это не просто жизнь — бесформенное, цветистое тело. Это — в понятной связи с тем, что Чехов берет те крупницы жизни, которые представляют благодарную почву для излюбленных психологических моментов автора: психологическое переживание — и на первом плане, и слито глубоко с жизненным моментом; т. е. в результате — покрывает его, оставляя только *сквозить*.

Такая психологическая затененность самой жизни дана особенно, когда Чехов воспроизводит две свои психологические категории: 1) зависимость настроений от ничтожных импульсов и важные оценки жизни, вызываемые этими настроениями;

2) чувство определенного, эмоционально окрашенного строя жизни. Наличие этих моментов в действующих лицах Чехова и создает главным образом обволокнутость чеховских крупиц жизни. Каждое настроение *шире* жизненного положения, в котором оно явилось; оно не только ответ на него, но и зазвучавшая сама для себя сложнейшая величина. Чувство же эмоционально окрашенного строя жизни есть смутно дифференцированное, общее чувство жизни. Оба эти момента, следовательно, заключают общее и смутное отношение к жизни — уводят героя Чехова и читателя из его жизненного тарантаса куда-то в косую даль, в смутно оценивающий, эмоциональный простор.

Отмеченная только что «тишина» чеховского реализма и вышеуказанное неуловимое странствование Чехова в глубине своих произведений — приближают на два крупных шага мой «сухой» психологический анализ Чехова к тому телесному и живому проникновению в литературные и вообще художественные произведения, которого ждет большинство от критиков. Оно, безусловно, предпочитает, приученное самими же критиками, объективной (или, по крайней мере, членораздельной) критике искреннее, красивое бормотание, которое заключает дифференцированные эмоции критика и его лирическое, пресыщенное совпадение с тенденцией разбираемого автора.

Дополняя в законных размерах телесность и художественность критики, нужно сказать еще о природе в произведениях Чехова и о его языке.

Природа Чехова вполне гармонирует с его психологизмом: русская природа мягка, тиха, уныла, словом, — всякий знает, что такое русская природа. И затем, как всякая природа, она смутно-эстетически окрыляет душу, что также органически связано с психологизмом Чехова: природа важна для героев — новые целые даны перед лицом читателя. Все это соединяется, чтобы придать и помимо основной психологической правды огромную «правдоподобность» вещам Чехова, чувство которой охватывает читателя в лучших из них, даже если он, заметив, будет сосредоточиваться на некоторой схематичности главных персонажей, основном недостатке чеховского реализма.

Чехов — поэт родовой души, самой ее стихии, с ее непрекращающейся зыбью, и сразу — поэт природы. На мгновение, поневоле погружаясь в пыльные углы жизни как неизбежное средство, — он из них уходит с индивидуальным, законным наслаждением и уводит наше углубленное, встревоженное сознание в природу родины, печальную, как она, и прекрасную, как всякая природа. В залитые розовым закатом поля, размеченные лё-

том редких птиц, — с «мохнатыми соснами» и тихими реками. Его бедные герои незаменимо отдыхают там.

В сочетании новой психологической правды с отсутствием воспеваемой жизненной громады — *тишины* чеховского реализма, с неуловимостью пессимистической личности автора, его языка и с входящей сюда отрадно тихой русской природой — в этом сочетании и заключается влекущая тонкий вкус и озадачивающая простое понимание индивидуальность Чехова, поистине незаменимая. Антона Чехова, который часто проходил в наших мыслях — в виде ли живого человека без лица, сосредоточившего в себе глубоко родное, — полужнакомого портретного блика; в форме ли его строк о жизни, и строк жизни о нем; среди искр восхищения и какой-то намеченной задачи для понимания. Словом, — в тех формах, которые сохраняют для одного человека другого, если он не видал его во плоти, но знает — достойного общей памяти и сложного интереса.

